

Verónica Franco: Poesía culta en boca popular

En todo ambiente cultural de cualquier tiempo y lugar se dan varios grados o niveles. Éstos van desde el más refinado o academicista hasta el popular, fruto de la creación común. En estadios intermedios se sitúan otros niveles que responden a una doble, y opuesta, actitud: la de quienes parten de lo popular para ennoblecerlo con las reglas del arte y la de quienes, con una mayor o menor cultura o espíritu artístico, tratan de imitar con variada fortuna las obras de los grandes autores.

En esta segunda vertiente o actitud habría que situar la actividad literaria de las *cortesanas poetisas* o *poetisas cortesanas* del siglo XVI en las más florecientes ciudades de Italia, como Venecia, Florencia, Roma o Nápoles o localidades próximas. Sus composiciones responden todas ellas a unos parámetros comunes que se corresponden con las corrientes teóricas y formales de la época.

En efecto, desde el punto de vista formal toda la poesía se haya influenciada por la corriente *petrarquista* con el terceto encadenado o *terza rima* como metro omnipresente. Desde el punto de vista del contenido, además de hacerse eco del concepto amoroso de Petrarca, siguen de cerca las teorías de los

grandes tratadistas amorosos del siglo, teorías adobadas con la personal visión y experiencia vital de cada una. A este respecto no se ha de olvidar que a principios del XVI salen a la luz los *Dialoghi d'amore* de LEÓN HEBREO (1501-06), *Gli Asolani* (1505) de PIETRO BEMBO, seguidos después por los *Ragionamenti d'amore* del FIRENZUOLA (1525), *La Raffaella, dialogo della bella creanza delle donne* (1538) de ALESSANDRO PICCOLIMINI, el *Dialogo d'amore* (1542) de SPERONE SPERONI, para concluir con el *Dialogo dell'infinità di amore* (1547) de TULLIA D'ARAGONA, el primer tratado amoroso escrito por una mujer, por una cortesana¹.

¿Quiénes eran estas *cortesanas*? Se trataba de jóvenes hermosas e instruidas, con un cierto grado de cultura, prestas también a conceder los favores de su hermosura y juventud a los hombres de las clases pudientes -nobles, gobernantes, religiosos-, que aparecen primero en los ambientes de la Curia Romana y, posteriormente, en las cortes de las principales ciudades italianas. Para estas jóvenes, procedentes de clases no nobles, era en la práctica la única posibilidad de promoción social²

Entre las que dejaron una obra poética más o menos destacada dentro de la órbita del *petrarquismo* cabe citar a VITTORIA COLONNA (Roma), ISABELLA MORRA (Matera), VERONICA GAMBARA (Reggio Emilia), GASPARA STAMPA (Padua y Venecia) y VERONICA FRANCO (Venecia).

El período de mayor apogeo de las *cortesanas poetisas* es el que abarca los dos cuartos centrales del siglo XVI y, más con-

(1) A. ROMANO: *Lettere di cortigiane del Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

(2) AA.VV.: *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Catalogo della Mostra, Venezia, Casinò Municipale, Milano, Berenice, 1990.

P. LARIVAILLE: *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, Milano, Rizzoli, 1983. Traducción de M. Pizzorno.

cretamente entre 1530 y 1576 fecha en que aparecen las *Terze rime* de VERÓNICA FRANCO.

Los salones de algunas de las que más fama alcanzaron, como VERÓNICA FRANCO, se convirtieron en verdaderos centros culturales a donde acudían los hombres más ilustres, nobles y cultos de la ciudad. Se denominaban *casini* o *ritrovi* o *ridotti* y algunos "*diventarono talora veri e propri salotti intellettuali, frequentati da poeti, artisti, filosofi e musicisti*". Ellas son sus protagonistas y sin cuya presencia las fiestas y reuniones languidecen en discusiones bizantinas³.

En la Venecia de la época de VERONICA FRANCO (1546-1591) *las cortesanas*, al menos los de mayor prestigio, eran tenidas en gran consideración y estima, protegidas por nobles y gobernantes. Muchos de éstos se hacían acompañar de ellas a fiestas y espectáculos públicos. Sin embargo, su libertad de movimiento se hallaba limitada por diferentes leyes a salvaguarda de la moral pública con prohibiciones de frecuentar los lugares más concurridos o de recorrer las calles de la ciudad en determinadas festividades religiosas: "*Le meretrici dovevano sottostare a molte regole come ad esempio non potevano abitare sul Canal Grande, non potevano girare per la città durante la Settimana Santa, nè assistere alla processione solita farsi la sera del Venerdì Santo in Piazza San Marco*"⁴.

