

«*Sparsa anime fragmenta recolligam*»: la poesía amorosa y la moral agustiniana en el *Secretum* y el *Canzoniere*

Marcela Borelli*

COMISIÓN NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (ARGENTINA)

Resumen:

El tema del valor de la poesía no escapa de las tensiones propias del pensamiento petrarquesco. Si bien la poesía es defendida por Petrarca como vía de acceso a la verdad, fuente de elevación moral, no corre la misma suerte la poesía vulgar. En la tercera jornada del *Secretum* es condenada la poesía amorosa en el marco de una moral agustiniana. Esta condena que parecería ser definitiva no explicaría por qué continúa componiendo y organizando el *Canzoniere* hasta sus últimos días. Sin embargo, atendiendo a la estructura narrativa del texto, a ciertas composiciones que estructuran la recolección de poemas, es posible hallar una respuesta que permite conciliar la recolección de rimas de amor con la moral agustiniana.

Palabras claves:

Petrarca, Agustín, *Canzoniere*, *Secretum*, Poesía.

«*Sparsa anime fragmenta recolligam*»: an answer to the condemnation of love poetry and Augustinian's Moral in Petrarch's *Secretum*

Abstract:

The issue of poetry's intrinsic value is no stranger to the internal tensions of Petrarch's thought. Although Petrarch defends poetry as a means of accessing Truth, itself the source of moral elevation, vulgar poetry cannot, for him, play the same role. In the third day of the *Secretum*, he uses an Augustinian moral framework to condemn love poetry. This censure, which appears to be categorical, does not explain why he would continue to compose and organise his *Canzoniere* until the end of his life. However, by studying the narrative structure of the text and certain compositions which give structure to the collection of poems, a response can be formulated which reconciles these verses with Augustinian morality.

Key words:

Petrarch, Augustine, *Canzoniere*, *Secretum*, Poetry.

Si hay una característica que define al pensamiento petrarquesco —y a la literatura del Humanismo en general— son las tensiones que surgen del interior de su obra. Una de las más famosas en Petrarca es la cuestión de la poesía y su valor. Durante el Humanismo, la poesía comienza a tomar un protagonismo cada vez mayor en la nueva realidad civil. Los poetas cada vez más se van conformando como guías espirituales y morales¹. Petrarca

ciertamente no es ajeno a este fenómeno. No son pocas las ocasiones en las que se presenta como un defensor del valor de la poesía como vía de acceso a la verdad, un arte que tiene la misma capacidad que otras disciplinas para transmitirla². Hay en él un intento de trasponer el modelo alegórico válido para el discurso teológico en la poesía³. Hay en Petrarca la reivindicación de una *curiositas*, una reivindicación de la dimensión estética del discurso que lejos

Recibido: 12-III-2018. Aceptado: 15-VI-2018.

* Becaria Postdoctoral. Dirección para correspondencia: marcela.borelli@gmail.com

¹ Cf. RONCONI, G., *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia*, Roma, 1976.

² Cfr. *Epystole Seniles*, XVIII, 1, 7-8.

³ No es mi propósito extenderme sobre esto en el presente artículo. Reenvío a los trabajos de QUILLEN, C. E., *Rereading the Renaissance. Petrarch, Augustine and the Language of Humanism*, Ann Arbor, 1998, pp. 148-181; FENZI, E., «L'ermeneutica petrarquesca tra libertà e verità (a proposito di *Sen.*, IV, 5)», en CARDINI, R. y COPINI, D. (eds.), *Petrarca e Agostino*, Roma, 2004, pp. 51-93; KAHN, V., «Defense of Poetry in the *Secretum* (Chapter 8)», en RUSSEL ASCOLI, A. y FALKEID, U. (eds.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge, 2015, pp. 100-110.

de ser *vana*, conlleva a una efectividad práctica⁴. Con todo, esta defensa no es hacia cualquier tipo de poesía, sino a la poesía latina, la «*heroyca*», distinta de las «*scenicae meretriculae*». Pero la suerte que corre la poesía vulgar es muy distinta. Al leer el tercer libro del *Secretum*, resulta claro que las rimas de amor por Laura parecen ser definitivamente condenadas en el marco de una moral agustiniana. Sin embargo, es sabido que en el momento de composición del diálogo, el *Canzoniere* es un trabajo en curso. La recolección de sus rimas no alcanzó aún su forma definitiva y no lo hará sino hasta los últimos años de su vida. Teniendo esto presente, la tensión parecería no tener solución. En efecto, a pesar de la dimensión literaria y, por ende, ficcional del diálogo, en él Petrarca condena las rimas de amor y, al mismo tiempo, continúa trabajando en ellas. Sin embargo, si se tiene en cuenta la estructura narrativa que engloba y enmarca una obra aparentemente fragmentaria (como, por otra parte, lo declara el primer soneto en las que las llama «*rime sparse*»), resulta posible ofrecer una respuesta.

El presente artículo, entonces, consta de dos momentos. En el primero, reconstruiré los diferentes argumentos presentes en la tercera jornada del *Secretum* que parecerían proponer una definitiva condena a la poesía vulgar. En un segundo momento, me centraré en el marco narrativo que ofrecen las rimas que han quedado dispuestas en su última ordenación. Será ello lo que me permitirá, finalmente, dar cuenta de en qué medida la poesía vulgar se exime –o no– de su condena.

1. EL SECRETUM

En la tercera jornada del *Secretum*, Agustín aborda las dos cadenas –o los *duo nodi*– que oprimen el ánimo del poeta: amor y gloria. No se trata de cualquier amor o deseo de gloria, sino que, como ya lo ha hecho notar Rico⁵, se trata de ambos males tomados no ya en la dimensión del hombre sin más, sino en su dimensión literaria. Es por eso que, a pesar de que ambos puedan reconducirse a la lujuria y a la soberbia, dos pecados que se trataron ya en la segunda jornada, se tratan en una jornada aparte. El *Franciscus* del libro tercero es esencialmente el Petrarca hombre de letras, el escritor. Al tratarse del amor por Laura, el «*lauro*», este se define como amor literario. Justamente, más allá de la existencia real o no de Laura, el amor es poesía, es el *lauro* que simboliza la consagración del poeta y, consecuentemente su gloria. El segundo mal, la gloria, es el que nace del estudio,

de la erudición. Es una gloria que busca curiosidades y elegancias en los libros ajenos para reflejarlos en los propios. Es el Petrarca de las obras humanísticas latinas: el del *De viris illustribus* y el del *Africa*.

En consonancia con las dos jornadas precedentes, todo el diálogo vira sobre el conflicto entre «*velle*» y «*posse*», y sobre el eje de la errónea valoración del bien, siempre mirando a un único fin: convencer a *Franciscus* de que frente a la proximidad de la vejez y la muerte debe cambiar su espíritu y sus costumbres. Esta *mutatio moris et animi* propuesta por *Augustinus*, consiste en un cambio radical tanto de los valores éticos, como de los culturales que hasta el momento guiaban su vida y su producción literaria. El contacto entre los *duo nodi* se articula en un complejo sistema de símbolos, cuya estructura está dada por la tríada «amor, gloria, poesía»: el amor es el amor por Laura, el que le dio fama literaria como tema de su poesía.

Al personaje de *Augustinus* la tarea se le propone ardua, pues las dos cadenas son tanto más difíciles de soltar, cuanto engañan con una cierta apariencia de hermosura que hace que ambos males sean reputados como los máximos bienes por parte de *Franciscus*. El Santo debe convencer al poeta de que su amor no es un amor puro, sino que está empapado de sensualidad y que se recubre de una ilusoria apariencia de virtud. De Laura no ama tan solo la virtud, sino también su cuerpo. Más dificultoso es aún convencerlo de que su amor no es un bien en cuanto fuente de perfeccionamiento, idea en la que *Franciscus* se obstina en permanecer. Debe demostrarle que su error radica esencialmente en una errónea valoración de la escala de los bienes, es decir, en un trastocamiento del *ordo amoris*.

