

# Composición numérica e imitación. El 153 de la pesca milagrosa, la exégesis de Agustín y su huella en Petrarca y Boscán \*

Antonio ARMISÉN

Universidad de Zaragoza  
Departamento de Filología. Literatura Española  
aarmisen@unizar.es

## RESUMEN

Desde el conocimiento de la composición numérica de *Las obras de Boscán...* (Barcelona, 1543), este trabajo propone y analiza en el *Canzoniere* de Petrarca la huella compositiva de la exégesis de Agustín de Hipona sobre la pesca milagrosa del *Evangelio* (Juan, XXI, 1-14). El modelo compositivo relacionado con el pitagórico 153, estudiado por Armisen en 1982 en el *canzoniere* de Boscán, reaparecerá después en la misma tradición poética con los 154 *Sonnets* de Shakespeare de 1609, pese a la evolución del género. Su huella merece atención en los libros de poesía y en otras formas de composición. El presente artículo, adelanto parcial de un libro de próxima publicación sobre estos problemas, estudia e interpreta tanto los *RVF* como la imitación de Boscán en el primer *canzoniere* castellano impreso.

**Palabras clave:** Libro poético, *canzonieri*, composición numérica, pitagorismo, imitación, petrarquismo.

Numerical structure and *mimesis*. The number 153 and the miraculous catch of fish in John's *Gospel*. Augustine's exegesis and his traces in Petrarch's and Boscán's poetry

## ABSTRACT

Taking as its starting point the numerical composition of *Las obras de Boscán ...* (Barcelona, Amorós, 1543), this paper proposes to analyse the compositional traces to be found in Petrarch's *Canzoniere* of Augustine of Hippo's exegesis on the Miraculous Draught of fish of the *Gospel* (John, XXI, 1-14). The compositional model related to the Pythagorean 153, studied by Armisen in 1982 in Boscán's *canzoniere*, reappears later in the same poetic tradition as Shakespeare's 154 *Sonnets* (1609), in spite of the evolution of this genre. The above-mentioned traces attract attention in books of poetry and in other forms of composition. The present paper, an excerpt from a book to be published shortly on these matters, studies and interprets both the *RVF* and the imitation of Boscán in the first printed version of a *canzoniere* in Spanish.

**Key words:** Book of poetry, *Canzonieri*, numerical composition, pythagorism, imitation, petrarchism, intertextuality.

---

\* El presente trabajo reproduce con el añadido de epígrafes, referencias bibliográficas y leves correcciones la parte original e inédita de una conferencia leída en el Departamento de Romanística de la Universidad de Padova el 6 de marzo del 2004. Es adelanto fragmentario, sin notas y casi exento de erudición complementaria de alguna de las propuestas del libro de próxima publicación titulado *Composición numérica, petrarquismo y redención*. (Notas sobre el 153 en los *Rerum vulgarium fragmenta*. Su presencia en el *Libro II* de Boscán, los *Sonnets* de Shakespeare y la Plaza de San Pedro de Roma). Un trabajo sobre la *Piazza di San Pietro* aparecerá en el número de agosto 2004 del *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*.

**SUMARIO:** 1. Composición numérica e imitación. El 153 de la pesca milagrosa, la exégesis de Agustín y su huella en Petrarca y Boscán. 2. Agustín, el *Libro II* de Boscán y su lectura de la *Seconda Parte* del *Canzoniere*. 3. El sistema numérico de Agustín, la petición de ayuda de la *canzone* CCLXIV y la forma de la *Seconda parte*. 4. El *sonetto* IV. La pesca milagrosa y sus símbolos. 5. Los primeros indicios de la cifra en Boscán. Imitación, desviación y composición. La canción CIII [75] y el mito de Acteón. 6. Tras las huellas del 153. Dos poetas venecianos: Pietro Bembo y Celio Magno. 7. Sobre el 153 y el *Canzoniere*. Dos casos particulares. 8. La cadena de oraciones y peticiones. La *data sacra* y las correcciones finales.

