MARGIT RADERS

UN NUEVO ENFOQUE SOBRE LA CANCIÓN «TRE DONNE...» DE DANTE [1]

I. *Consideraciones metodológicas previas*

1. *Insuficiencias metodológicas de los estudios publicados sobre nuestro texto*

Quisiera señalar de entrada que la elección como tema de estudio de la canción «Tre donne intorno al cor mi son venute», de Dante, se debe tanto a su especial hermetismo y significado dentro de su obra como a los problemas de datación e interpretación aún pendientes. Como primer acercamiento a un análisis del texto de la canción hemos procurado hacernos una idea general de los estudios existentes en torno a este texto poético, en base tanto a trabajos más bien antiguos, como los de Cornelia Casari (1900) y Giosuè Carducci (1904), como a contribuciones más actuales del tipo de las de Foster / Boyde (1967) y Boyde (1971). También hemos tenido en consideración diversos artículos de la Enciclopedia dedicada a Dante [2].

Estudiando a fondo este material hemos podido comprobar que los comentarios más antiguos (los «eruditos»), en su mayoría subsidiarios de una orientación histórico-cultural de carácter idealista (por ejemplo, el debate sobre el escolasticismo), apenas se basaron en ediciones críticas del texto, lo que en varias ocasiones condujo a interpretaciones erróneas, como la conversión de «l'oraggio» (la lluvia) en «lo raggio» (el rayo) (verso 23) [3], o a las exaltaciones sentimentales exageradamente confusas que se pueden encontrar incluso en trabajos más recientes, como en el estudio acerca del «Drei-Frauen-Lied» de Willy Stadler [4], que quisiera citar de pasada como prototipo de una interpretación escasamente científica.

Por todo ello hemos basado nuestro estudio en una *edición crítica,* la de Gianfredo Contini: «Dante Alighieri, *Rime.*» Turín, Enaudi, 1946 [5].

---

[1] Véase el texto original de la canción y la traducción castellana en Apéndice I.
[2] Véase Nr. 8, Nr. 7, Nr. 3 y Nr. 6 de la Bibliografía.
[3] Véase Carducci, G., *La Canzone di Dante "Tre donne..."* (Nr. 7), págs. 2 y ss.
[4] Stadler, W., *Dante-Gedanke und Gedicht...* (Nr. 23), págs. 67-71.
[5] Contini, G., *Dante Alighieri, Rime...* (Nr. 1), págs. 168-175.

Los estudios más recientes sobre el texto «Tre donne...» se caracterizan por una mayor fidelidad al texto y menores pretensiones de «vuelos de altura» (ver sobre todo las ya mencionadas aportaciones de Foster / Boyde y de Boyde). Pero ni siquiera estos autores más modernos, en su mayoría, llegan a comprender correctamente el texto de la canción ni tampoco son capaces de salir de la aporía de ciertas ambigüedades (de ejemplo nos pueden servir los versos 8 y 45-48), puesto que, de igual manera que los autores más antiguos de orientación histórico-cultural, estos críticos se sirven de un método demasiado «unilateral» y subjetivo como para poder explicar exhaustivamente la canción.

Por todo ello hemos decidido —después de un intenso estudio de los trabajos acerca de «Tre donne...»— adoptar un *enfoque metodológico pluralista,* intentando aclarar la canción desde varias perspectivas y provocar así una iluminación recíproca de los diversos elementos integradores del texto. Tal planteamiento pluralista encuentra su justificación no sólo en virtud de los resultados obtenidos en la investigación semiológica, dado que la semiología concibe cualquier enunciado lingüístico como un signo múltiple, esto es, de múltiples lecturas posibles; se justifica además en afirmaciones del propio Dante en el «Convivio» y en su propia exégesis de la *Divina Commedia,* en carta a Cangrande della Scala, donde nuestro autor ha formulado el postulado programático, según el cual el significado de esta obra no es *simple* («simplex»), sino *múltiple* («polisemos»), esto es, además del sentido literal o textual («primus sensus, sensus litteralis») existe una acepción «alegórica» o «moral» [6].

2. *Líneas principales de un enfoque metodológico pluralista*

La canción presente, según lo expuesto, se presta por lo tanto a una interpretación desde tres ángulos distintos:

— *Enfoque formal-estructuralista* (análisis estructural; confrontación de esta canción con la «serie literaria»).
— *Enfoque histórico-biográfico* (confrontación con la «serie extraliteraria»).
— *Enfoque desde el punto de vista de la psicología profunda* (acercamiento de tipo ahistórico: «Conditio humana» del hombre como «exul», situación radical del hombre como ser exiliado en el mundo terrenal; antinomia temporalidad-eternidad).

Respecto al primer enfoque, el formal-estructuralista, partimos de la premisa de los formalistas rusos y de los estructuralistas de Praga [7], según la cual todo

---

[6] Véase "Convivio" II, I, 1-7 y Epístola XIII, Le Opere di Dante, así como DC, Inf. IX, 61-63: "O voi ch'avete li'ntelletti sani / mirate la dottrina che s'asconde / sotto li versi strani", citado por Heitmann, K., *Tiefenpsychologische Beiträge...* (Nr. 15), pág. 8.

[7] Para Jakobson (1921) y Mukarovsky (1929) el *lenguaje poético* representa una *doble desviación:*

a) *sincrónicamente* de la *norma del lenguaje standard* (lengua práctica) —nos ahorraremos por falta de tiempo y de material la confrontación con documentos de la "lengua práctica"—, y

b) diacrónicamente en la diferencia con la *norma ideomática literaria* creada por la tradición literaria.

Por otra parte, también R. Jakobson ha interpretado una canzone de Dante, la titulada "Se vedi negli occhi miei vaghi..." en *Studi Danteschi,* 1966, pág. 43.