Augustinus intenta persuadir a *Franciscus* de que incluso las cosas más bellas pueden ser amadas *turpiter*. Laura es esencialmente una mujer mortal, en cuya alabanza y lamento ha desperdiciado los mejores años de su vida. El anciano comienza sosteniendo que el amor es una de las mayores insensateces. Pero *Franciscus* le responde: «si ardo por una mujer infame e indecente, sin duda es un ardor insensato; ¿pero y si me seduce un verdadero modelo de virtud y me entrego por completo a amarlo y respetarlo? ¿Qué piensas entonces, no estableces ninguna diferencia entre cosas tan distintas (...)?»⁶, y más adelante «ya dije que malgastabas tus esfuerzos, porque no recuerdo haber amado jamás nada torpe, al revés, solo he amado lo más

⁴ El discurso elocuente tiene la peculiaridad de adherirse a la memoria como «garfios» que permiten tenerlos a la mano para que puedan funcionar como una herramienta de tranquilidad en situaciones de desesperación. (Cfr. por ejemplo, *Secretum*, II, 126), cf. RICO, F., *Vida u obra de Petrarca I. Lecturas del Secretum*, Padova, 1974. pp. 233 y 360 (en adelante citado como *Vida u obra*). El rol de la poesía es el de, a través de una agradable fatiga, asegurar el placer y el recuerdo de la lectura (Cfr. *Invectiva contra medicum quendam*, III). Al respecto, véase también la *Epystole Familiars*, I, III, 4. Esto está desarrollado por Francisco Rico en en RICO, F., *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, 2002, pp. 59-61.

⁵ RICO, F., *Vida u obra...*, p. 255.

⁶ PETRARCA, *Secretum*, III, 133-134: «*si rarum aliquod specimen virtutis allicit inque illud amandum venerandumque multus sum, quid putas? Nullum ne tam diversis in rebus statuis discrimen?*». Cito la traducción al español de la siguiente edición: PETRARCA, *Secreto mío*, III, en PETRARCA, *Obras I. Prosa*, (al cuidado de RICO, F.), YARZA, C. (trad.), Madrid, 1978. La numeración del texto latino que sigo es el de la edición de Enrico Fenzi: PETRARCA, F., *Secretum. Il mio segreto*, FENZI, E. (trad.), Milano, 1992. En adelante se citará como *Secretum*.

precioso»⁷. Toda la doctrina erótica que recorrerá las páginas del tercer libro puede definirse como un concentrado de *Stilnovismo*: de la mujer como muestra de la belleza de Dios, vía de acceso al cielo, como modelo de virtud y estímulo de refinamiento ético.

Obstinado, *Franciscus* insiste en que Laura está lejos de toda preocupación mundana, que su alma tiene una naturaleza superior a la de cualquier mortal y que en ella brillan señales de la belleza divina: «¿Te das cuenta de haberte referido a una mujer cuya alma se desentiende de toda preocupación a ras de tierra y se enciende en deseos celestiales? ¿Te das cuenta de que en su aspecto, a hacer justicia, brillan señales de belleza divina, de que su voz y la luz de sus ojos nada tienen de mortal y su andar no es humano?»⁸. Laura es también una mujer angélica: «No era cosa mortal sino de ángeles / su manera de andar; y sus palabras / sonaban diferentes de lo humano»⁹, y también: «Si os fuese conocida / la belleza divina e increíble / de la que hablo»¹⁰.

La estrategia de *Augustinus* es, pues, demostrarle que arde en deseos por una mortal. En efecto, cuando la dama haya muerto, *Franciscus* se lamentará por haber dedicado su ánimo inmortal a un cuerpo perecedero. Confía en que la muerte no se la arrebatará antes de tiempo, pues es orden natural de las cosas que los más viejos mueran antes. Sin embargo, el Santo le contesta que es una locura deducir de la prioridad en nacer la prioridad en morir. *Franciscus* insiste permaneciendo en su postura, y contesta que no ha amado tanto la parte mortal, el cuerpo, como lo que de inmortal hay en ella, «esa conducta superior cuyo ejemplo me enseña a vivir como en el cielo (...) lo que amé es su virtud, y esta no se ha extinguido»¹¹.

En este sentido, en la canción 70 aparece el motivo de la Laura petrosa que no cede a los deseos del amante:

Errantes pensamientos que despacio
me habéis llevado a razonar tan alto,
ved que ella tiene el corazón de esmalte,
tan duro, que no puedo traspasarlo.

Ella a mirar tan bajo no se digna
que de nuestras palabras
se cuide, ya que el cielo
no quiere, y de oponerme estoy cansado,
y así, como en el pecho me endurezco,
así en mi hablar quisiera yo ser áspero¹².

El último verso es el primero de una de las rimas petrosas de Dante. La dureza de la dama «*l cor di smalto*», frente al deseo del amante la erige en modelo de pureza, «*ella non degna di mirar sí basso*». Laura es objeto de amor, pero cada vez más e indisolublemente también un modelo a partir del cual uniformarse, objeto de emulación más que de amor: sublime objeto de amor en cuanto sublime objeto de emulación¹³. En resumen, la emulación de la virtud de la amada consiste en el saber amar de modo tal que la pasión no se apague, sino que sea liberada del deseo y así, purificada.

Volviendo al *Secretum*, el Santo le replica que su error consiste no en haber amado su alma y su cuerpo, sino en no haberlos amado en su justa medida: «Mira, todo lo creado debe querer por amor del Creador, tú en cambio, cautivo en los encantos de una criatura, no amaste lo debido al Creador, pese a admirarle en tanto artífice de tu amada, como si no hubiese creado nada más hermoso –cuando resulta que la hermosura física representa el grado ínfimo de la belleza»¹⁴. Suenan de fondo, como anticipada e indispensable glosa, las palabras de Agustín en el *De vera religione*:

«El mal es la superstición de servir a la criatura en vez del Creador, y desaparecerá cuando el alma, reconociendo al Creador, se le sometiere a Él solo y viere que todas las demás cosas están sujetas a ella por Él. Así, toda criatura corporal, en la medida en que sea poseída por el que ama a Dios, es bien último y, en su género, hermoso, porque lleva impresa una forma o especie; en cambio, cuando es amada por un alma negligente en el servicio divino, ni aun entonces se trueca en mal, sino, siendo malo el desorden con que la ama, es ocasión de suplicio para el amante, y lo cautiva con sus miserias y lo embauca con sus falaces deleites, porque ni permanecen ni satisfacen, sino atormentan; y al pasar con pernicioso deleite carnal por los volubles sentidos; cuando manipula algunas imágenes,

⁷ *Secretum*, III, 136: «*Dixi iam quod operam perderes; ego enim nichil unquam turpe, imo vero nichil nisi pulcherrimum amasse me recolo*».

⁸ *Secretum*, III, 137: «*Ceterum scis ne de ea muliere mentionem tibi exortam, cuius mens terrenarum nescia curarum celestibus desideriis ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget; cuius mores consummate honestatis exemplar sunt; cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat?*».

⁹ Petrarca, *RVF*, 90, vv. 9-12: «*Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma; et le parole / sonavan altro, che pur voce humana. / Uno spirito celeste, un vivo sole / fu quel ch'i' vidi*». Para la edición italiano sigo la de Marco Santagata en: PETRARCA, *Canzoniere*, SANTAGATA, M. (ed. y com.), Milán, 1989. Sigo la traducción española de Jacobo Cortines sobre el texto fijado de Gianfranco Contini en: PETRARCA, F., *Cancionero*, CORTINES, J. (Preliminares, traducción y notas), Madrid, 2002. En adelante citado como *RVF*

¹⁰ *RVF*, 71, vv. 61-63: «*S'a voi fosse sì nota / la divina incredibile bellezza / di ch'io ragiono...* ».