Con ese fin de control de sus movimientos por las calles de la ciudad estaban obligadas a llevar *un pañuelo amarillo* que, en ocasiones, sustituían por *el pañuelo blanco* de las jóvenes casaderas, a fin de no ser identificadas. Tampoco podían acudir a la ópera, al teatro o a los salones con el rostro descubierto.

(3) Ilustrativo del ambiente erótico-festivo de la época la obra *Passeggiate erotiche. Visita ai luoghi dove vissero i personaggi dell'Eros veneziano*, Centro Internazionale della grafica, Venezia, 1994.

(4) Ob. cit. *Passeggiate erotiche*, etc. p. 5.

Es en este ambiente y en estas circunstancias como transcurre la mayor parte de la vida de VERONICA FRANCO. Al menos hasta que no se retiró de la vida pública a la edad de 34 años, en 1580. Su actividad de *cortesana* la desarrolló en la zona de Santa María Formosa, tal como se testimonia en el *Catalogo di tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*. En dicho catálogo, con el número 204, se cita a "Veronica Franco, a Santa Maria Formosa, pieza so mare"⁵.

La obra poética de VERONICA FRANCO fue publicada en 1575 bajo la forma de un cancionero con el título de *Terze rime*, en el que se incluyen no sólo las dieciocho composiciones originales de ella, sino también las de otros siete poetas con los que mantiene correspondencia o disputa como, por ejemplo, Maffio Venier, primo de su gran amor Marco Venier⁶.

En este cancionero se distinguen claramente dos partes diferenciadas. En la primera parte, la de mayor juventud, predominan los tonos alegres y el canto del amor, del amor físico e, incluso, haciendo velada referencia a su profesión de cortesana. En la segunda, en la de madurez, la alegría vital deja paso a tonos elegíacos y de lamentación, casi siempre referido al tema amoroso, ya sea por la traición del amante, por su no correspondencia o por la lejanía. Las notas que definen sus composiciones se concretan en: realismo sensual y expresión del dolor amoroso. Temática que es expresada con una vena argumental y discursiva, empleando como metro la *terza rima*⁷

(5) Así consta en el *Catalogo di tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*, Compagnia di Calza "I Sublimi", Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1994.

(6) Las citas que se hacen en este trabajo a las composiciones de VERONICA FRANCO corresponden a la edición *TERZE RIME e Sonetti*, Lanciano, R. Carabba, Editore, 1912.

(7) VERONICA FRANCO "Rime", edición de S. Bianchi, Mursia, Milano, 1995
E. FAVRETTI: *Rime e lettere di Veronica Franco*, en GSLI, vol CLXIII, 1986, pp. 355-382..

De formación autodidacta, VERONICA FRANCO fue formándose como poetisa gracias al ambiente en que se movió desde muy jovencita: el de los *ridotti o casini*, o sea los salones frecuentados por los personajes cultos y nobles de la sociedad veneciana, pues su madre fue también afamada cortesana⁸. Es decir, que Verónica se desarrolló con total naturalidad en un ambiente que le fue familiar desde pequeña. Por ello no es de extrañar que no rechace el término *meretriz* que le es lanzado por despecho como un insulto por Maffio Venier sino, al contrario, lo considere con orgullo:

*E, se ben meretrice mi chiamate,
O volete inferir, ch'io non vi sono,
O, che ve n' en tra tali di lodate.*

*Quanto le meretrici hanno di buono,
Qanto di gratioso, e di gentile,
Esprime in me del parlar vostro il suono:*

Su formación cultural y poética, pues, no fue fruto de estudios regulares sino del ambiente en que se movió. Es decir, el de las lecturas públicas de poesías, el de los debates más o menos académicos, el de los consejos, el del préstamo de obras que amigos y cortejadores le hacían, etc. Esto explica la característica de las composiciones de su cancionero: simpleza en la forma -uso exclusivo del terceto encadenado o *terza rima* en las canciones- y aclimatación de la temática de la poesía precedente, desde la poesía de orígenes, a su vivencia y circunstancias personales. Es decir, en la obra de la FRANCO aparecen elementos y características que se remontan a la Poética Siciliana, a los Stilnovistas, a Petrarca y a los petrarquistas. Otras veces, por su propia intuición, hace pensar en la Poesía Franciscana por el canto a la Naturaleza, o en los Poetas Realistas por las referencias a aspectos concretos y cotidianos.