Véase también la interesante observación de método de Boyde al *"estilo individual"* de

hecho del lenguaje poético, por tanto toda obra poética concreta, es necesariamente manifestación de una tradición literaria vigente y puede ser examinada *contrastivamente* ante ese «fondo» y en relación con *dicha tradición literaria,* que es la *norma.*

Dentro de un análisis estructural de la canción (que en principio parte exclusivamente de los elementos constitutivos del texto, sin referirse a datos históricos, extraliterarios), nos pueden servir, pues, de *criterio de comparación* y, a la vez, de *matriz de contraste:*

a) *el contexto literario inmediato* (dentro de la misma canción);
b) *el contexto en el sentido más amplio* (la obra de Dante en su totalidad: *Vita Nuova, Rime Petrose,* obras ulteriores), y
c) *el contexto de la «serie literaria»* (la tradición retórica medieval, la «norma» de la lírica trovadoresca provenzal, del Dolce Stil Nuovo y la del género «canzone»).

Mediante un análisis estructural de varios niveles, desde el formal (la estructura métrico-acústica y el sentido literal) hasta el de contenido (metáforas, alegoría) se trata de poner de relieve los elementos persistentes y/o dominantes y de examinar en qué medida esos elementos representan desviaciones de la norma existente (tanto de la norma de la propia obra de Dante como de la del género «canzone»): en pocas palabras, hay que averiguar hasta qué punto estos elementos persistentes y/o dominantes poseen *carácter innovador, infractor de la norma,* o si, por el contrario, obran con un *efecto estabilizador* sobre la norma vigente.

La canción en cuestión, sin embargo, no se debe estudiar únicamente desde el punto de vista de la recepción por su parte de la tradición retórica, la lírica trovadoresca, etc., sino también teniendo en cuenta su posible realización o superación del «canon» establecido por el mismo Dante, a saber, los postulados poetológicos formulados en «De vulgari eloquentia» y en el «Convivio».

Por otro lado, una obra poética no se define exclusivamente por su posición o su importancia dentro de una «serie literaria», sino también en virtud de su principio formal más característico:

De acuerdo con Klöpfer/Oomen [8], denominamos a ese principio formal específico *paralelismo* o *repetición incompleta,* la forma originaria de poesía, y consideramos a este paralelismo el principio ordenador por antonomasia en el proceso de estructuración de un texto lírico.

Para analizar este texto «antiguo» nos hemos servido de los constituyentes lingüísticos del texto poético elaborados por Klöpfer/Oomen en base a un paradigma de poesías «modernas» (las *Illuminations* de Rimbaud) como peculiaridades en la elaboración de textos líricos. Por ello, además de las «desviaciones de la

---

Dante, con la que estamos de acuerdo en líneas generales, pese a su parte teórica parcialmente redundante y a su oposición algo arbitraria entre "estilo personal" e "individual" (Boyde, *op. cit.,* págs. 20-24), así como su examen, algo exagerado en este contexto, sobre si *todos* los enunciados tienen "estilo" (págs. 26 y ss.) y su posición ante el par opositivo estilo / no estilo (págs. 37-40). Por el contrario, la parte práctica es muy documentada y elaborada.

[8] Véase Klöpfer, R., y Oomen, U., *Sprachliche Konstituenten moderner Lyrik - Entwurf einer deskriptiven Poetik,* Hamburg, Ahenäum, 1970. La "estructura" de la lírica, su textura básica, fue captada ya por la crítica literaria clásica; véase al respecto Leo Spitzer: "lo específico de la lírica se encuentra en su forma interna...", y Hugo Friedrich habla de "presión de la estructura".

norma», son interesantes también el «paralelismo» y la «densidad lingüística» En definitiva, se trata de comprobar si, a pesar de la complejidad de este texto poético, se cumple en él el «*principio ordenador*» *paralelismo.*

La aplicación, magistral o deficiente, de las parejas complementarias «desviación de la norma» e «innovación» frente a «paralelismo» y «densidad lingüística» (metáforas), nos puede servir al mismo tiempo de escala de medición de la calidad estética de la presente canción.

Junto a este enfoque «inmanente», fundado en hechos de la «serie literaria», es preciso recurrir también a *datos histórico-biográficos,* esto es, a hechos de la «serie extraliteraria», en cuanto sean reveladores para el desciframiento de la canción [9].

El mero análisis literario inmanente, aunque agote sus posibilidades explicativas, por mucho que se agregue por otra parte datos histórico-biográficos, no logra aclarar todos los pasos herméticos ni eliminar las contradicciones en la datación del poema. Un *planteamiento que partiera de la perspectiva de la psicología profunda,* por el contrario, podría neutralizar esta aporía, por así decirlo, «superarla» en el sentido de Hegel, no indagando con acribia datos históricos y la cronología de acontecimientos históricos y literarios, sino tomando en consideración, por así decir «ahistóricamente», la posición manifestada por Dante en esta canción como expresión individual de la «Conditio humana» sin más: esa «situación radical» humana es afrontada por el individuo Dante en una fase muy específica de su desarrollo, de su proceso de emancipación e individuación, esto es, en la fase de madurez, hecho que podría complementar de formar enriquecedora los otros enfoques antes mencionados.

Dada la limitación de espacio, voy a reproducir aquí solamente este último enfoque, que tal vez resulte hoy día más sugestivo y polémico.

II. *Intento de interpretación de diversos elementos de la canción desde el punto de vista de la psicología profunda* [10]

Si se aplican los resultados de las investigaciones de la «psicología profunda» a esta canción, podemos mostrarnos inclinados a considerarla una «proyección» del Yo del poeta —acaso a partir de un acontecimiento biográfico doloroso.

La canción, que franquea los límites divisorios del género *lírico,* se convierte en portadora de un *acontecer dramático* cuyo escenario es «il cuore di Dante». Este hecho suscita la idea de que nos encontremos ante un drama «de la interioridad anímica», que en la literatura moderna quizá encontrara su correlato en un «monologue intérieur» (tipo Nouveau Roman francés).