¹¹ *Secretum*, III, 141: «*moribus humana transcendentibus delectatum (...) «virtutem illius amavi, que extincta non est»*».

¹² *RVF*, 70, vv. 21-30: «*Vaghi pensier' que così passo passo / scorto m'avete a ragionar tant'alto, vedete che madonna à 'l cor di smalto, / si forte, ch'io per me dentro nol passo. / Ella non degna di mirar sì basso / che di nostre parole / curi, che 'l ciel non vôle / al qual pur contrastando i' son già lasso: / onde, come nel cor m'induro e 'naspro, / così nel mio parlar voglio esser aspro*».

¹³ Cf. FENZI, E., *Petrarca*, Bologna, 2008, p. 93. En adelante citado como «*Petrarca*».

¹⁴ *Secretum*, III, 148: «*Quia cum creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit forma corporea*».

piensa que entiende, ilusionada con la sombra de sus fantasmas.»¹⁵.

Toda criatura corporal es buena y bella en sí, en tanto que lleva en sí la forma o especie impresa por Dios. El mal no está en la criatura, sino en el amor desordenado con el que es amada. Este amor desordenado es la raíz de todas las miserias, pues hunde al hombre en tormentos: este está a tal punto tomado por las imágenes o fantasmas de las cosas sensibles, que por su propia naturaleza transitoria y cambiante, se sume en el suplicio. Los fantasmas no son otra cosa sino imágenes que los sentidos corporales extraen de la forma de los cuerpos y depositan en la memoria. Sobre estas opera la imaginación dividiéndolas, multiplicándolas, etc. El peligro de los fantasmas es que resulta difícil liberarse de ellos en la investigación de la verdad, la cual solo puede ser captada con los ojos de la mente, liberada de los fantasmas o falsas imágenes corpóreas pues estas son las responsables de las opiniones diversas. En efecto, el alma, presa del amor y el dolor por las cosas pasajeras, y acostumbrada a los sentimientos del cuerpo se pierde detrás de imágenes vacías y no puede ver lo que solo puede ser captado con el intelecto.

Al amar al Creador no por él mismo, sino como artífice de la amada, se subvierte el *ordo amoris*. En efecto, según la teoría agustiniana del *uti y frui*—ligada a la dialéctica de medios y fines—, Dios es el único al cual le compete el *frui*. Es decir, a las cosas que se aman en virtud de sí mismas les compete la fruición, pues nos deleitan por sí mismas sin referirse a otras cosas. Solo al Creador le pertenece el *frui*, es decir, amarlo por sí mismo y no por otra causa. El resto de las cosas solo pueden ser amadas *uti*, es decir, a causa de otra cosa, como medio para conseguir un bien superior u otro fin¹⁶. El mal moral consiste, entonces, en invertir los términos: gozar de bienes relativos—tales como la belleza de la amada— como si fueran absolutos¹⁷. *Franciscus* ama a Dios en tanto creador de Laura, cuando, por el contrario, debería amarla a ella porque ha sido creada por Dios. Nada engendra tanto olvido y menosprecio de Dios como el amor por lo mundano, sobre todo el que se llama amor con nombre exclusivo, sostiene Agustín.

El amor casto y espiritual a una dama no es condenado por el poeta, como pretende *Augustinus*, sino interpretado como positivo y conducente a otro amor más elevado. Así lo atestiguan los últimos versos de la canción 142:

Y tanto me gustó la dulce lumbre
que pasé con placer grandes colinas
para poder coger aquellas ramas;
ahora la vida breve, el sitio y tiempo
me muestran otra senda de ir al cielo
y dar fruto, no solo flor o frondas.

Otro amor, otras frondas y otra lumbre,
otro subir al cielo, otras colinas
busco, que bien es tiempo, y otras ramas¹⁸.

Laura es instrumento de elevación moral. Le ha hecho ver en su madurez (*ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo*) otro camino (*altro sentier di gire al cielo*), haciéndole preferir *altr' amor*, el amor de Cristo, *altre frondi*, la corona de espinas, *altro lume*, otra guía, y *altri rami*-, los de la cruz, distintos a los *amati rami* del laurel.

La sola idea de que una mujer mortal pudiera ser un instrumento de elevación a la *caritas*, el amor que purifica los sentimientos mundanos, es inconcebible para *Augustinus*. Muy por el contrario, Laura no ha hecho más que alejarlo del amor divino y, por tanto, el deseo de Dios se inclinó hacia la criatura. Ella ha sido la senda hacia su aniquilamiento, pues fue una locura someter el ánimo a los bienes mortales que encendieron su ánimo, y no sabe apagarlo ni puede permanecer hasta el final.

Tal como *Augustinus* le ha demostrado, también lo seduce el cuerpo de la mujer. El amor por Laura, entonces, no es tan solo un amor que emula a la amada sin desear poseerla físicamente. La canción 22 presenta un amante deseoso de poseer a la dama:

Quisiera estar con ella ya sin lumbre,
y que solo nos vieran las estrellas,
solo una noche, y no llegase el alba;
y no se transformase en verde selva

¹⁵ AGUSTÍN, *De vera religione*, XX, 39 y ss.: «*Sed superstitio malum est, qua creaturae potius quam Creatori servitur 48; quod malum omnino nullum erit, cum anima recognito Creatore, ipsi uni se subiecerit, et cetera per eum subiecta sibi esse persenserit. Ita omnis corporea creatura, si tantummodo possideatur ab anima quae diligit Deum, bonum est infimum, et in genere suo pulchrum; quoniam forma et specie continetur: si autem diligitur ab anima quae negligit Deum, ne sic quidem malum fit ipsa; sed quoniam peccatum malum est, quo ita diligitur, fit poenalis dilectori suo, et eum implicat aerumnis, et pascit fallacibus voluptatibus: quia neque permanent, neque satiant, sed torquent doloribus Quia cum ordinem suum peragit pulchra mutabilitas temporum, deserit amantem species concupita, et per cruciatum sentientis discedit a sensibus, et erroribus agitat» en *Obras de San Agustín en edición bilingüe*, Tomo IV, CAPÁNAGA, P. y OAR V. (trad.), Madrid, 1948). Este pasaje del *De vera religione* no pasó desapercibido al poeta. En efecto, en el margen del ms. Par. Lat., 2201, ff. 34r y 34v abundan los «*nota*» y las serpentinatas que concentran la atención sobre el tema de los fantasmas. Al respecto, véase la edición de las glosas de Rico (RICO, F., «*Petrarca y el De vera religione*», en: *Italia medievale e umanistica*, 17 (1974), pp. 313-364).*

¹⁶ Cf. AGUSTÍN, *De doctrina christiana* I, 3,3 y ss.

¹⁷ Cf. MAGNAVACCA, S., *Léxico técnico de Filosofía Medieval*, Buenos Aires, 2005, p. 716.

¹⁸ PETRARCA, *RVE*, 142, vv. 31-39: «*Tanto mi piace prima il dolce lume / ch'i passai con diletto assai gran poggi / per poter appressar gli amati rami: / ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo / et di far frutto, non pur fior' et frondi. / Altr' amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al ciel per altri poggi / cerco, che n'è ben tempo, et altri rami*».

para huir de mis brazos, como el día
que Apolo la seguía aquí en la tierra¹⁹.

La pulsión es a todas luces de naturaleza erótica, el amante busca entrelazarse con la amada en una noche interminable «*et mai non fosse l'alba*». En los últimos tres versos de la estrofa, aparece el motivo ovidiano de Dafne y Apolo²⁰, en el que Dafne se transforma en laurel para escapar de los asedios del dios. Laura hace caer en angustia al amante al rechazar la correspondencia amorosa. El poeta, identificándose con Apolo²¹, lo vive con frustración: la dama que se niega le parece una enemiga, una guerrera, una áspera y feroz fiera. Su castidad para el amante no es sino dureza y falta de piedad. Junto a la Laura serenadora, beatífica, salvífica y modelo de virtud, aparece esta Laura objeto de deseo.