### AGUSTÍN, EL *LIBRO II* DE BOSCÁN Y SU LECTURA DE LA *SECONDA PARTE* DEL *CANZONIERE*

La edición del *Boscán y Garcilaso* de 1543 presentaba a los lectores un modelo compositivo que, según todos los indicios, había sido ajustado numéricamente por Boscán. La muerte del poeta barcelonés unos meses antes no facilitó su comprensión por parte de los primeros lectores. El éxito rápido y las numerosas ediciones que se sucedieron tampoco ayudaron mucho. Pronto los editores incluyeron otros textos, contribuyendo a ocultar la calculada forma original que ha pasado desapercibida durante siglos. No es el momento de volver sobre un caso que no puede resultar extraño a los estudiosos de las *Rime sparse*.

Sin embargo, los problemas de la poesía de Boscán en los finales del siglo XX han sido otros muy diferentes. Pese a la recuperación de la forma de *Las obras de Boscán...*, propuesta en 1957 por Martín de Riquer, hoy sus lectores parecen condenados todavía a no reconocer el cuidado y la intención puestos por el barcelonés en su estructura compositiva, dado el desinterés de los editores recientes en dar siquiera la información crítica mínima sobre el problema de la composición numérica del *Boscán y Garcilaso* de 1543. Es un tema que prefieren eludir por razones que solo cabe suponer. Su silencio obliga a insistir en lo ya publicado (Armisen 1982: 335-427). En 1982 hacía la primera propuesta sobre la composición numérica de esa edición que ahora resumiré:

El *Libro I* reúne 28 composiciones poéticas de las que 27 son octosilábicas, como he advertido. Creo que el número buscado es el 28. No es el único caso de colección de 28 poemas y la valoro como opción intencional. Es *número triangular* (triángulo de 7) y es el segundo *número perfecto* ( $28 = 1+2+4+7+14$ ). Su relación con el ciclo lunar era conocida, aunque Boscán no parezca interesado en sostener y destacar ese referente que presumiblemente reconoce y, quizá, incluso tiene en cuenta en algún detalle.

El *Libro III* reúne 6 composiciones de las que 5 son de Boscán y 1 de Diego Hurtado de Mendoza. En mi opinión, el número buscado es el 6: *número triangular* (triángulo de 3) y también primer *número perfecto* ( $6 = 1+2+3$ ). Sirva lo que digo como información mínima necesaria. Remito a lo publicado, que asumo sin correcciones importantes veinte años después (Lopez Bueno/Reyes Cano 1991; 63-64). No estamos ante datos ignorados ni propuestas nuevas, pese a los señalados silencios.

Como el *Libro II* en el que nos centraremos está compuesto por 102 poemas (92 sonetos y 10 canciones), el total de las composiciones de los tres libros de Boscán,

según mis observaciones, suma 136 poemas. Es un *número triangular* (de 16) que debemos retener porque volveremos a encontrarlo pronto. El *Libro II* de 1543 era el primer *canzoniere* castellano impreso. A su estudio y a la reconsideración de su relación con las huellas de composición numérica en los *Rerum vulgarium fragmenta* dedicaremos el grueso del presente estudio. Los textos del barcelonés los numeraré con doble referencia, desde el XXIX [1] al CXXX [102].

En una primera aproximación, entendí el *canzoniere* castellano como formado por 100 composiciones sobre el caso amoroso de Boscán y dos sonetos elegíacos *in morte*: sus elegías funerales a la muerte de Garcilaso acaecida cinco años antes. Aún así, la desviación de la previsible meta numérica de 100 parecía calculada, puesto que con un total de 90 sonetos, incluyendo en ellos los dos dedicados a Garcilaso, hubiese podido alcanzarla de ser ese su deseo. La cifra de 102 y la de sus 92 sonetos y 10 canciones la entendí intencional. En todo caso, el de 92 sonetos es el mismo número que pudo encontrar en los *sonetti* de la *Seconda parte* del *Canzoniere* y en alguna de las mejores ediciones a su alcance.