«Amor *siede* nel cuore di Dante» (Amor se encuentra sentado en el corazón de Dante) es un modo muy usual en la Edad Media de expresar una disposición anímica preponderante, una situación que la moderna literatura expresaría más abstractamente, por ejemplo, con un término como «sentimenti amorosi» (sentimientos amorosos). Esta fuerza positiva en Dante (su corazón amante), personificada en la figura de Amor, sostiene en lo sucesivo un diálogo con otras voces

---

[9] Para la cuestión de la datación y la posición de la presente canzone en el conjunto de la obra de Dante, véase Apéndice II.

[10] Véase Heitmann, K., *Tiefenpsychologische Beiträge...* (Nr. 15), que realiza un intento de interpretación de este tipo para los poemas de la VN.

interiores: las «*Tre donne*», que, lo mismo que *Amor,* representan *figuraciones de su Yo* (Carducci, con el lenguaje de principios del XX, les llama todavía «¡fantasías!») [11].

Puesto que Amor «domina» el corazón de Dante» —«è in segnoria della sua vita», está en poder de su vida— y que las cuatro figuraciones están genealógicamente emparentadas entre sí, las otras tres deben asimismo formar parte de Dante, si bien de modo no tan próximo: «venute son come a casa *d'amico*» (han venido como a casa de un amigo) (verso 17). Los personajes que intervienen en este «Drama»: Amor-Tre-Donne-io-Canzone parecen, pues, encontrarse adscritos a *planos de la realidad diferentes,* aspecto éste en que se malogran muchas interpretaciones de esta canción [12].

Mediante la descripción de estos personajes y sus epítetos, así como de su posición e importancia en el interior de la acción dialógica, quizá se consiga captar su identidad y el contenido «más profundo» de la presente canción.

Como punto de partida, «Amor» y las «Tre Donne» se encuentran en aparente oposición, casi como dos poderes o principios incompatibles: cierto que se intenta un acercamiento entre ambos grupos («Al cor mi son venute»), a pesar de lo cual las «Donne» deben quedarse *fuori* (fuera), mientras Amor se encuentra *dentro.*

Junto a esta superioridad y posición de poder de Amor, sugeridas localmente, el «encontrarse dentro» tiene también el significado de una aceptación, incluso de una identificación del «io» (Yo) con Amor («mio Signore»), que se encuentra claramente más próximo al Yo que las «Tre Donne», con quienes el poeta únicamente muestra compasión («solette»: solitarias, verso 16). Protagonista de la acción parece por tanto ser Amor, a quien se opone —la más próxima localmente— «Drittura», de momento extraña a él, como antagonista. Del grupo de las «Tre Donne» es ella con seguridad la más importante, en base a los criterios siguientes:

Es la única citada por el nombre, es descrita con todo detalle, es la mayor y la madre originaria de las otras dos —en cierto modo personajes accesorios, comparsas— y habla en representación de éstas. A pesar de estas diferencias jerárquicas es muy admisible la suposición de que se trate de tres figuraciones de *un* solo poder, de *un* solo principio, puesto que aparecen siempre como grupo, es más, como colectivo en estrecha simbiosis. En la disputa que sigue, que por otra parte se desarrolla con verdadera intensidad dramática y cobra especial plasticidad por la magistral alternancia del estilo directo y el indirecto [13], se desplaza la relación de poder notablemente en favor de la primera Donna, Drittura, que fuerza al principio al «enmudecido» Amor al papel pasivo:

---

[11] Carducci, *op. cit.,* pág. 249.

[12] Hacer patentes conflictos intraanímicos por distintos personajes, cada uno de los cuales da cuerpo a un rasgo psíquico determinado, no es inhabitual para el hombre medieval; piénsese tan sólo en los misterios medievales o en los autos sacramentales tardíos (hasta Calderón).

[13] El *estilo directo* se utilizó ya en el Epos del francés antiguo, en las crónicas rimadas francesas, en la prosa narrativa del Duecento y en el "dolce stil nuovo", pero especialmente en Cavalcanti, que fue quien más influyó en Dante en el empleo del estilo directo. Dante hace uso de este *pattern* tradicional por vez primera en un contexto como éste, esto es, como medio de comunicación entre "personajes" alegóricos (= *¡inovación!*); véase para ello Boyde, *op. cit.,* páginas 275 y ss.

Drittura (+2 Donne):	*Estilo directo:*	*Estilo indirecto:*
	verso 31	verso 8: "a pena *del parlar di lor s'aita*".
	v. 33-36	
	v. 44	
	v. 45-54	v. 13-14: "tempo fu già nel quale / *sencondo il lor parlar* furon dilette".
Amor:	v. 60-72	v. 30: "Di lei e del lor dolor fece *dimanda*".
		v. 39-40: "*e chiese* / chi fosser".
		v. 58: "*salutò* le germane sconsolate".

El poeta ha tenido bien en cuenta que ambas posiciones, representadas por el protagonista y la antagonista, permanezcan rigurosamente separadas: así, tiene buen cuidado de que en la «escenificación» del conflicto de la interioridad anímica no se mezcle la perspectiva de la hablante Drittura (verso 37: «conta») con la del oyente Amor (verso 37: «palese»). (No se trata, por tanto, de un pleonasmo en ambas expresiones.)

El enfrentamiento verbal tiene lugar ante los ruidos de fondo de unos lloros y lamentos incesantes que acompañan al diálogo como un «basso continuo», sobre todo por parte de las mujeres, caracterizadas como más sensibles y femeninas (dos lloran constantemente y Drittura siempre que no es interrumpida por Amor —versos 19-25— o bien cuando ella misma habla), si bien al final se ablanda y conmueve el mismo Amor: versos 55-56.

Tan sólo en la segunda mitad de la acción dialogada se *identifica* Amor con las tres mujeres, superando el contraste en el «non *noi* che semo de l'etterna rocca... *noi* pur saremo...» (versos 69, 71) y reconociendo que los cuatro son *uno* y *eterno*.