Si bien los matices del discurso amoroso en los *RVF* son muy sutiles, distinguiré en mi argumentación dos grandes modelos del amor del poeta por Laura: por un lado, la dama como objeto de amor y deseo, y el amor en tanto pasión disgregante y destructora y que, justamente por ser irracional mina la identidad del sujeto y la conduce hacia la dispersión; por el otro lado, el amor como emulación, en el que Laura es objeto de amor, sí, pero de un amor privado del deseo de posesión de la amada, que busca imitarla en su virtud casta²². En el *Canzoniere* ambas conviven: la Laura objeto de deseo y la Laura modelo de conducta ejemplar. Aun así, la Laura en la que brillan señales de lo divino, que no cede a los deseos del amante y por tanto deviene ejemplo de virtud, tiende a ser más preponderante en las composiciones posteriores a la canción 70²³. Si bien en algunas composiciones una sigue a la otra, estas tienden a no superponerse²⁴.

Augustinus enumera al poeta los peligros del amor: en cuanto cayó presa del amor, *Franciscus* se deshizo en lamentos y suspiros con destructora complacencia. De allí,

el desprecio por todo, el aborrecimiento por la vida, el deseo de la muerte, el amor a la soledad y el querer alejarse de todo, la palidez, el marchitarse de la flor de la juventud, la confusión de la inteligencia, el desasosiego del sueño, el balbuceo débil del habla y el ánimo variable dependiendo de la visión de la amada. Una vez más, el pasaje anteriormente citado del *De vera religione* resuena en sus palabras como glosa indispensable²⁵.

El núcleo de la enfermedad que surge de la cadena amorosa es enunciado con estas palabras: «Nada es capaz de engendrar tanto olvido y menosprecio de Dios como el amor por lo mundano; sobre todo el que suele llamarse *amor* con nombre exclusivo e incluso (y ello trasciende todo sacrilegio) *dios* –quizá para presentar una disculpa sobrenatural a los desvaríos humanos y pecar más sin freno con la excusa de instigación divina»²⁶; y también: «Estas y otras son las miserias del amor. (...) No obstante, la más terrible de todas –volveré a mi propósito– es la que produce el olvido de Dios, y a la vez, de uno mismo»²⁷.

De ese núcleo se desprenden dos graves efectos provocados por el amor. Uno de ellos es la pérdida de libertad del amante. Este ya no es más dueño de sí mismo: su estado anímico y su aspecto externo están determinados por el comportamiento de la amada. Esta alienación se corresponde con el anverso de la teoría estoica de la sabiduría. La negatividad del deseo amoroso precipita al sujeto fuera de sí, en una condición alienada que pone en peligro el equilibrio, oscurece la razón y aparece, finalmente, como la amenaza más grave posible a su integridad moral e intelectual. El segundo efecto consiste en que el enamorado es reconocido por el vulgo y señalado²⁸. *Franciscus* se toma muy en cuenta el juicio que el vulgo dará de él en tanto poeta, y teme el ser objeto de murmuraciones y burlas. Frente a ello, no puede sino sonrojarse, no puede gozar de una tal fama sin que le vengán las prerrogativas de su ser un intelectual. Ya no es más un hombre joven y debe evitar dar la imagen de un

¹⁹ PETRARCA, *RVF*, 22, vv. 31-36: «*Con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba; / et non se trasformasse in verde selva / per uscirmi di braccia, come il giorno / ch'Apollo la seguia/ qua giù per terra*».

²⁰ OVIDIO, *Metamorfosis*, I, 450-567.

²¹ La identificación entre Petrarca y Apolo es un lugar relativamente común en los *RVF*. Véase, por ejemplo: *RVF*, 28, 65: 34, 1 y 42, 8.

²² Cf. FENZI, *Op. cit.*, p. 111.

²³ Cf. SANTAGATA, M., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, 1993, pp. 225 y ss.

²⁴ Esta división no se corresponde con la división de rimas en vida y muerte de Laura. En ambas secciones Laura es descrita por su belleza y celebrada por su perfección, mientras que en la primera parte es una Laura sustancialmente estática, y en la segunda parte, es descrita en un rol más activo y dinámico. Recién en las composiciones 279 y 280 comienza a tomar consistencia el rol de Laura como guía. Cf. SANTAGATA, M., *Op. cit.*, pp. 246-247.

²⁵ Ver nota 15.

²⁶ *Secretum*, III, 155: «*Nichil est quod eque oblivionem Dei contemptum ve pariat atque amor rerum temporalium; iste precipue, quem proprio quodam nomine Amorem, et (quod sacrilegium omne transcendit) Deum etiam vocant, ut scilicet humanis furoribus excusatio celestis accedat fiatque divino instinctu scelus immane licentius*».

²⁷ *Secretum*, III, 160: «*Illam tamen est omnium precipua (ut ad propositum vertat) quod Dei sive pariter oblivionem parit*».

²⁸ Este motivo de la *fabula vulgi* aparece ya en el soneto proemial (*RVF*, 1, 9-10: «*Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo*»). Reaparece también en la *Fam.* X, 3, 21, a su hermano Gherardo: «*et nos multorum essemus populorum fabula*». En cuanto a la fuente, dicho motivo tiene una larga tradición tanto bíblica (Dt. 28, 37: «*et eris perditus in proverbium ac fabulam omnibus populis*» cf. NOYER-WEIDNER, A., «El soneto I», en *Lectura Petrarce*, IV, 1984, pp. 347-348) como clásica (Especialmente Orazio, *Epod.*, 11 7-8: «*fabula quanta fui*»; y Ovidio, *Amor.* III, 1, 21: «*fabula... tota iactaris in Urbe*»; cf. al respecto la nota crítica al soneto I del *Canzoniere* de Santagata (PETRARCA, *Canzoniere*, SANTAGATA, M. (ed. y comentarios), Milán, 1989, p. 11). Cf. también SANTAGATA, M., *Op. cit.*, pp. 67 y ss; BETTARINI, R., *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, 1998, pp. 45-59.

viejo que ama, un viejo lujurioso²⁹. Este es uno de los elementos que influenciará el proyecto petrarquesco de la *mutatio vitae*.

Ahora bien, *Franciscus* ha venerado el nombre de la amada y ha tomado afecto al lauro porque llevaba su nombre: «Y, en fin, como no te era dado esperar el imperial, pusiste tu pasión en el laurel poético que te prometía el mérito de tus estudios, no amándolo con más mesura que si de tu misma dama se tratara»³⁰. *Augustinus* acusa a *Franciscus* de tener una obsesión con el nombre de Laura (en latín «*Laurea*»³¹) y con todas las cosas conectadas a ella, especialmente el laurel (en latín también «*laurea*»). En este sentido, entonces, la coronación poética es casi tan reprochable como la conquista de la dama. La sensualidad asociada a Laura no es elevada por el deseo del lauro, de la gloria. Tanto Laura como el laurel pueden ser más ilusorios que reales: ambos pertenecen a lo terreno y transitorio. Aunque haya una diferencia de escalas entre la fama inmortal, la poesía inmortal y la belleza de la dama, ambos están destinados a ser vencidos por el tiempo y a ellos debe renunciar.

Esto nos lleva a la siguiente cadena que queda por analizar, la gloria. *Augustinus* identifica la gloria que persigue *Franciscus* con la fama, que «no es otra cosa sino la charla acerca de alguien habitual y esparcida en boca de muchos»³². Aunque siempre ha despreciado las acciones del vulgo, se deleita en sus habladerías y sucumbe a la vanagloria. El poeta debe ser consciente de que sus esfuerzos y trabajos en los estudios han consistido en juntar florilegios de la poesía, de la historia, etc., para adornar sus obras y halagar los oídos de quienes lo escuchan. Mejor sería dedicar su tiempo a obras sobre los saberes útiles para la vida que ya ha adquirido. Sin embargo, ambicionó la fama en la posteridad y por ello se embarcó en obras descomunales como el *Africa* y el *De viris illustribus*, consumiendo su existencia en ocupaciones descomunales. Escribiendo de otros, se olvidó de sí mismo. Nada le asegura que la muerte no esté cercana y pueda llevar a término alguna de ambas obras monumentales.