(8) A. ZORZI: *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano, Camunia, 1986.

Es cuestionable que esta cortesana veneciana leyera las composiciones de los Sicilianos de forma directa, o sea a través de los cancioneros toscanos o, incluso, que conociera de primera mano a los Stilnovistas. Lo más probable es que toda esa tradición poética le llegara por medio de los poetas petrarquistas contemporáneos y del siglo anterior.

Sea como fuere, la *poesía* de VERONICA FRANCO es fruto de la amalgama de toda esa tradición, pasada por el tamiz de su sensibilidad. En efecto, se trata de una poesía popular con base culta o, si se prefiere, una poesía culta popularizada, más que por voluntad propia, por falta de una adecuada formación académica. Por esa razón los variados elementos que toma de poéticas precedentes los adapta según su particular visión y espíritu poético.

Característica esencial de la POÉTICA SICILIANA es la concepción de la relación amorosa como un trasunto de la *relación feudal de vasallaje*, a pesar de que la sociedad y los poetas sicilianos eran cortesanos, no feudales. Una relación feudal fundada sobre un privilegio ligado a "leale omaggio" de fidelidad, con una enumeración de las virtudes de la persona amada.

El amor es representado como un señor feudal que da el *guiderdone* o *beneficio*. En dicha relación, la dama cantada por el poeta simbolizaba al señor feudal, el poeta amante encarnaba al vasallo que le prometía fidelidad absoluta y ella, a cambio, le concedía un *beneficio* o *galardón*, que consistía en una mirada o una sonrisa, cuando no el desprecio más absoluto. No se ha de olvidar que una de las características de la dama es que está casada y, por tanto, no es libre para corresponder al amor del poeta. La FRANCO recoge, adapta y amplía ese símil:

*Febo, che serve a l'amorosa Dea,
E in dolce guiderdon da lei ottiene
Quel, che via più, che l'esser Dio, il bea,*

(II, pág. 26)

La novedad más destacada respecto a los Sicilianos es que en éstos la recompensa o *guiderdone* la recibía el poeta de la mujer amada, mientras que con VERÓNICA FRANCO los papeles se hallan invertidos ya que es ella, la mujer, la que adopta el papel de vasallo y su amante, a quien va dirigida la canción, es el señor y al quien ella exige el *beneficio* o *galardón* de su amor:

*Da la vostra infinita cortesia,
Benchè convien a l'Amor ch'io vi porto,
Che da voi ricompensa mi si dia:*

....

Poi ch'a serviroi io son pronta ad ognihora:

(XIX, pp. 86, 87)

En ocasiones, la poetisa no duda en explicitar su correspondencia de vasallaje amoroso al amante en términos apasionados:

Io bramo haver cagion vera d'amarvi

...

Dolcemente congiunta al vostro fianco,

Le delitie d'amor farò gustarvi

(II, p. 25)

De esa ambientación de relación feudal entre amada-amante se pasa a la comparación de la relación amorosa como combate amoroso y, de ahí, a ser cantada como guerra, combate, duelo, etc.

En **guerra** con el amante, cuando duda de su fidelidad o de falta de correspondencia a su amor pues prefiere morir a no ser amada:

Del tuo inganno ver me, crudel infido:

Qui vieni, et pien di pessimo talento

Accomodato al tristo officio porta

Ferro acuto, et da man c'habbia ardimento

Y, un poco más adelante, en la misma composición, se pregunta:

Debbo continuar teco anco in guerra?

(XIII, pp. 56-57)

Casi siempre el acto de guerra es visto desde la perspectiva del **duelo**, o sea de un combate a dos. A pesar de ser mujer, pero como buena cortesana, conocía el manejo real de las armas que, como afirma, no dudaría en emplear para lavar su honor si fuera necesario:

*... ho sempre atteso
A l'essercitio nobile de l'armi,
Si c'hor animo, e forse havendo preso,
Di **provocarvi a rissa** in campo ardisco,
Con cor non poco a la vendetta acceso:*

(XVI, p. 71)

Según se cuenta, VERONICA FRANCO llegó a poner en ridículo en duelo con espada a Maffio Venier.