Mientras al *Yo poético* parece corresponder en un principio el papel de observador pasivo de esta «escena», el diminutivo, de coloración subjetiva, «solette» (verso 16) y la repetida intervención autorial (por ejemplo, verso 7: «dico quel che nel cuore»; verso 18: «è quel ch'io dico...») denotan que este observador no es del todo indiferente ni ajeno al conflicto. Persigue por así decirlo, si se está de acuerdo con la interpretación que proporciona de las figuraciones la psicología profunda, en un retrato en miniatura —comprimido dentro de una sola canción— el desarrollo de un proceso conflictivo de muchos años de duración.

En este sentido puede entenderse *Drittura* —la *Giustizia* según la interpretación tradicional— como una posible figuración del *arquetipo de lo eterno femenino* (¡significativamente en las alegorías las virtudes se cubren siempre con una figura femenina!) y al mismo tiempo del *Anima*, esto es, de lo inconsciente en la terminología de Jung, que en esta fase biográfica y creativa del poeta ocupa el lugar de Beatrice y que como arquetipo materno posee rasgos divinos. Drittura une rasgos humanos de la muy inmanente diosa Diké o Astrea, de la mitología helénica o itálica (por ejemplo, el ideal de la Kalokagathia: «belle e di tanta vertute», verso 5) con los atributos de una figura divina de tipo cristiano, trascendente: con las tres formas de manifestarse la «Giustizia» se asocia automáticamente la idea de la Trinidad, mientras la carencia de cinturón de la virtuosa Drittura anuncia menestero-

sidad, lo que está muy cerca del ideal cristiano de pobreza y virtud y, por consiguiente, la convierte casi en una figura femenina de Cristo (Redentor). El doble nacimiento virginal la eleva asimismo al plano divino (le acerca a la Virgen María; a pesar de su función de madre y abuela carece de los atributos de una anciana) [14]. Con similares epítetos virginales es dotada por otro lado su hija, con cuyo cabello rubio se asocia ausencia de culpa (véase la tradición de la pintura occidental).

Amor, por el contrario, a primera vista parece ajustarse al horizonte de espectativas del lector, marcado por el canon literario «canzone = lírica amorosa» y por las poesías de la *Vita Nuova.* A pesar de encontrarse dotado de los epítetos de la mitología griega («dardi», verso 59), evidentemente no se trata de una personificación de Eros. Algunos intérpretes ven en él la corporeización de una determinada cualidad, «la aspiración ideal», «el amor humano a la verdad y la virtud», «la virtud en sí», etc. Pero se podría avanzar aún más y verle como figuración de una fuerza en Dante que tiene *efectos integradores,* produciendo la unión de lo consciente (esfera masculina) con lo inconsciente, el Ánima en la terminología de Jung (esfera femenina) en la unidad del *Selbst* (yo integrado, yo mismo, ser uno mismo, ser en su totalidad). Que este Amor esté al alcance de unos pocos —los «happy few», «oh di pocchi vivanda» (verso 31)— no contradice en absoluto la interpretación de la psicología profunda, sino que, por el contrario, la corrobora: sólo unos pocos se esfuerzan por hallarse a sí mismos o alcanzan ese grado. Que Dante *deseaba* integrar el lado femenino con ayuda de Amor, lo muestra su repetida insistencia en que se encontraba en armonía con Amor (por ejemplo, «a casa d'amico», verso 17).

La intervención segura de sí, orgullosa del poeta como «Io» (Yo) (verso 73) —casi *Selbst*—, muestra que ya ha alcanzado un nivel de gran madurez en su proceso de individuación, de hacerse sí-mismo: mientras el Dante de la *Vita Nuova* —expresado en términos de desarrollo psicológico— se encontraba en una situación de dependencia realmente impotente respecto a lo femenino —Beatrice— y el de las *Rime petrose* protestaba en vano contra esa dependencia, su psique ha alcanzado ya en la presente canción un estadio superior en el proceso de enfrentamiento con lo «Gran Femenino» y en su desprendimiento de lo inconsciente, originario y omnipotente:

Lo femenino no puede ya más ejercer un efecto directo o demasiado vehemente sobre Dante (por contra, véanse los éxtasis y mecanismos destructivos del Dante aún joven e inmaduro en contacto con el elemento femenino —«bestia devoradora» [15]), puesto que Amor *neutraliza, racionaliza* (véase su actitud profundamente racional frente a los emotivos sollozos femeninos de las «Tre Donne», su clara manera de expresarse), *objetiva* en su función de instancia mediadora entre las «Tre Donne» y Dante: ¡en la situación comunicativa habla Amor sólo con las tres mujeres, mientras Dante resulta únicamente testigo de la conversación!

En realidad esta función protectora de Amor ya no resulta en absoluto necesaria, puesto que en este momento no existe ya —como se manifiesta hacia el final de la canción— una auténtica oposición y, por tanto, ningún conflicto entre el principio masculino y el femenino: Dante, purificado por el dolor, ha alcanzado un grado tal de madurez, serenidad y autonomía que puede integrar sin conflicto

---

[14] La interpretación propuesta queda apoyada también por el hecho de que el motivo prototípico del *agua* (véase Heitmann, *op. cit.,* pág. 13), asociada al reino de lo femenino, lo natural y lo inconsciente, aparece aquí como agua amniótica (Nilo), desplazamiento hacia el exterior de procesos intracorporales.

Otras asociaciones bíblicas: la hija del Faraón saca a Moisés del Nilo.

Véase también el correspondiente paso en Freud, S., *Über Träume und Traumdeutungen...* (Nr. 14), pág. 105: sueño de nacimiento, agua amniótica.

[15] Véase Heitmann, *op. cit.,* págs. 26-27.

el principio femenino, lo que cobra expresión idiomática en los siguientes versos (73-76):

> E io, che ascolto nel parlar divino
> consolarsi e dolersi
> così alli dispersi,
> l'essilio che m'è dato, onor mi tegno...