«Bien sé de qué pie cojeas: prefieres desampararte a ti mismo que a tus magros libros. [...] Quítate de encima la pesada carga de las obras históricas: las gestas romanas bastante brillan ya por su propia fama y por el talento de otros. Abandona a África, déjasela a sus habitantes; [...] Postergados tales libros, pues, restitúyete a ti mismo, y – para volver al punto de partida– date a meditar hondamente sobre la muerte –que te acercas a ella por momentos y no lo adviertes.»³³.

Por otra parte, a pesar de que la fama sea el desesperado intento del hombre de letras de salvar las *humanae litterae* del olvido y de la muerte para salvaguardarlos en la memoria, en el fondo, no es más que figurada labilidad. En este sentido, afirma en una de sus epístolas: «¿Qué es aquello hacia lo que tan solícitamente nos retorcemos? La fama que perseguimos viento es, humo es, sombra es, nada es»³⁴. En efecto, el tiempo triunfa sobre la fama y la somete a su voracidad. En los *Triunfos*, el triunfo de la Muerte es vencido por el de la Fama y este, a su vez, por el del Tiempo³⁵. Así, afirma en los *Triunfos*: «Después que bajo el cielo no vi cosa / que fuera estable y firme.»³⁶

Tanto el amor como la gloria son alienantes. El primero porque el sujeto depende de la presencia del objeto del amor; y el segundo porque el sujeto se esfuerza en gustar al vulgo. Evidentemente, ambos entran en contradicción con el ideal estoico de la libertad del sabio. La fragmentación del enamorado, la variación de sus sentimientos, de la cual los *RVF* se presentan como reflejo moral y estructural, se oponen al ideal estoico de la apatía del sabio. Pero también podría leerse –típico del gusto de Petrarca de vincular las teorías estoicas con Agustín – en el sentido de que el problema de los *duo nodi* consiste, de algún modo, en una especie de *distentio animi* agustiniana. La *distentio* o dispersión es –en su acepción negativa– un movimiento del espíritu hacia afuera y hacia abajo, axiológicamente hablando. Es una dispersión de la atención profunda del alma que padece cuando se deja atrapar por la atracción de lo múltiple y por diferentes ocupaciones o deseos de lo que es transitorio. Este carácter cambiante de todo lo

²⁹ *Secretum*, III, 65: «Conque avergüenzate de que te llamen ‘viejo enamorado’, avergüenzate de llevar tanto tiempo como hablilla del vulgo» («*Pudeat ergo senem amatorem dici; pudeat esse tam diu vulgi fabula*»).

³⁰ *Secretum*, III, 158: «*Denique quia cesaream sperare fas non erat, lauream poeticam, quam studiorum tuorum tibi meritum promittebat, nichilo modestius quam dominam ipsam adamaveras concupisti*».

³¹ Esta forma latina del nombre aparece en el poema 225, 10: «*Poi le vidi in un carro triumphale, / Laurèa mia con suoi santi atti schifi*». En este caso, la mención del carro triunfal refuerza la identificación entre «Laura», el «lauro» y «laurea», o sea, la corona poética; también aparece en el segundo acróstico del soneto 5: «*Così LAUdare et REverire insegna / la voce stessa, pur ch'altri vi chiami, / o d'ogni reverenza et d'onor degna; / se non che forse Apollo si disdegna*».

³² *Secretum*, III, 191: «*Scito igitur famam nichil esse aliud quam sermonem de aliquo vulgatum ac sparsum per ora multorum*».

³³ *Secretum*, III, 206: «*Quo pede claudices agnosco. Te ipsum derelinquere mavis, quam libellos tuos. [...] Abice ingentes historiarum sarcinas: satis romane res geste et suapte fama et aliorum ingeniis illustrate sunt. Dimitte Africam, eamque possessoribus suis linque; [...] His igitur posthabitis, te tandem tibi restitue atque, ut unde movimus revertamur, incipe tecum de morte cogitare, cui sensim et nescius appropinquas. Rescissis velis tenebrisque discussis, in illam oculos fige*».

³⁴ *Fam.* I, 2, 29: «*quid est hoc pro quo tam solícite torquemur? ventus est fama quam sequimur, fumus est, umbra est, nichil est*» (La traducción es propia).

³⁵ Cf. la introducción de Marco Ariani en: PETRARCA, *Triumpho*, ARIANI, M. (ed.), Milán, 1988, p. 283.

³⁶ PETRARCA, *Triumpho*, T.E., 1-2: «*Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi / stabile e ferma*» (la traducción española es la de Cortines y Díaz en: PETRARCA, *Triunfos*, Madrid, 2003, p. 325).

contingente es transmitido al alma en tanto constituye el contenido de su pensamiento³⁷. El Petrarca escritor, que concentra su producción intelectual en las rimas de amor a Laura y en las obras humanísticas, se pierde en una multiplicidad de ocupaciones sin poner la atención en una, sino en numerosas tareas que no solo lo dispersan, sino que también le quitan tiempo al cultivo de la virtud.

El remedio que propone *Augustinus* consiste en una *mutatio moris* que, entre otros aspectos, implica estar presente a sí mismo, concentrar la atención sobre sí de modo tal de preparar al ánimo para una *cogitatio mortis* constante y atenta. La composición 264 contiene innumerables lugares paralelos con este tercer libro. Así, sobre la cuestión del retorno a sí mismo «y, mientras, huye el tiempo / sin cuidarme de mí, de otra escribiendo»³⁸. Y luego, sobre la *cogitatio mortis* «Ahora que pienso que el partir se acerca, / o no está lejos, como aquel que sabio, / y prudente se vuelve cuando pierde, / vuelvo a pensar dónde dejé el camino / derecho que conduce a feliz puerto»³⁹, y «con la muerte cerca / para mi vida busco otro consejo»⁴⁰.

Esta *mutatio vitae* implica dejar de lado las obras históricas cuya finalidad es la de conseguir fama, y volverse hacia la interioridad, hacia una reflexión sobre el individuo y sus circunstancias. Hacia el final del *Secretum*, *Franciscus* sostiene: «No me abandonaré en cuanto yo pueda: recogeré los fragmentos dispersos de mi alma, y moraré conmigo celosamente»⁴¹. Así, la afirmación «*sparsa anime fragmenta recolligam*» es la anunciación del *Canzoniere* cuya formación como una obra narrativa se está gestando al mismo tiempo en que Petrarca redacta el *Secretum*⁴². Sobre este punto, Santagata sostiene que existe una doble referencialidad en lo que hace a la composición: no es solo la recomposición del libro, sino que esta es, al mismo tiempo, la recomposición del yo como un único e inescindible proceso⁴³.

Ahora bien, la pregunta que compete formularnos ahora es, en palabras de Santagata, la siguiente: «¿Un poeta vulgar puede contar una historia de amor que se niegue a sí misma y que, paradójicamente, reconozca su valor solo en el ser piedra de comparación negativa?»⁴⁴. Para responderla, es necesario dirigirse al *Canzoniere*.

2. EL CANZONIERE O LOS *FRAGMENTA RECOLLECTA*

El *Canzoniere* es un texto cuyos fragmentos pueden ser leídos como unidades independientes. Muchas veces hay conjuntos de composiciones que se relacionan por temática, o por un juego sutil de palabras o rimas. Si bien es cierto que las rimas de amor son las más numerosas, también se hallan composiciones de tono político o rimas ocasionales dedicadas a algún personaje. También es cierto que la división en rimas en vida y muerte de Laura no corresponde exactamente a una división cronológica del relato, pues las rimas 264, 265 y 266 aún muestran a una Laura viva. Con todo, también puede afirmarse que el conjunto de *fragmenta* está encuadrado dentro de un marco o una estructura narrativa que arranca en el primer soneto y tiene su cierre hacia las últimas composiciones⁴⁵.