La mínima desviación respecto del 103 del total de la *Seconda parte* de Petrarca (92 *sonetti*; 9 *canzoni*; 1 *sestina*; 1 *ballata*) en las *Rime* (Venezia, Aldo Romano, 1501) hace pensar que el total de Boscán podía estar relacionado con el número de poemas de su mejor modelo, aunque los datos no permitan en principio una confirmación satisfactoria. Ambos parecen, eso sí, eludir la meta numérica de 100, que esa *Seconda parte* hubiese alcanzado de ser válida y aceptable la modificación introducida desde 1514 por Manuzio. Aldo Manuzio prefería marcar la separación *in vita/in morte*, y opta por una división en secciones de 266 y 100 poemas, corrigiendo la propuesta de Bembo de 1501. Entiendo que la información que Boscán pudo obtener sobre las razones de esas dos opciones ayuda a entender su imitación de Petrarca en el *canzoniere* póstumo de 1543. Habrá que volver sobre el tema.

La solución de algunas dudas la encontré en 1982 con el análisis de la canción CXXX [102] del *Libro II* de Boscán (Armisen 1982: 404-411). La canción que comienza «Gran tiempo Amor me tuvo de su mano» es la composición final y clave de cierre del *Libro II*. Esta décima canción es un resumen de su aventura amorosa y espiritual. Es también la explicación final del *canzoniere* castellano. Resuelve el problema planteado en el final del primer soneto XXIX [1] y explica en clave espiritual y redentorista el conflicto entre el dios Amor (Cupido) y el Dios cristiano. Jesucristo, *divinus amator*, provee la solución como *Deus medicus*. Nos permite valorar hoy los problemas que el libre albedrío planteaba en el XVI, en fechas próximas al Concilio de Trento (1545-1563). Un poema redentorista que presenta el *Deus medicus* (v. 61 ss.) en términos conocidos: *similia similibus curantur*. Ha de recordarnos que Agustín se había acercado a la materia en las *Enarrationes in Psalmos* tratando del salmo L (L; 11 [v. 8]; *vid. infra*); y que el mismo Petrarca la había evocado en el *Secretum* de forma algo más vaga refiriéndose al caso de san Pablo (*Secr. II*, ed. Fenzi 1992: 174-175).

La canción CXXX [102] es un poema compuesto con cuidado. La Redención se proyecta en la resurrección de Lázaro (Juan, XI, 1-56), ejemplo de pecadores. Desde 1543 Lázaro es también «modelo de poetas», del enamorado culpable redimido, del poeta petrarquista en particular. En una de las estrofas centrales, esa identificación con Lázaro y su resurrección, confirmada en su condición de milagro modélico con

las alusiones inmediatas al *petite et accipietis* evangélico y a sus ecos en las palabras finales de las *Confessiones* de Agustín, ofrece referentes relevantes, significativos y de fácil reconocimiento para un lector atento.

Góngora desarrolló con humor en los sonetos referidos a su estancia en Salamanca las posibilidades que el referente de la canción CXXX [102] permite plantear. Lázaro era así en el mundo hispánico la representación del poeta petrarquista en los siglos XVI y XVII. Su enfermedad y resurrección, contrastadas paródicamente con el caso salmantino de Lázaro de Tormes, servían a Góngora para hablar con doble lenguaje en «Muerto me lloró el Tormes en su orilla» y también más seriamente, ajeno ya al popular *Lazarillo*, en «Descaminado, enfermo, peregrino», sonetos ambos en los que trata equívocamente de las causas que lo retienen en Salamanca. (Armisen 1982; 408-409. También Micó, 1990; 35 ss)

Pero la canción CXXX [102] nos interesaba en 1982 porque permite resolver la cifra que da forma y sentido a los 102 poemas del *canzoniere* petrarquista de Boscán. Y ahora me refiero al 153 de sus versos. Su número guarda y completa la clave redentorista del *Libro II* que entiendo hoy como incuestionable, dada la posición, significado y función del poema en el *canzoniere* castellano. Boscán da forma y sentido a esa composición con un número simbólico que san Agustín había glosado con detalle en una famosa exégesis y mencionado repetidas veces en sermones y otros textos.

Es el número de los grandes peces del *Evangelio* de Juan (XXI, 1-14) en la pesca milagrosa del mar de Tiberiades. Según Agustín, el milagro más importante y por ello el que Juan describe en último lugar: *Hoc est magnum sacramentum in magno Ioannis Evangelio; et ut vehementius commendaretur, loco ultimo scriptum*. Como Agustín dedica atención a su exégesis y al contraste con la pesca de Genezaret (Lucas, V), esa afirmación tiene enjundia y merecería un comentario interpretativo. No es el único detalle que lo merece. En su conjunto lo considero un ejercicio modélico de exégesis en el que, si bien en algún momento Agustín roza las fronteras de su confianza en el texto, de forma decidida, con ayuda de la fe sin duda, se engolfa finalmente en el goce supremo de la interpretación sin límites.