De este modo ya no se presenta al Yo poético lo femenino como principio hostil, sino como afín por naturaleza, puesto que las «Tre Donne» comparten la «Conditio Humana» del encontrarse exiliado con Amor y el Yo poético [16]. Pero en oposición a la moderna concepción del «encontrarse arrojado al mundo» (Geworfenheit) y de la «angoisse» del existencialista, este estado radical del «exul inmeritus» de la existencia humana es vivido aquí tan sólo como un período transitorio: cierto que la perfección, unidad y armonía originarias entre el elemento masculino y el femenino se ha quebrado (según la concepción platónica en el momento de la encarnación de la idea en el «ser humano» en un cuerpo de varón o de mujer; según la tradición cristiana en el momento del pecado original), pero a pesar de ello puede ser intuida por el individuo en determinados momentos de la madurez, por así decir, de un modo visionario. Sólo en la trascendencia, en la totalidad divina de la vida eterna se unirán totalmente las dos mitades separadas para formar un todo hermafrodita. Precisamente a ello alude Dante con la figuración del Amor y la de las «Tre Donne»:

Lo insconsciente, lo femenino, aunque posee rasgos divinos —la Trinidad—, es al *Selbst* (Yo integrado en su totalidad) lo que la parte es al todo: en efecto, si se admite con Rabuse [17] que, al fin y al cabo, no es el Tres, sino el *Cuatro* —tal y como aparecerá después en la *Divina Commedia*— el que forma el signo numérico del «primo amore», esto es, de la armonía divina originaria, entonces tal divina cuadruplicidad sólo es alcanzada si Amor y lo femenino (que aquí aparecen disfrazados de símbolos oníricos y míticos) se funden en la unidad, en la totalidad del *Selbst:*

> *noi,* che semo de l'etterna roca... verso 69
>
> *noi* por saremo... verso 71

El hecho de que Dante haga intervenir al final, en ambas «despedidas» («congedi») a la *Canzone* como sexto «personaje» —también femenino— de este drama de interioridad psíquica nombrándola —dotada de los epítetos de una dama cortesana— embajadora, transmisora de un mensaje, puede interpretarse como una especie de apelación a la acción del Yo del poeta a sí mismo: una vez que ha alcanzado en su *interior* ese «estadio de madurez», caracterizado por un equilibrio entre el intelecto y la psique, revisa su hasta ahora agresiva conducta con el mun-

---

[16] Así se comprende que Dante mantenga en esta ocasión una relación serena, distanciada, no sólo en lo físico, con el "bel segno" (versos 81-82). Carece ya de importancia que en esta metáfora se aluda a una *mujer concreta* o a la "*imagen materna*" de su "*ciudad madre*" Florencia ("*città madre*" Fiorenza), por la que muestra amor-odio en otros pasos de su obra. (Véase también *Paradiso,* XV, 97 y ss., o *Convivio,* I, 3-4: la hermosa mujer que ha rechazado a su hijo.)

[17] Citado por Heitmann, *op. cit.,* pág. 33.

do circundante y reformula desde esta posición recién conseguida de *emancipación,* de serenidad, su en lo sucesivo relación reconciliada con los otros, vale decir con el mundo *exterior.*

En apoyo de la legitimidad de esta interpretación de la canción, realizada desde la perspectiva de la psicología profunda, halla también su carácter abierto en lo temporal y lo local, su *atemporalidad* y su *no ubicación:* dejando aparte el «cuore» del poeta —como sede del sentimiento (¡psique!)—, no se encuentran indicaciones concretas de lugar, aunque sí alusiones a lugares míticos (el Nilo —indeterminación geográfica—). Tampoco se encuentran indicaciones temporales que permitan clasificar los acontecimientos en un sistema histórico de referencia. Junto a la inclusión de todas las *fases temporales* de la realidad, pasado-presente-futuro (pretérito: «son venute», verso 1; pretérito indefinido: «la vide», verso 28; presente: «io... ascolto», verso 73; imperativo con connotación de futuro: «a' panni tuoi non ponga uom mano», verso 91; «uccella con le bianche penne», verso 101), encontramos también las de la *virtualidad* —gramaticalmente expresadas por el condicional («ma s'elli avvien che...», verso 96; «ma far mi poterian...», verso 104) y metafóricamente por la utilización de mitos paganos y cristianos combinados (así, el nostálgico «tempo fu già nel quale...», versos 13-15, es seguro que no debe entenderse como histórico, sino como mítico-arcaico).

Esta ampliación mediante la inclusión de todas las *modalidades* —aparte de todas las *fases temporales de la realidad*— crea ya en lo formal una atmósfera irreal, «una «deslimitación» de la realidad que aproxima mucho esta canción a otras manifestaciones de procesos psíquicos como la visión [18] y el sueño (¿preparación de lo que se hará más patente en la *Divina Commedia?).*

Junto a ello, sin embargo, los pasos en presente que predominan en la segunda mitad de la canción:

> l'essilio che mi è dato, onor mi tegno (verso 76).
> se colpa muore perchè l'uom si penta... (verso 90).
> camera di perdon savio uom non serra,
> ché'l perdonar è bel vincer di guerra (versos 106-107).

elevan el discurso, más allá del mero contexto histórico-biográfico, a un plano de validez general: manifiestamente ya no se trata aquí del hombre Dante y de su progresión en el dominio de los problemas existenciales en el curso de su desarrollo psíquico, sino de la antinomia «imperfección en la sumamente medieval, por cierto, temporalidad» y «perfección en la eternidad». En este sentido, el hombre se encuentra en su existencia terrenal en el exilio, fuera de su *Selbst,* de su auténtico ser, y tiene que intentar arreglándoselas con este estado radical. Esto sólo lo consigue —si lo consigue— en una fase de madurez, de serenidad.