En el soneto proemial, la obra se abre en un tono penitencial, anunciando el error juvenil⁴⁶ de un hombre arrepentido, que se avergüenza⁴⁷ y espera «además de perdón, piedad»⁴⁸. Aquí se inicia la parábola histórica y ejemplar de su amor. Las *rime sparse* presentadas en este soneto introductorio serán el reflejo de la pasión amorosa, el «quejumbroso son»⁴⁹ de las esperanzas y el dolor que le provocaba, mientras que ahora el autor conoce claramente y se arrepiente de la culpabilidad de su «delirio»⁵⁰, y reconoce la vanidad y fugacidad de todo lo terreno («que cuanto

³⁷ Cf., MAGNAVACCA, S., *Op. cit.*, p. 230.

³⁸ *RVF*, 264, vv. 75-46: «e parte il tempo fugge /che scrivendo d'altrui, di me non calme».

³⁹ *Ibid.*, vv. 117-121: «mi credo al tempo di partir/ esser vicino, o non molto da lunge, / come chi 'l perder face accorto et saggio, / vo ripensando ov 'io lassai 'l viaggio».

⁴⁰ *Ibid.*, vv. 134-135: «ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio».

⁴¹ *Secretum* III, 214: «Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo».

⁴² Rico sostiene que la fecha del 1342-3 fijada por el *Secretum* es ficticia y que, en realidad, el diálogo fue ideado y compuesto en 1347, posteriormente revisado en el 1349 y nuevamente y de manera más radical en 1953. (Cf. RICO, F., *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del Secretum*, Padova, 1974, pp. 11 y ss.). Por otra parte, si bien la ideación de un *Canzoniere* que reuniera sus composiciones vulgares tuvo lugar poco después de la muerte de la amada en 1347, el proyecto se consolidó recién en 1357-1358 cuando la primera redacción fue completada. (Cf. SANTAGATA, M., *Op. cit.*, p. 136.). Respecto de las distintas redacciones del *Canzoniere*, remito a la obra clásica de WILKINS, E. H., *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, 1951.

⁴³ SANTAGATA, M., *Op. cit.*, p. 62.

⁴⁴ SANTAGATA, M., *Op. cit.*, p. 234-235: «un poeta volgare può raccontare una storia d'amore che negli se stessa e che, paradossalmente, riconosca il suo valore solo nell'essere pietra di paragone negativa?».

⁴⁵ La problemática respecto de la unidad macrotextual de *Rerum vulgarium fragmenta* excede ampliamente el propósito del presente artículo y dista de ser una cuestión zanjada. Al respecto véase: MARTINELLI, B., «L'ordinamento morale del «Canzoniere» del Petrarca», *Studi Petrarqueschi*, VIII (1976), pp. 93-167; DE SANCTIS, F., *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, 1964, pp. 83-84; SANTAGATA, M., *Op. cit.*; GORNI, G., *Metrica e analisi letteraria*, Bolonia, 1993 y PICONE, M., (ed.), «Petrarca e il libro non finito», en: *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Rávena, 2007.

⁴⁶ *RVF*, 1, v. 3: «mio pimo giovenile errore».

⁴⁷ *Ibid.*, v. 11: «di me medesimo meco mi vergogno» («entre mí de mí mismo me avergüenzo»).

⁴⁸ *Ibid.*, v. 8: «pietà, nonché perdono».

⁴⁹ *Ibid.*, v. 2: «il suono / di quei sospiri».

⁵⁰ *Ibid.*, v. 12: «et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto / e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente».

agrada al mundo es breve sueño»⁵¹. Es este reconocimiento el que lo convierte en otro hombre del que era⁵². En este soneto, opone el pasado de la perversión amorosa al presente de la consciencia del arrepentimiento.

Los *RVF* se configuran, así, desde el inicio, como el recorrido que del juvenil error, nos acerca a la madura verdad de un hombre que se ha vuelto capaz de reconocerlo y colocarse como protagonista de una experiencia ejemplar que irá desde la pasión disgregante hacia la consciencia de su negatividad. Claro que este recorrido no será progresivo, sino que se representará en instantáneas, momentos condensados, crisis de retorno y terminarán de recomponerse según un marco narrativo externo que desenmascarará la implícita sustancia⁵³.

En este sentido, entonces, la canción 264, que encabeza la segunda sección, la de las rimas en muerte de Laura, integra a la obra el discurso de la problemática moral agustiniana. Aquí se recupera la dimensión de la crisis, del error y del arrepentimiento que había sido abierta en el soneto primero y se hace más fuerte y más patente la dilaceración del hombre, la tensión entre la consciencia del error y la vergüenza y la pasión amorosa. La canción presenta un debate interior entre dos pensamientos contrapuestos⁵⁴, una especie de lejano prelude de la crisis, cuyo debate efectivo se llevará a cabo en la canción 360 y del debate del *Secretum*. El sujeto es consciente de la brevedad de la vida y de la proximidad de la muerte («viendo cada día el fin más cerca, / mil veces le he pedido a Dios las alas / con las cuales sé que libra / de la cárcel mortal nuestro intelecto»⁵⁵, y pide a Dios que lo ilumine para poder elevarse al cielo. Medita sobre la cruz: («Esos piadosos brazos / en que confío, aún abiertos veo»⁵⁶, pero teme pues aún lo aguijonean Laura y el deseo de gloria («que otros me aguijan»⁵⁷).

Uno de los pensamientos lo insta a no esperar más, a arrancar de su pecho la raíz de los placeres que lo ahogan, que lo desvían de la verdadera felicidad y lo sumergen en la dispersión («¿para qué confiar en él de nuevo, / si carece

de paz y de firmeza?»⁵⁸). La dulzura de los ojos de Laura, su imagen y su rostro hicieron encender en su pecho una llama de ardiente deseo que no se satisfizo nunca. Y reflexiona el poeta, si un movimiento de sus ojos, o el canto de la dama apagaban el deseo en esta tierra, cuánto más grande será aquel placer que se encuentra en el cielo. El otro pensamiento, «un dulce y amargo pensamiento»⁵⁹, la gloria, llena su alma de deseos y esperanza «solo por la fama tan gloriosa»⁶⁰. Pero esta no lo acompañará después de la muerte: «Mas después de que el alma se desnude, / no podrá acompañarla este deseo; / y si el latino y griego / tras morir de mí hablan, será viento»⁶¹. La pasión amorosa, además, parece entristecer y ensombrecer otros pensamientos o deseos, y en tanto que escribe de otros, se olvida de sí mismo: «y, mientras huye el tiempo / sin cuidarme de mí, de otra escribiendo»⁶². Se pregunta, entonces, «¿De qué sirve, por tanto, que prepare / mi barquilla con brea, si entre escollos / dos nudos la retienen todavía?»⁶³. El poeta tiene plena consciencia de su actuar, y tanto más culpable es cuanto más no lo disculpa la ignorancia, sino que se deja llevar por la pasión («Y siento cómo llega hacia mi pecho / un amargo desdén severo y dulce / que al pensamiento oculto / hace salir, mostrándolo en la frente»⁶⁴). Y siente nacer en su corazón un noble pensamiento de indignación que lo avergüenza y empalidece los otros pensamientos más secretos. La vergüenza denuncia la indignidad de tales deseos «porque amar lo terreno / cuanta a Dios solamente se le debe, / más desdice en aquel que más ansía»⁶⁵. Amar a una criatura con devoción solo debida a Dios es la advertencia que *Augustinus* dirige a *Franciscus* en el *Secretum*. Y aunque el poeta ve el camino mejor, el más recto a la salvación, sin embargo, toma el otro: «para mi vida busco otro consejo / y el mejor veo, y al peor me aferro»⁶⁶.