En ocasiones *el duelo* es *simbólico* no en el sentido amoroso sino en el dialéctico, en el propiamente *poético*, en el que se pone a prueba la propia valía como poeta. Prueba de ello es una confrontación poética con uno de los poetas venecianos que frecuentaban su salón y que, además, la había injuriado gravemente difamándola. Por eso se ve en la obligación de defenderse:

*Vostra di questa rissa è la cagione;
Et a me per difesa, e per vendetta
Carico d'oppugnarvi hora s'impone*

Y a continuación, como si de un duelo real se tratara, le ofrece que sea él quien escoja *las armas* entendidas, naturalmente, como *el tipo de lengua* en que prefiera que se desarrolle el combate poético:

*Prendete pur de l'armi homai l'eletta,
....
La spada, che 'n man vostra rade, et fora
De la lingua volgar **Venetiana**,
S'a voi piace d'usar, piace a me ancora:*

*E, se volete entrar ne la Toscana,
 Sciegliete voi la seria, o la burlesca,
 Che l'una e l'altra è a me facile, e piana:*

(XVI, 73)

En estos versos la FRANCO reconoce implícitamente la supremacía de la lengua toscana al distinguir entre la veneciana que califica como "vulgar", o sea poco apta para la manifestación poética, frente a la toscana en que distingue al menos dos niveles -*el serio* y *el burlesco*-, uno más elevado y otro más bajo, pero ambos por encima de la lengua vulgar, de la hablada, y adecuados para la expresión artística. El *serio* se identificaría con la lengua académica, de arte, en tanto que *el burlesco* con la lengua propia de la disputa poética con tonos irónico-satíricos.

La identificación entre la guerra y el combate amoroso o dialéctico determina que la poetisa, siguiendo el esquema comparativo, no dude en explicitar sus sentimientos con imágenes de sangre, de heridas, de golpes, de crueldades, etc. que se repiten en muchas composiciones. Naturalmente, siempre han de ser leídas en clave amorosa o de despecho amoroso. He aquí sólo unos ejemplos:

Non più parole, a i fatti, in campo a l'armi,

....

Ti trarrò fuor del petto il vivo core.

La falsa lingua, ch'in mio danno mente,

sterperò da radici; pria ben morsa

Dentro 'l palato dal suo proprio dente:

....

Poi col coltel medesimo il proprio petto,

De la tua occision satia, e contenta,

Forse aprirò pentita de l'effetto:

....

Dal petto ignudo ogni arnese sia tolto,

Al fin, ch'ei disarmato a le ferite,

....

(XIII, pp. 55, 56)

En la temática amorosa siciliana, y después en las poéticas posteriores hasta el Petrarca, un elemento esencial es el **recuerdo**. En los Sicilianos el recuerdo de la figura de la mujer amada por el poeta presenta como característica más destacada que es inmediato, próximo, en el doble sentido de espacial y temporal. Es decir que, al igual que el poeta, la mujer amada se halla en el círculo de la corte siciliana pues es también una cortesana, esposa de algún alto dignatario imperial o de algún noble. Por ello, el tiempo que hace que no la ha visto es relativamente breve: unas horas o unos pocos días. En estos poetas el recuerdo es tan vivo que puede representar "de memoria" los rasgos de ella como si pintase "una pintura". Concepto reiterado en la poesía de GIACOMO DA LENTINI en versos como "*Com'omo, che pone mente / in altro exemplo pingere / la simile pintura, / così, bella, facc'eo: / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura*"⁹. Comparación en la que insiste en otras canciones: "*Com'om che pingere e sturba, / e pure li dispiace / lo pingere che face, - e sé riprende, / che non fa per natura / la propria pintura;*"¹⁰

Con VERONICA FRANCO la **temática del recuerdo** se moderniza o, mejor habría que decir, se adapta a su particular circunstancia. En primer lugar, está puesta en boca suya, de mujer, como autora de las composiciones. No se trata, por tanto, de un artificio poético. En segundo lugar, canta "el recuerdo" del amante -Marco Venier- cuando éste se halla lejos de ella, en Francia, no cuando se encuentra en la ciudad como sucede con los Sicilianos. Y en tercer lugar, la temática del

(9) GIACOMO DA LENTINI, la canción *Meravigliosamente / un amor mi dstringe*, en *Le origini e la scuola siciliana*, p.196, LETTERATURA ITALIANA LATERZA de Emilio Pasquini y Antonio Enzo Quaglio, 2ª edición, Editori Laterza, Roma-Bari, 1975.