El análisis contrastado de los pasajes de Lucas y Juan en el *Tractatus in Iohannis Evangelium*, que ahora no detallaré, trae consigo la exégesis numérica más importante de la tradición numerológica cristiana, la referida al número de los 153 grandes peces. Sus ecos próximos los documentan la *Patrología* de Migne y más recientemente el *Lexicon* numerológico de Meyer/Suntrup (1987; 814-816 *et al*). Me limitaré a transcribir aquí un fragmento inexcusable de la traducción del comentario numérico de Agustín; que puede darnos sólo una idea mínima de las implicaciones simbólicas de la exégesis, pero documenta el interés del comentario completo:

Si quisiéramos representar a la Ley por un número, ¿cuál sería sino el diez? [...] Cuando a la Ley se une la gracia, es decir el espíritu a la letra, se añaden el siete al número diez. Y que este número septenario significa el Espíritu Santo, lo atestiguan documentos de las Sagradas Escrituras dignos de consideración. [...] Uniéndose, pues, a la Ley el Espíritu Santo con el número septenario, se forma el número diecisiete; y este número, creciendo con la suma de todos los números que lo componen, da la suma de ciento cincuenta y tres. Así si a uno le añades dos, dan tres; si a tres le sumas tres y cuatro, son diez; y si después vas añadiendo los

números siguientes hasta diecisiete, se llega al número antes dicho; esto es, si a diez, formado por el tres y cuatro a partir del uno, le añades cinco, son quince; súmale seis, y tienes veintiuno; a éste añádele siete, y tendrás veintiocho; súmale sucesivamente ocho, nueve y diez, y serán cincuenta y cinco; añade ahora once, doce y trece, y tendrás noventa y uno; vuelve a sumarle catorce, quince y dieciséis, y sumarán ciento treinta y seis; a este añádele el que queda, y del cual tratamos, que es el diecisiete, y se completará el número de los peces. Mas no quiere decir esto que sólo ciento cincuenta y tres justos han de resucitar a la vida eterna, sino todos los millares que pertenecen a la gracia del Espíritu Santo. Esta gracia hace como un convenio con la Ley de Dios, como con un adversario, para que, dando vida el espíritu, no mate la letra, antes con la ayuda del espíritu sea cumplida la letra, y si en algo no se cumple, sea perdonado. Cuantos pertenecen a esta gracia son significados figurativamente. Este número incluye además tres veces al quincuagenario, y tres más por el misterio de la Santísima Trinidad. El cincuenta se forma multiplicando siete por siete y añadiéndole uno, porque siete por siete son cuarenta y nueve. Y se le añade uno para indicar que es uno el que se manifiesta a través de las siete operaciones; y sabemos que el Espíritu Santo, cuya venida fue ordenado a los discípulos esperar, fue enviado cincuenta días después de la resurrección del Señor. Agustín, *Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, trat. 122, 8; *Obras de San Agustín*, ed. cit., vol. XIV, pp. 614-617.

Este texto debe ser acompañado por una lectura atenta y completa de la extensa glosa sobre el pasaje evangélico que lo acompaña. Particular atención merece su estudio simbólico del componente léxico fundamental de los textos de Lucas y Juan. Como veremos, la información sobre la difusión de la exégesis que nos interesa más no quedará limitada por el *corpus* de referencias patrísticas documentadas por Migne y Meyer/Suntrup.

No tengo dudas de que Boscán conocía tanto el *Evangelio* de Juan como el *Tractatus* de Agustín. Además, verosímelmente, debía conocer el original latino de la famosa *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, impresa numerosas veces desde 1470, que comenta y revisa la exégesis de Agustín (*tract.*, CXXII, 1-9) y alude a sus ecos posteriores. Quizá tuvo también en sus manos la temprana traducción catalana de Joan Roig de Corella (Valencia, 1495); y muy probablemente la popular y reimpressa traducción castellana realizada por fray Ambrosio Montesino y auspiciada por los Reyes Católicos (Alcalá, 1502-1504) (Ludolfo 1530: fol. cc verso y cci recto).