Si la 264 es un debate interior entre pensamientos contrapuestos, la 360 es un debate efectivo frente al tribunal de la razón. El poeta cita a Amor frente a la razón que arbitra como juez. Esta canción tiene, ciertamente, muchos paralelos con el libro tercero del *Secretum*. Lo peculiar en ella es que el poeta toma la postura de *Augustinus* en el diálogo, y el

⁵¹ *Ibid.*, v. 14: «che quanto piace al mondo é breve sogno».

⁵² *Ibid.*, v. 4: «quand'era in parte atr'uom da quel ch'i' sono» («cuando en parte era otro del que soy»).

⁵³ Cf. FENZI, E., *Petrarca...*, p. 78.

⁵⁴ *RVF*, 264, vv. 1-2: «I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà si forte di me stesso» («Yo voy pensando, y al pensar me asalta / una piedad tan fuerte de mí mismo»).

⁵⁵ *Ibid.*, vv. 5-8: «vedendo ogni giorno il fin piú presso, / mille fiate ó chisete a Dio quell'ale / co le quai del mortale / carcer nostro intelletto al ciel si leva».

⁵⁶ *Ibid.*, vv. 14-15: «quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte ancora».

⁵⁷ *Ibid.*, v. 18: «quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte ancora».

⁵⁸ *Ibid.*, v. 30: «a che ripon' piú la speranza in lui, / che d'ogni pace e fermezza é privo?».

⁵⁹ *Ibid.*, v. 55: «Da l'altra parte un pensier dolce et agro».

⁶⁰ *Ibid.*, v. 59: «sol per fama gloriosa et alma».

⁶¹ *Ibid.*, vv. 66-69: «Poi che fia l'alma de le membra ignuda, / non pò questo desio piú venir seco; / ma se 'l latino e 'l greco / parlan di me dopo la morte, è un vento».

⁶² *Ibid.*, vv. 73-78: «e parte il tempo fugge/che, scrivendo d'altrui, di me non calme».

⁶³ *Ibid.*, vv. 81-83: «Che giova dunque perché tutta spalme / la mia barchetta, poi che 'n fra gli scogli / è ritenuta anchor da ta' duo nodi?».

⁶⁴ *Ibid.*, vv. 95-98: «et sento ad ora ad or venirmi al core / un leggiadro disdegno aspro et severo / ch'ogni occulto pensiero / tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede».

⁶⁵ *Ibid.*, vv. 99-101: «ché mortal cosa amar con tanta fede / quanta a Dio sol per debito convensi / piú si disdice a chi piú pregio brama».

⁶⁶ *Ibid.*, vv. 135-136: «cerco del viver mio novo consiglio, / et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio».

Amor, la de *Franciscus*. El personaje del poeta acusa a Amor de haber llenado su vida de amarguras, quitarle la paz y ponerlo en un estado de permanente guerra. Logró que amase menos de lo debido a Dios y que no se cuidase por una mujer: «Este logró que a Dios amase menos / de lo debido, y yo no me cuidase; / por una mujer puse / todo mi pensamiento en entredicho»⁶⁷. Frente a estas acusaciones, Amor responde que lo liberó de los estudios de derecho: «Este en su juventud se entregó al arte / de vender palabritas, más, mentiras; / y no siente vergüenza»⁶⁸. Fue él quien lo catapultó a la fama, elevó su intelecto y lo apartó de iniquidades («y logró ser famoso / solamente por mí, cuyo intelecto / elevé donde nunca por sí iría») ⁶⁹. Cuanto tiene de noble y exquisito es gracias a Amor y a ella. Amor le dio los instrumentos para alzarse hacia el cielo por medio de las cosas mortales— la belleza y perfección de Laura que son una *scala* al Creador—:

Y más, y lo demás esto supera,
 alas le di con que surcara el cielo
 a través de las cosas
 que al Hacedor conducen, si bien juzga;
 que, si hubiese mirado las virtudes
 que en aquella esperanza se encontraban,
 de semblante en semblante
 a la causa primera llegaría⁷⁰

Sin embargo, no la supo aprovechar y cayó en el peligro que implica querer elevarse al Creador por medio de cosas mortales: invirtió el orden y se complació en lo terreno y allí quedó. La canción termina con ambos interlocutores esperando por una sentencia de parte de la Razón. No obstante, esta, sonriendo, responde: «mas requiere más tiempo tal litigio»⁷¹. Ese «tiempo» no es otro que las tres jornadas del *Secretum*.

Las últimas cinco composiciones con las que concluye el *Canzoniere* van creando el clima penitencial que cerrará finalmente el círculo abierto por el soneto proemial. El soneto 361 es el de un poeta ya envejecido que experimenta los síntomas inexorables de la vejez en su

cuerpo: «A menudo me dice el fiel espejo, / cambiada la corteza, y ya cansado, / y con menguas mi fuerza y mi destreza: / «No te escondas, que viejo ya te has vuelto»»⁷². En el soneto siguiente, el 362, se agrega a la mutación física, la espiritual, pero, esta vez, en boca de Laura: «Y el pecho se me hiela oyendo a veces / a aquella por la cual yo palidezco / decirme: «Amigo, ahora te amo y honro / porque el pelo y costumbre ya cambiaste.»»⁷³. Ambos sonetos fijan la atención sobre la figura del yo poético y sobre su doble transmutación: la interior y la física. A partir de este punto, el discurso se centrará sobre el protagonista y al mismo tiempo, la figura femenina irá desvaneciéndose hasta el punto de su transformación medúsea en el soneto 366: «El error y Medusa me volvieron / en piedra que gotea»⁷⁴.

A partir del soneto 363 y los dos siguientes, la atmósfera será cada vez más penitencial y religiosa hasta desembocar en la canción a la Virgen que cierra la obra. El protagonista evoca a Laura muerta, su dispersión («es tierra quien me dio calor y frío») ⁷⁵ y su deseo de gloria ya marchito («y marchito el laurel, es roble y olmo») ⁷⁶. Lejos de los yugos del amor encuentra una libertad dulce y amarga y hay, en la última tercina, una vuelta a Dios: «Y al Señor al que adoro y agradezco, / y que el cielo gobierna con un gesto, / vuelvo cansado y harto de la vida»⁷⁷.

En el 364, el poeta se arrepiente de todos los errores ya cansado. Finalmente se retoma el juvenil error del soneto proemial: «Cansado estoy ahora, y me arrepiento / de todos los errores que apagaron / de la virtud el germen... »⁷⁸. En la última estrofa se encomienda a Dios: «Señor que en esta cárcel me has metido, /ponme Tú a salvo del eterno daño: / reconozco mi error y no lo excuso»⁷⁹.

El soneto 365 es el soneto de la plena conversión espiritual. El protagonista llora los tiempos pasados en los que amó cosas de este mundo: «Yo voy llorando mis pasados tiempos / en los que amé las cosas de este mundo, / sin elevar el vuelo, habiendo alas, / para dar de mí acaso noble

⁶⁷ RVE, 360, vv. 31-33: «Questi m' à fatto men amare Dio / ch' i' non deveva, et men curar me stesso: / per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensiero».

⁶⁸ *Ibid.*, vv. 80-82: «Questi in sua prima età fu dato a l' arte / da vender parolette, anzi menzogne; / (...) tolto da quella noia al mio dilecto».

⁶⁹ *Ibid.*, vv. 88-90: «salito in qualche fama / solo per me, che 'l suo intellecto alzaí / ov' alzato per sé non fôra mai».

⁷⁰ *Ibid.*, vv. 136-143: «Anchor, et questo è quel che tutto avanza, / da volar sopra 'l ciel li avea dat' ali, / per le cose mortali, / che son scala al fattor, che ben l' estima: / ché, mirando ei ben fiso quante et quali / eran vertuti in quella sua speranza, / d' una in altra sembianza / potea levarsi a l' alta cagion prima».