Por supuesto, que el presente intento de interpretación no pretende sustituir la más evidente exégesis de las «Tre Donne» como alegoría de la justicia, generalmente aceptada por los estudiosos, ni tampoco es su intención negar el valor de un enfoque biográfico [19].

MARGIT RADERS
Universidad Complutense

[18] "... mi son venute" —a menudo traducido al alemán como "kamen heute" (vinieron hoy)— en este sentido también podría verterse como "se me han presentado, aparecido".

[19] Téngase en cuenta además que la fase de madurez de la vida de Dante coincide con la de su exilio, época en que, en opinión de la mayor parte de los intérpretes, se escribió la presente canción.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

I. *Ediciones de textos*

1. Dante Alighieri, *Rime,* edición de G. Contini, Torino, Enuadi, 1946.
2. — *Rime della maturità e dell'esilio,* edición de M. Barbi y V. Pernicone, Firenze, Felice le Monnier, 1969.
3. — *Dante's Lyric Poetry,* edición de K. Foster y P. Boyde, 2 volúms., Oxford, Clarendon Press, 1967.
4. — *De Vulgari eloquentia,* commentato e tradotto da Aristide Marigo con introduzione, analisi metrica della Canzone..., Firenze, Felice le Monnier, 1968.

II. *Literatura secundaria*

5. Barbi, M., y Pernicone, V., véase Nr. 2.
6. Boyde, P., *Dante's Style in his Lyric Poetry,* Cambridge, University Press, 1971.
7. Carducci, G., "La Canzone di Dante *Tre donne intorno al cor mi son venute* (1904)", en *Opere di Giosuè Carducci,* Edizione Nazionale, vol, X, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1945, págs. 205-251.
8. Casari, C., "Appunti per l'esegesi di una canzone di Dante: *Tre donne...*", en *Giornale Dantesco,* anno VIII, Firenze, 1900, págs. 264-284.
9. Contini, G., véase Nr. 1.
10. De Robertis, D., *Il libro della Vita Nuova,* Firenze, Sansoni, 1970^{2}.
11. Elwert, W. Th., *Italienische Metrik,* München, Max Hueber, 1968.
12. Filippelli, S., *Dante Minore,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970.
13. Foster, K., y Boyde, P., véase Nr. 3.
14. Freud, S., *Über Träume und Traumdeutungen,* Frankfurt/Main, Fischer, 1976.
15. Heitmann, K., "Tiefenpsychologische Beiträge zur Deutung der Vita Nuova", en *Deutsches Dante-Jahrbuch,* XLIX-L, 1974-75, págs. 7-35.
16. Leonhard, K., *Dante Alighieri in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1970.
17. Marigo, A., véase Nr. 4.
18. Monterosso, R., "Canzone", en *Enciclopedia Dantesca, Roma,* (Instituto dell'Enciclopedia Italiana), vol. I, 1970, págs. 796-809.
19. Niccoli, A., "Sentenza (Sentenzia)", en *Enciclopedia Dantesca,* vol. V, Roma, 1976, páginas 169-171.
20. Pazzaglia, M., "Tre donne intorno al cor mi son venute", en *Enciclopedia Dantesca,* vol. V, Roma, 1976, págs. 709-711.
21. Pépin, J., "Allegoria", en *Enciclopedia Dantesca,* vol. V, Roma, 1970, págs. 151-165.
22. Simonelli, M., "Convivio", en *Enciclopedia Dantesca,* vol. II, Roma, 1970, págs. 193-204.
23. Stadler, W., *Dante - Gedanke und Gedicht,* Zürich, Thomas-Verlag, 1948, especialmente páginas 67-71.
24. Toynbee, *Dante Dictionary - Names and Matters,* Oxford, 1968.
25. Wilpert, G. v., *Sachwörterbuch der Literatur,* Stuttgart, Kröner, 1904^{4}.

APÉNDICE I

Tre donne intorno al cor mi son [venute,
e seggonsi di fore;
ché dentro siede Amore,
lo quale è in segnoria de la mia vita.
Tanto son belle e di tanta vertute,
che 'l possente segnore,
dico quel ch'è nel core,
a pena del parlar di lor s'aita.
Ciascuna par dolente e sbigottita,
come persona discacciata e stanca,
cui tutta gente manca
e cui vertute né beltà non vale.
Tempo fu già nel quale,
secondo il lor parlar, furon dilette;
or sono a tutti in ira ed in non cale.

Queste così solette
venute son come a casa d'amico;
ché sanno ben che dentro è quel ch'io [dico.
Dolesi l'una con parole molto,
e'n su la man si posa
come succisa rosa:
il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sé par donna.
Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che il tacere è bello,
egli, pietoso e fello,
di lei e del dolor fece dimanda.
"Oh di pochi vivanda",
rispose in voce con sospiri mista,

"nostra natura qui a te ci manda;
io, che son la più trista,

Tres (nobles) señoras han venido a mi [corazón,
y se sientan fuera (ante él),
ya que dentro está sentado Amor,
el cual mi vida gobierna.

Son tan bellas y de tanta virtud,
que el poderoso señor
—hablo de aquél que está en el corazón—
apenas se atreve a hablarles.
Cada una de ellas parece triste y conster- [nada,
como una persona desterrada y fatigada,
abandonada por todos
y para quien ni virtud ni belleza tienen
Hubo un tiempo en el cual, [valor.
según ellas cuentan, fueron amadas;
ahora todos las consideran con hostilidad e [indiferencia.
Estas (mujeres), tan solitarias
han venido como a casa de un amigo;
pues saben bien que dentro está aquel de [quien hablo.
Una se lamenta mucho con palabras,
y apoya la cabeza en la mano
como una flor cortada:
el brazo desnudo, columna de dolor,
siente la lluvia (de lágrimas) que cae del
la otra mano mantiene escondida [rostro;
el rostro anegado en llanto:
sin cinturón y descalza, sólo por sí misma [se acredita como señora.
Cuando Amor por vez primera por la [falda rota
la vio en parte que es mejor callar,
él, compasivo y a la vez enojado,
se interesó por ella y por su dolor.
"Oh alimento de pocos",
contestó con voz entrecortada por los sus- [piros,
"nuestra naturaleza nos envía aquí, a ti,
yo, que estoy la más contristada,

son suora a la tua madre, e son
[Drittura;
povera, vedi, a panni ed a cintura."