Petrarca, contemporáneo de Ludolfo de Sajonia que redacta su *Vita Christi* en las mismas fechas en que el de Arezzo construye el *Canzoniere*, conocía el *Tractatus in Iohannis Evangelium* de Agustín desde fechas anteriores a la escritura del *Secretum*, según advierte Francisco Rico (1974; 381). De modo que la exégesis de Agustín difícilmente pudo ser desconocida (Marcozzi 2002; 33 ss.).

Volvamos a Boscán y al *Libro II*. Si aceptamos que el barcelonés integra con intención los 153 versos que dan forma a la canción CXXX [102], que es conocedor de la clave numérica agustina, el problema de las 102 composiciones de su *canzoniere* castellano encuentra también una solución coherente y armónica. Que sus editores lo ignoren hoy podría considerarse irrelevante. Como no es tema insignificante y su descuido ha inducido al error a estudiosos ocasionales, parece ya más oportuno corregirlo.

El 153, antes de su aparición en la elaborada narración del *Evangelio* de Juan, tiene una fundada tradición pitagórica que debe ser reconocida, puesto que ayuda a entender después la interpretación de Agustín. Es número triangular. El triángulo que resulta de la suma de los diecisiete primeros números. Pero es también múltiplo de 17, esto es  $17 \times 9$ . De modo que el 17 se convierte en cifra de interés particular. Como hemos visto, es la clave según la interpretación de Agustín, conocedor de la tradición pitagórica y reconocido máximo exponente de la numerología cristiana según los estudiosos: el 17 está compuesto por el 7 que representa el Espíritu Santo y el 10 que representa la Ley.

Los 153 grandes peces obtenidos en la pesca milagrosa representan simbólicamente todos los redimidos, tal como lo explica Agustín. El hiponense se demora minucioso en al análisis contrastado de numerosos detalles que no me detendré a glosar. Si importa mucho advertir que, tras el encuentro de Jesús con los 7 apóstoles que habían pasado la noche pescando —Juan solo nos dará el nombre de cinco, sean cualesquiera sus razones—, se reúnen en una comida a la que Cristo resucitado aporta un único y primer pez que traía consigo. Sobre él Agustín es conciso y explícito: «El pez asado es Cristo sacrificado». *Piscit assus. Cristus est passus. Ipse est et pannis qui de caelo descendit*. Entiendo que en términos de pitagorismo, confirmable con otros textos de Agustín sobre la Unidad, estamos ante esa unidad que genera la cifra. Es también el precedente necesario, pero no único, de la posibilidad de explicar y ejemplificar la estrecha relación simbólica del 153 y el 154, el 136 y el 137 ó el 102 y el 103. Documentar esta línea de análisis con otros textos es fácil, pero nos alejaría demasiado de lo que ahora nos interesa más.

Entiendo, pues, que Boscán conoce el sentido de la cifra con la que da forma a la canción de cierre de su *canzoniere* de 102 textos. El 102 tiene una reconocible relación con el 17 ( $17 \times 6$ ) y con el mismo 153 ( $2/3$ ). De modo que, de acuerdo a lo que podemos verificar y ampliar partiendo de una lectura atenta y completa del texto de Agustín, el 153 no es tan solo la cifra simbólica que da forma a la redentorista canción final del *canzoniere* de 1543. El 153 no es una cifra simbólica particular. Desde el análisis de Agustín, el 153 y el 17 son las claves de *todo un sistema numérico*, resignificado, codificado por la interpretación que el hiponense hace del pasaje evangélico.

Pensando en la poesía de Boscán, nos permite entender su búsqueda del 102; la importancia de la clave central del *Libro II* que trata de la creación y función simbólica de la amada, potenciada por el 51 ( $17 \times 3$ ) (Armisen 1982; 391 ss.); y también el total de las 136 composiciones con que forma los tres *Libros* de su poesía en 1543. Sería  $153 - 17 = 136$ . El 136 es uno de los números mencionados como relevantes por Agustín. Aquel que solo necesita de la Gracia divina representada por el 17 último. Es también múltiplo de 17 ( $17 \times 8$ ). Según veremos en su momento, es número que cifra con intención otros textos.