(10) GIACOMO DA LENTINI, la canción *Madonna, dir vo voglio*, en *Le origini e la scuola siciliana*, p.194, LETTERATURA ITALIANA LATERZA de Emilio Pasquini y Antonio Enzo Quaglio, 2ª edición, Editori Laterza, Roma-Bari, 1975.

La lejanía del amante provoca en ella *la esperanza* de un no muy lejano reencuentro, si bien siempre le queda un poso de duda sobre el mantenimiento de la fidelidad de él:

*De la promessa fe di lui s'accerta,
Con altre esperientie la mia spene,
Nè qual dianzi ha da me doglia è sofferta:*

(XV, p. 66)

Esperanza mezclada casi siempre con la melancolía del recuerdo de los dulces momentos pasados juntos:

Mi resta un poco di malinconia,

(XV, p. 66)

La separación se hace menos acerba teniendo noticias de él. El único consuelo que le queda, que le puede hacer menos dolorosa la lejanía del amante, es la correspondencia epistolar con él. Por medio de ella su amor recibe consuelo y seguridad de fidelidad. A través de ella conoce su situación y expresa sus sentimientos más recónditos. La lectura de las cartas hace que todos sus sentimientos afloren como si el amante se hallase presente. Sentimientos que se manifiestan fundamentalmente por los suspiros y por las lágrimas:

*Alti sospir dal cor m'escon profondo
Nel legger le sue carte; e in far risposte
Piene di quel languir, che in petto ascondo:*

(XV, p. 65)

Por esa razón reclama que le escriba cartas en las que él reafirme su amor, que sean para ella consuelo y pretexto para corresponder y aumentar el suyo:

*Quando siate di là da le salse onde,
Vi prego con scritte visitarmi
Piene d'Amor, che grato corrisponde:*

(XIX, 86)

La lejanía de la común patria del amante para servir al rey francés recuerda el lamento de despedida "*Già mai non mi conforto*" de RINALDO D'AQUINO, otro poeta siciliano, cuando

pone en boca de una mujer, de la amada, la lamentación por la marcha del amado: "*Vassene in altra contrata / e no lo mi manda a diri: / ed io rimagno ingannata: / tanti sono li sospiri, / che mi fanno gran guerra / la notte co lo dia*"¹¹. Además, esta canción de despedida es la única de la *Poesía Siciliana* cuyo sujeto protagonista es una mujer.

El desgarró sentimental de la poetisa resulta más agudo porque el amante la abandona cuando más necesita y desea su presencia:

*Quando più bramo la sua compagnia,
Fuor de la nostra comun patria vassi;*

(XV, 64)

No menos presencial es el recuerdo de su querida **Venecia** cuando la FRANCO, por seguir a su amado, se encuentra lejos de ella, a la que denomina "*o mio bel nido*" (XXII, 99). La lejanía de su ciudad provoca en ella nostalgia y dolor. El único modo de aliviar y aligerar una y otro es mediante *el recuerdo*:

*Con quel duol, che nel cor piangendo annido,
Con la memoria sempre a te ritorno,
O mio patrio ricetta amico, e fido:*

(XXII, 99)

Lejanía de su ciudad que le causa tal dolor que la lleva a maldecir el día en que decidió abandonarla, al tiempo que se lamenta por la lentitud del tiempo para el regreso:

*E maledico l'infelice giorno,
Che di lasciarti avvennemi; e sospiro
La lentezza del pigro mio ritorno.*

(XXII, 99)

Su infelicidad es tal que llega a afirmar que la vida fuera de su ciudad, para ella, no es tal vida:

(11) RINALDO D'AQUINO: *Già mai non mi conforto*, en *Le origini e la scuola siciliana*, p.215, LETTERATURA ITALIANA LATERZA de Emilio Pasquini y Antonio Enzo Quaglio, 2ª edición, Editori Laterza, Roma-Bari, 1975.