⁷¹ *Ibid.*, v. 157: «ma piú tempo bisogna a tanta lite».

⁷² RVE, 361, vv. 1-4: «Dicemi spesso il mio fidato spoglio, / l' animo stanco, et la cangiata scorza, / et la scemata mia destrezza et forza: / –Non ti nasconder piú: tu se' pur vèglio».

⁷³ RVE, 362, vv. 5-8: «Talor mi trema 'l cor d' un dolce gelo / udendo lei per ch' io mi discoloro / dirmi: –Amico, or t' am' io et or t' onoro / perch' à' i costumi variati, e 'l pelo».

⁷⁴ RVE, 366, vv. 111-112: «Medusa et l' error mio m' àn fatto un sasso / d' umor vano stillante».

⁷⁵ RVE, 363, v. 3: «ond' io ebbi et freddi et caldi».

⁷⁶ *Ibid.*, v. 4: «spenti son i miei lauri».

⁷⁷ *Ibid.*, vv. 12-14: «et al Signor ch' i' adoro et ch' i' ringratio, / che pur col ciglio il ciel governa et folce, / torno stanco di viver, nonché satio».

⁷⁸ RVE, 364, vv. 5-7: «et mia vita reprendo / di tanto error».

⁷⁹ *Ibid.*, vv. 12-14: «Signor che 'n questo carcer m' ài rinchiuso, / tràmene, salvo da li eterni danni, / ch' i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso».

ejemplo»⁸⁰. Lamenta no haberse elevado para dar de sí no bajo ejemplo. Invoca la gracia divina para que venga en ayuda de su alma, y se consagra a Dios para que lo acompañe en el poco tiempo que le queda por vivir: «Para el poco vivir que ya me queda / y para el buen morir dame tu mano: / Tú sabes bien que en nadie más confío»⁸¹.

Finalmente, la canción 366 cierra el Canzoniere con las notas de un definitivo balance que fue preparado por los sonetos precedentes. El poeta encomienda su vida en manos de María: «socórreme en mi guerra, / aunque sea tierra, y tú del cielo reina»⁸². Se reconoce en el fin de sus días, y se vuelve hacia el pensamiento de la muerte que se adivina cada vez más cercana: «vuelve tu mente a la tormenta horrible / en que solo me encuentro y sin gobierno, / y donde escucho ya el crujir postrero»⁸³. Es la Virgen quien puede convertir los amargos llantos en alegría: «Oh Virgen que conviertes / las lágrimas de Eva en alegría. / Hazme digno de Él, porque lo puedes»⁸⁴. El poeta es tierra, su llanto es tierra, su amor fue terreno: «Con las rodillas de la mente en tierra / ruego que tú me guíes / y endereces mis pasos al fin bueno»⁸⁵. El amor por Laura, en última instancia, no ha sido más que mortal belleza. Finalmente, el poeta está arrepentido en su corazón («apiádate de un pecho arrepentido») ⁸⁶ y consagra su pecho, su nombre y su estilo a la Virgen: «oh Virgen yo consagro / a tu nombre el ingenio y el estilo, / la lengua, el corazón y los sollozos»⁸⁷.

Así, los *fragmenta* que componían su vida permanecen como tales, pero ahora, en conexión estrecha con el soneto proemial y la canción final, se corporizan y pueden verse como los avatares de una experiencia negativa que puede ser ofrecida como ejemplo. De este modo, la pregunta que abre Santagata, de si puede un poeta vulgar contar una historia de amor que se niegue a sí misma como piedra de comparación negativa, pareciera responderse afirmativamente⁸⁸.

¿En qué sentido, entonces, la composición del Canzoniere podría considerarse como una adecuada respuesta a las exhortaciones del Santo? Las directivas de Agustín fueron claras: volver a la interioridad, morar en sí mismo, alejarse de la selva de fantasmas y tentaciones externas que alienan y disgregan al yo, y reconstruirse tanto como sea posible de modo tal de preparar su ánimo para la *cogitatio mortis*.

Que el *recolligere fragmenta* nos lleve directamente al Canzoniere es significativo porque implica que una operación tal forma parte de la refundación del programa intelectual que Petrarca llevó a cabo en torno al 1350. En

esa época reordena su producción lírica vulgar hasta entonces dispersa en rimas y la carga de un significado moral- – religioso agustiniano. La historia de amor se abre con un soneto proemial en tono penitencial, y en las composiciones siguientes el poeta nos sume directamente en la historia de amor. En el soneto que funciona de gozne entre las rimas en vida y en muerte, el poeta se presenta escindido entre dos pensamientos contradictorios, uno plagado de sensualidad y amor por Laura y el otro consciente de su error y el peligro que conlleva. El sujeto poético conoce el camino correcto, pero no lo toma. Habrá que esperar recién hasta el final de la obra para que cobre sentido y se cierre el círculo abierto en el comienzo. En los últimos sonetos se va diluyendo la figura de la amada y comienza a cobrar fuerza la figura divina, el poeta reconoce el error y la vía hacia la salvación. La obra se cierra con un reconocimiento del error y la vejez, y con una plegaria a la virgen para que venga en su ayuda. Cierto es que la *mutatio* no llega a llevarse a cabo definitivamente, como es habitual en las obras de Petrarca.

Resulta claro, entonces, que la estructura narrativa que enmarca la obra se construye como un libro moral y ejemplar, en el que el poeta relata sus experiencias amorosas y las encomienda al público, esperando perdón de su parte. Son las fluctuaciones de un ánimo enamorado, consciente y arrepentido de su error. A través del amor, el yo corre el riesgo de desaparecer en el mundo sensible, ilusorio y plagado de fantasmas, poniendo en peligro a causa del amor a lo temporal, la eternidad de la vida futura. En el Canzoniere subsiste la tensión entre esta experiencia fragmentaria y la instancia de recomposición que nunca termina de resolverse.

El agustinismo del *Secretum* habla de las obras humanísticas históricas y eruditas. Petrarca incluye también las rimas a Laura, es decir, las «*rime sparse*», porque el Canzoniere es el instrumento por el cual se reapropia de esos fragmentos dispersos, y gracias al cual transforma un discurso sobre y para otros en discurso sobre y para sí mismo, cumpliendo de esta manera con la exhortación agustiniana, con el «*te tandem tibi restitue*»⁸⁹. La obra, lejos de ser meramente un monumento al amor por una mujer, toma sobre sí la responsabilidad moral haciendo de ella un ejercicio de retorno sobre sí mismo, la reflexión sobre una experiencia existencial que es juzgada y puesta a disposición de los otros como *exemplum vitae*. El de un amante que se entrega a una experiencia fragmentaria, disgregante pero, al mismo tiempo, asombrosa.

⁸⁰ RVF, 365, vv. 1-2: «I'vo piangedo i mie passati tempi / i quai posi in amar cosa mortale».

⁸¹ *Ibid.*, vv. 12-14: «A quel poco di viver che m'avanza, / et al morir, degni esser Tua man presta: / Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza».

⁸² RVF, 366, vv. 11-12: «socorri a la mia guerra / bench' i' sia terra».

⁸³ *Ibid.*, vv. 69-71: «pon' mente in che terribile procella / i' mi ritrovo sol, senza governo, / et ó già da vicin l'ultime strida».

⁸⁴ *Ibid.*, vv. 35-37: «Vergine benedetta, che'l pianto d'Eva in allegrezza torni. Fammi, ché puoi, de la Sua gratia degno».

⁸⁵ *Ibid.*, vv. 63-65: «Con le ginocchia de la mente inchine, prego che sia mia sorta, / et la mia torta via dirizzi a buon fine».

⁸⁶ *Ibid.*, 120: «miserere d'un cor contrito humile».

⁸⁷ *Ibid.*, 126: «Vergine, i'sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri».

⁸⁸ Cf. nota 44.

⁸⁹ Ver nota 33.