Poi che fatta si fu palesse e conta,

doglia e vergongna prese
lo mio segnore, e chiese
chi fosser l'altre due ch'eran con lei.

E questa, ch'era sì di pianger pronta,
tosto che lui intese,
più nell dolor s'accese,
dicendo: "A te non duol de gli occhi
miei?"
Poi cominciò: "Sì come saper dei,
di fonte nasce il Nilo picciol fiume
quivi dove 'il gran lume
toglie a la terra del vinco la fronda:
sovra la vergin onda
generai io costei che m'è da lato
e che s'asciuga con la treccia bionda.
Questo mio bel portato,
mirando sé ne la chiara fontana,
generò questa che m'è più lontana."

Fenno i sospiri Amore un poco tardo;
e poi con gli occhi molli,
che prima furon folli,
salutò le germane sconsolate.
E poi che prese l'uno e l'altro dardo,
disse: "Drizzate i colli:
ecco l'armi ch'io volli;
per non usar, vedete, son turbate.

Larghezza e Temperanza e l'altre nate

del nostro sangue mendicando vanno.
Però, se questo è danno,
piangono gli occhi e dolgasi la bocca
de li uomini a cui tocca,
che sono a' raggi di cotal ciel giunti;
non noi, che semo de l'etterna rocca:

ché, se noi siamo or punti,
noi pur saremo, e pur tornerà gente
che questo dardo farà star lucente."

E io, che ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi
così alti dispersi,
l'essilio che m'é dato, onor mi tegno:

ché, se giudizio o forza di destino
vuol pur che il mondo versi

soy hermana de tu madre, y soy 'Drittura';

pobre, como ves, en el vestido y en el cin-
[turón."

Después que se hubiera dado a conocer y
[hubiera contado (estas cosas),
se afligió y avergonzó
mi señor, y preguntó
quiénes eran las otras dos que estaban con
[ella.
Y ésta, que estaba ya a punto de llorar,
en cuanto le oyó,
se encendió más en el dolor
diciendo: "¿No sientes dolor por mis
[ojos?"
Después comenzó: "Como debes saber,
el Nilo nace de una fuente como río pe-
allá donde la gran luz (el sol) [queño
quita a la tierra las hojas del mimbre:
sobre la ola virginal
engendré yo ésta que está a mi lado
y que se seca con la rubia trenza.
Este hermoso fruto mío
mirándose en la clara fuente
lo engendró aquella que está más alejada
[de mí."

Los suspiros hicieron detenerse un poco
y después, con los ojos húmedos, [a Amor;
que antes fueron impertinentes
saludó a las parientes desconsoladas.
Y después que hubo cogido uno y otro
dijo: "Alzad la cabeza: [dardo
he aquí las armas que yo quise;
puesto que no las usé, ved, están herrum-
[brosas.
Largueza y Templanza y las otras que
[han nacido
de nuestra sangre, van mendigando.
Pero si esto es infortunio
lloren los ojos y laméntese la boca
de los hombres a los que afecta,
aquéllos que han nacido bajo los rayos de
[un tal cielo;
nosotros no, que somos de la eterna roca:
aunque seamos ahora heridos,
viviremos eternamente y volverá gente
que hará relucir este dardo."

Y yo, que escucho en el hablar divino
consolarse y dolerse
tan nobles desterrados,
tengo por un honor el exilio que me ha
[sido dado:
que, si una condena o la fuerza del des-
quiere que el mundo convierta [tino

i bianchi fiori in persi,
cader co' buoni è pur di lode degno.
E se non che gli occhi miei 'l bei [segno
per lontananza m'è tolto dal viso,
che m'have in foco miso,

lieve mi conterei ciò che m'è grave.
Ma questo foco m'have
già consumato sì l'ossa e la polpa

che Morte al petto m'ha posto la
Onde, s'io ebbi colpa, [chiave.
più lune ha volto il sol poi che fu [spenta,
se colpa muore perché l'uom penta.

Canzone, a panni tuoi non ponga [uom mano,
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
lo dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega.
Ma s'elli avvien che tu alcun mai [truovi
amico di virtù, ed e' ti priega,
fatti di color novi,
poi li ti mostra; e 'l fior, ch'è bel di [fori
fa' disïar ne li amorosi corî.

Canzone, uccella con le bianche [penne;
canzone, caccia con li neri veltrî,
che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.
Però nol fan che non san quel che [sono:
camera di perdon savio uom non serra,

ché 'l perdonare è bel vincer di guerra.

las blancas flores en negras,
caer con los buenos es digno de alabanza.
Y si el bello signo de mis ojos (el objeto de mi amor)
que me ha inflamado,
no fuera arrebatado de mi vista por la dis- [tancia,
consideraría entonces leve aquello que me
Pero este fuego me ha [es pesado.
consumido ya de tal modo los huesos y la [médula
que la Muerte ya me ha puesto su llave en
Pues, si yo tuve culpa, [el pecho.
muchos meses ya ha girado el sol desde [que aquélla se extinguiera,
si es que la culpa muere porque el hombre [se arrepienta.
Canción, que no ponga hombre alguno [la mano sobre tus vestidos
para ver qué bella mujer oculta:
basten las partes descubiertas;
niega la dulce manzana a toda la gente
por la cual cada uno extiende la mano.
Pero si ocurrre que alguna vez encuentras

un amigo de la virtud, y él te ruega,
adórnate con colores nuevos,
y muéstrate a él entonces; y la flor que es [hermosa por fuera
haz desear por los corazones amantes.