Quivi lasciai nel mio partir la vita,

(XXII, 100)

Sin embargo, la añoranza de un lugar querido por haber pasado en él días felices de paz y tranquilidad no le provoca pesar o desasosiego por su lejanía, como en el caso de Venecia, sino un dulce recuerdo del tiempo en él pasado. Un recuerdo a un tiempo "dulce y amargo" como afirma la poetisa. Tal sucede con el palacio de Fumane, en Valpolicella, del conde Marco Antonio della Torre, en donde la FRANCO pasó una temporada de reposo:

*Il lasciarlo mi fora dispiaciuto:
E pur formando un pensier dolce amaro,
Con la memoria a quei diletti torno,
Che infiniti a me quivi si mostraro:*

(XXV, 117-118)

Otro de los aspectos innovadores de la poética siciliana es lo que se conoce como **la poesía de los ojos**. ¿Qué quiere decir esto? Que los poetas sicilianos fueron los primeros, al menos en Italia, en formular la poética según la cual el sentimiento amoroso penetra a través de los ojos, de la mirada. Es a través de los ojos por donde Cupido llega al corazón del amante. De ella se hace eco VERONICA FRANCO a quien debió de llegarle tal poética a través de PETRARCA o de los petrarquistas:

*Quando da' be' vostr'occhi, et dal bel volto
Contra me spinse Amor la face ardente:*

(XIX, 81)

Incluso, retoma la imagen de los ojos como *f fuente de luz*, de luminosidad, que alegra los días del la poetisa, como en los poeta sicilianos alegraba la del amante:

La luce de' vostr'occhi a me rifulse

(IX, 45)

Pues es a través de los ojos por donde penetra el amor y llega hasta el corazón.

Si el influjo de la *Poética Siciliana*, aunque pasado a través del tamiz de la poesía posterior, se aprecia en la obra de VERONICA FRANCO, resulta más evidente el influjo de la estética *stinolvista*. Sabido es que estilísticamente el *Stilnovismo* surge como una coíné de la poética anterior, que abarca desde los trovadores provenzales hasta los poetas sicilianos. Desde el punto del vista del contenido los *stinovistas* cantan también el amor, pero con una diferencia esencial respecto a los poetas anteriores, sicilianos y sículo-toscanos: el amor como sentimiento, como expresión de lo más íntimo de su espíritu. De ese concepto de amor sentimiento deriva una de las innovaciones del *Stilnovismo*, cual es la riqueza del análisis psicológico que el poeta realiza de sí mismo o de los sentimientos que la amada provoca en él.

Innovaciones básicas del *Stilnovismo* son: la voluntad de conciliar la exigencia natural del amor, incluso del amor físico, y la doctrina cristiana que insistía en el elemento de la pureza. La mujer es la mediadora entre el Creador y la creatura, es la *donna angelo*, la mujer angelical que conduce al hombre por la senda del bien. Y su belleza física es la forma visible de su perfección espiritual.

Asimismo, innovación esencial de los *stinovistas* es también el concepto de *nobleza*, entendida no como nobleza de sangre sino como fruto de las virtudes que adornan el alma: es noble quien es virtuoso.

Otra innovación *stinovista*, aunque circunscrita a uno de sus máximos representantes como fue GUIDO CAVALCANTI y a sus seguidores, es la conocida como *teoría de los espíritus* o *espiritillos*.

Características *stinovistas* éstas que VERONICA FRANCO refleja en sus composiciones.

En efecto, para ella el amor es un sentimiento del alma que nace en el corazón, y en él reside:

*Di fuor sento scaldarmi il petto, e i panni,
Senza, che però 'l cor dentro si mova,
Per la memoria de' passati affanni:*

*In questo l'alma un certo affetto prova,
Ch'io non so qual ei sia;*

.... ..
Quest'è de l'amicitia la presenza,

.... ..
Che 'l santo Amor a cinconscriver baste:

(XIX, 85)

Amor, que dejando de lado un falso pudor, ha de ser también físico, no solamente para el hombre como era costumbre creer entonces, sino también para la mujer:

*Dunque da voi mi sian mostrati i frutti
Del portatomi amor, che de le fronde
Dal piacer sono i vani huomini indutti.*

(II, 23)

Llega, incluso, a hacerse más explícita en su promesa de hacer gozar físicamente al amado:

*Dolcemente congiunta al vostro fianco
Le delitie d'amor farò gustarvi,
Quand'egli è ben appreso al lato manco.*

(II, 25)

En ocasiones la explicitación resulta tan clara que algún crítico la ha entendido como referencia a su profesión de cortesana:

*Così dolce, e gustevole divento,
Quando mi trovo con persona in letto
Da cui amata, e gradita mi sento,
Che quel mio piacer vince ogni diletto,*

II, 25)

Referencia al ejercicio de cortesana que resulta, cuando menos, dudosa ya que en esa composición está cantando al amor verdadero, aquel que exige fidelidad absoluta como manifiesta en varios de sus versos:

Che mi sarete amante unico, e raro:

(II, 24)

El concepto de **nobleza** o **gentileza** de los *Stilnovistas* aparece con mucha frecuencia en las composiciones de VERÓNICA FRANCO. Como con quienes ella mantiene trato son hombres de la nobleza o de las altas instituciones venecianas, la nobleza de sangre, de linaje, o de rango va implícita. Por ello insiste en el concepto de *gentilezza* entendida como cúmulo de virtudes, de cualidades, que adornan al amante y que son las que hacen nacer el amor en su corazón:

*Benchè quest'è la mia scusa, che l'Amore,
Ch'io porto ad huom gentil a meraviglia,
Mi confonde la vita, mi toglie il core:*

(XV, 64)

Cualidades o virtudes que se manifiestan a través del comportamiento externo y que son el primer elemento de atracción y de enamoramiento:

*L'habito vago, e la gentil presenza,
La gratia, e le maniere al mondo sole,
E de le virtù chiare l'eccellenza,*

(XIX, 81)

Y, al igual que en los *Stilnovistas*, la belleza femenina sirve al amante de camino para que sus virtudes se potencien hacia el bien y, por tanto, sean camino de perfección:

*Data è dal Ciel la feminil bellezza,
Perch'ella sia felicitate in terra
Di qualunque huom conosce gentilezza*

(XVI, 72)

Ahora bien, la novedad o “modernidad” de la FRANCO radica en que *las cualidades* que adornan al amante no se circunscriben sólo al espíritu sino también a su atractivo físico:

*Ma io son così larga di natura
Tal che tutta ricevo entro a me stessa
La virtù vostra, e la viva figura.*

*Questa mi siede in mezzo l'alma impressa,
Come di mio Signor effigie degna,
C'honorar il cor mio giamai non cessa:*

(XV, 69)

Si para los *Stilnovistas* la amada era la mujer-ángel, la *donna angelo*, que guía al amante por la senda del bien -piénsese en Beatriz respecto a Dante, por ejemplo-, en el cancionero de las *Terze rime* de VERONICA FRANCO cuando aparece este concepto es referido a ella por parte de anónimos corresponsales -o no tan anónimos, como Marco Venier-. Unas veces se alude genéricamente a su "semblante", a su figura, o sea no necesariamente al rostro como en los *Stilnovistas*:

*Nel gentil vostro angelico sembante
Habitar l'alma, e 'l mio cor vago suole,
E ne le luci si leggiadre, e sante;*

(IX, 43)

en donde la alusión indirecta a la cara de la amada se centra en los ojos, en *le luci*.

Otras veces, se canta a su voz, también calificada de *angelical*:

*E de la voce angelica il concerto
I fiumi affrena, e i monti ad udir move,
E 'l ciel si ferma ad ascoltarla intento;*

(XI, 50)

A pesar de que estas características de figura angelical, de ojos o de voz angelical se atribuyen, siguiendo el ejemplo *Stilnovista*, a la mujer, a ella en concreto, a la FRANCO, ésta aplica también esa calificación al amante. Ello resultaría algo impensable en *Sicilianos* o *Stilnovistas*, no ya porque no exista ninguna mujer poetisa, pero ni siquiera si por artificio se pusiese el canto en boca de una mujer-como el caso de RINALDO D'AQUINO en la citada canción *Già mai non mi conforto*:- que una mujer elogiase el aspecto físico de un hombre, por mucho que lo amara, caía fuera de toda lógica y realidad. No se ha de

olvidar que en aquella época la mujer ni siquiera podía manifestar sus sentimientos íntimos, y menos los amorosos, tan supeditada se hallaba a la autoridad del hombre, fuera padre o marido. VERONICA FRANCO canta al amante del siguiente modo, no tanto porque nos hallemos en la segunda mitad del siglo XVI, pues la condición de la mujer desde el s. XIII no había evolucionado tanto, como por el hecho de moverse en ambientes cultos y, sin duda, también por su profesión de cortesana que le hacía conocer la condición del hombre, con sus virtudes y miserias:

*O che divino angelico sembiante
 Quel vostro, atto a scaldar ogni cor era
 D'agghiacciato, e durissimo diamante.*

(XIX, 84)

Otro aspecto significativo del *Stilnovismo* es la conocida como **Teoría de los espíritus** o **espiritillos**, característica de la poesía de GUIDO CAVALCANTI el amigo-enemigo de DANTE, y luego de sus seguidores. Se trata de una teoría que se fundamenta en la filosofía de AVERROES, y según la cual, en la sangre que se encuentra en la cavidad de corazón se hallan *unos espíritus* o *espiritillos* que son los que provocan los reflejos externos de las emociones. O sea, que si el amante se pone pálido o rojo, triste o alegre, etc. es porque *el espíritu* o *espiritillo* de la correspondiente emoción predomina sobre los otros y es el que se refleja en el rostro del amante. En la poesía de VERONICA FRANCO aparecen referencias a dicha teoría, como un eco del Petrarquismo reinante aunque, quizá, sin la profundidad de contenido que le daba CAVALCANTI, sino como un mero ejercicio poético:

*Liberamente, come teco soglio,
 Ti raccontai, ch'altrove erano intenti
 I miei spirti; e mostraiti il mio cordoglio:*

(X, 47)

En donde la poetisa veneciana pone en relación o identifica *los espiritillos* con estados de ánimo negativo, de sufrimiento

amoroso, es cuando duda del amor del hombre amado o cuando se halla lejos de él:

*Ma per troppo gridar afflitti, e lassi
Sono i miei spirti; onde già i pesci, et l'onde
Le mie miserie a meco pianger trassi:*

(XXI, 97)

En conclusión, con este rápido pasar revista a los conceptos y recursos más representativos de la poesía de orígenes - *Siciliana* y *Stilnovista*- se aprecia cómo llegan a una poetisa veneciana de corte popular como es VERONICA FRANCO.

Elementos característicos de *Sicilianos* y *Stilnovistas* que no sólo son simplemente adoptados por VERONICA FRANCO, sino que introduce adaptaciones e innovaciones respecto a sus modelos. Así, invierte el destinatario del elemento del *galardón* pues es ella, mujer y poeta, quien lo reclama al amante, al hombre, cuando en los *Sicilianos* dicho destinatario era el hombre, en consonancia con su papel de vasallo de la mujer.

Asimismo, la poetisa veneciana emplea la variante de *duelo poético*, con la consecuente elección del tipo de lengua a emplear como armas a emplear, como variante de la *guerra de amor* de los *Sicilianos* que, por otro lado, se circunscribía exclusivamente a la temática amorosa.

También amplía el tema del *recuerdo* que en los *Sicilianos* se limitaba a la figura de la mujer, a la reproducción mental de sus rasgos generales por parte del poeta. Con VERONICA FRANCO el recuerdo se dilata a su ciudad, Venecia, cuando se halla lejos de ella, o a los lugares en donde ha residido una temporada, además de cambiar de protagonista ya que es ella, la mujer, la que recuerda al hombre o los lugares queridos.

Si para los *Stilnovistas* el amor es un sentimiento del alma que nace y reside en el corazón, pero es un amor espiritualizado, en VERONICA FRANCO el amor no se halla disociado del deseo y del placer físico sino que es consustancial con él. En esa

concepción reside una de sus notas peculiares, máxime si se tiene en cuenta que es una mujer la que ofrece placer para recibirlo.

Respecto a otros conceptos básicos de origen *stilnovista*, como el de *nobleza* o el de *la donna angelo*, la poetisa veneciana les da su toque personal, ya sea porque invierte el sujeto a que se refiere pues es al hombre amado -que califica de "*divino angelico sembiante / Quel vostro*"-, ya sea por el incremento de las referencias físicas para ensalzar el concepto de *nobleza*.

Esos influjos de la tradición poética que, con toda seguridad le llegan a través de las corrientes petrarquistas en boga desde más de un siglo, hacen que la poesía de VERONICA FRANCO sea popular con base culta. O sea, una poesía de raíz popular que, por el ambiente culto en que se desenvuelve su autora, trata de "ennoblecerse" con conceptos y recursos de la poesía culta tradicional.

FAUSTO DÍAZ PADILLA
Universidad de Oviedo