Canción, caza con las blancas plumas;
canción, caza con los negros lebreles,
que me convino huir,
aunque podrían hacerme el regalo de la paz.

Pero no lo hacen porque no saben quién [soy:
la cámara del perdón el hombre sabio no [cierra,
porque el perdonar es una hermosa victoria [en la guerra.

APÉNDICE II

Posición de la canzone en el conjunto de la obra de Dante. El problema de la datación. Transmisión

La canzone "Tre donne" pertenece al *Canzoniere,* esto es, al conjunto de la obra lírica completa de Dante, que contiene sonetos, canzoni, baladas y sextinas. Pero no se puede clasificar en la "Vita Nuova" (a la VN pertenecen cinco *canzoni:* Rime XIV, XX, XXIV, XXV, XXVII, numeración según Barbi), como tampoco pertenece a las cuatro canzoni de la DVE ni a las tres comentadas en el Convivio (Rime LXXIX, LXXXI, LXXXII); tampoco se trata aquí de la canzone epístola (Rime CXVI).

"Tre donne" no se cita en *ninguna* de las obras de Dante, pero probablemente debía ser comentada en el penúltimo tratado planeado del Convivio, que, según las intenciones de Dante, debía tener por objeto la *justicia.* Véase el "programa" de Dante en Convivio I, XII, 12 y IV, XXVII, 11 y también II, I, 4, donde Dante se propone justificar el *uso poético de la alegoría* en el penúltimo tratado.

La canzone ha llegado a nosotros en fiables códices del siglo XIV, entre otros en el Chigiano L, VIII, 305, en el Magliabecniano VI, 143 y en dos manuscritos de Boccaccio (Chigiano LV, 176 y Toledano 104, 6), donde se encuentra en tercera posición entre 15 canzoni que en muchos manuscritos ulteriores se publicaron en el mismo orden.

Primeras ediciones:

— En el Appendix de la *Edición de la Commedia* de *Pietro Cremonese* (Venecia, 1491).
— Y en la *Giuntina* (1527).
— Así como en la edición de *Barbi* de 1921 de las "Rime varie del tempo del esilio".

La tabla sinóptica que sigue, del contexto "literario", podría servir como matriz de comparación para la ordenación de la canzone en un eventual *anàlisis histórico-biográfico* de nuestro autor:

Cronología inmanente-literaria de poemas escogidos de Dante según características estilísticas (=serie literaria).

(Boyde, P., *Dante's Style in his Lyric Poetry,* cit., pág. 348.)

CUADRO SINÓPTICO DE LOS POEMAS ELEGIDOS PARA EL ANÁLISIS EXHAUSTIVO

Grupo	*Incipit*	*Números de los poemas* — *Barbi* (1)	*Foster-Boyde* (2)	*Número de líneas*	*Fecha aproximada*	*Breve descripción*
	Poemas de la VN					
A	*A ciascun' alma presa. O voi che per la via d'Amor. Piangete amanti. Morte villana. Cavalcando l'altr'ier. Ballata, i' vo'.*	I, V-IX	6, 10-12, 20, 24	126	c. 1283-c. 1285	Poemas de amor tradicionales, no dirigidos a Beatrice.
B	*Tutti li miei penser. Con l'altre donne. Ciò che m'incontra. Spesse fiate.*	X-XIII	26-9	56	c. 1284-c. 1286	Poemas que muestran la influencia de Cavalcanti en los temas y el estilo. El "doloroso stato" del poeta.
C	*Amore e'l cor gentil. Ne li occhi porta. Io mi senti'. Tanto gentile. Vede perfettamente. Sì lungiamente.*	XVI-XVII, XXI-XXIV	34-5, 42,4, 46	84	c. 1286-7	Poemas que muestran la influencia de Guinizzelli. "Lo stilo de la loda".
D	*Voi che portate. Se' tu colui. Donna pietosa.*	XVIII-XX	36-7, 40	112	c. 1289	Poemas ocasionados por el duelo de Beatriz a la muerte de su padre y sueño premonitorio de Dante de la muerte de la misma Beatriz.
E	*Donne ch'avete. Li occhi dolenti.*	XIV and XXV	33, 47	146	c. 1287 y 1290	Canzoni de elogio a Beatiz antes y después de su muerte.
F	*Venite a intender. Quantunque volte. Era venuta.*	XXVI-XXVII, XXX	48-50	34	1290-1	Lamentos por la muerte de Beatriz.
G	*Videro li occhi miei. Color d'amore. L'amero lagrimar. Gentil pensero.*	XXXI-XXXIV	51-4	76	c. 1291	Dante es tentado por la "gentile donna".
H	*Lasso, per forza. Deh, peregrini. Oltre la spera.*	XXXV-XXXVII	55-7	42	c. 1292	Dante "vuelve" a Beatriz.
				676		
	Poemas posteriores					
I	*Voi che 'ntendendo. Voi che savete. Amor che ne la mente.*	LXXIX-LXXXI	59-61	179	1293-4	Poemas de amor alegóricos que describen y celebran el triunfo de la Señora Filosofía.
J	*Le dolci rime. Poscia ch'Amor.*	LXXII, LXXXIII	69-70	279	c. 1295-6 (?)	Poemas didácticos dedicados a "gentilezza" y "leggiadria".
K	*Io son venuto. Così nel mio parlar.*	C, CIII	77-80	155	c. 1297 (?)	Poemas de amor de las "rime petrose".
L	*I' ho veduto. Perch'io non trovi. Io sono stato. Degno fa voi. Io mi credea.*	XCV-XCVI, CXI, CXIII-CXIV	84-8	70	?	Sonetos de correspondencia, todos dirigidos a Cino de Pistoia.
M	*Tre donne. Doglia mi reca.*	CIV, CVI	81, 83	265	c. 1304	Canzoni sobre temas éticos: justicia y liberalidad.
				948		