El número de 102 poemas del *Libro II* merece ahora más atención. Como los lectores atentos habrán advertido, Boscán tiene antecedentes en las *Rime sparse* de Petrarca que es necesario considerar porque han sido ignorados hasta la fecha. Dado que reconocer la función de algunos componentes en el *canzoniere* de Boscán es repetidamente más sencillo, la posibilidad complementaria de iluminar la interpre-

tación de aspectos del *Canzoniere* parece sugerente. Reconstruir parcialmente lo que pudo ser la lectura realizada por el barcelonés es solo uno de los objetivos.

Lo más verosímil es que Boscán trabajase sobre la edición aldina de Venecia en 1501, promovida y elaborada por Bembo e impresa por Aldo Romano «il vecchio», o sobre alguna de las que reproducen su ordenación y división (Lyon, 1501 y 1502). En ellas la *Prima parte* está formada por 263 textos y la *Seconda parte* por 103. Si aceptamos esa probabilidad, creo que hemos de considerar la consecuente hipótesis de que Boscán, a lo largo de su vida, alcanzó información que le permitía advertir la posible presencia de la cifra y clave agustina, que él mismo usa, en el texto de su reconocido modelo. Parece la explicación natural.

Un error que no cometeré es el de suponer que los lectores del XV y XVI solo conocían sobre los poemas y la forma del *Canzoniere* la información recogida y publicada por las *esposizioni* impresas. Me parece bastante más inverosímil suponer que Boscán ignora la relación de las 103 composiciones de la *Seconda parte* con las 102 de su *Libro II* que asumir, con los escasos datos conocidos, que reconocía en Petrarca la huella del sistema numérico que él mismo utiliza con intención. Estudiamos un arte imitativo y hablamos del texto que era su *mejor modelo*. Los imitadores alcanzaban un conocimiento directo y avanzado de los modelos trabajados. Creo además que los datos que presento pueden ser confirmados y ampliados con un análisis detenido.

Amos Parducci (1952; 34) en su trabajo sobre Boscán de publicación póstuma, señaló de forma imprecisa y sólo general lo que creía era cierta semejanza temática de las *canzoni* CCLXIV y CCCLXVI de Petrarca con la CXXX [102] del *Libro II*. Su observación puede servirnos hoy como punto de partida para intentar avanzar en el análisis. Por razones distintas a las suyas, creo que esa relación tiene particularísimo interés. En el caso de las *canzoni* de Petrarca se trata de la composición 1 y de la 103 de la *Seconda parte*, según la propuesta bembiana. No me detendré en el análisis de esas composiciones, tantas veces estudiadas e interpretadas. Aquí y ahora, incluso una simple revisión de lo conocido resulta impropio (Petrarca 2001; ed. Santagata: 1043-1056 y 1401-1416). Sí que destacaré algunos aspectos parciales de ambas composiciones. Los que entiendo más directamente relacionados con la cifra numérica que estudio. Lo veremos enseguida.

## EL SISTEMA NUMÉRICO DE AGUSTÍN, LA PETICIÓN DE AYUDA DE LA *CANZONE* CCLXIV Y LA FORMA DE LA *SECONDA PARTE*

Con la intención de verificar otras huellas del sistema numérico que rastreo importa estudiar lo que denominaré la *cadena de peticiones de ayuda* del *Canzoniere*. Es tema al que dedicaré atención preferente y presentaré de forma resumida más adelante.

En esa cadena o serie de peticiones de ayuda la de la *canzone* CCLXIV «I' vo pensando, e nel penser m' assale» (*vid.* v. 84 y ss.) es una *petición menor*; no es la primera —la *prima preghiera di pentimento* es la del *sonetto* LXII «Padre del ciel...»— y tampoco es la última que encontraremos en la *canzone* CCCLXVI «Vergine bella...». Si digo que la de la *canzone* CCLXIV, coincidente con el Día de Navi-

dad (Roche 1974; 165 ss. Después 1989; 57 *et al.*), asociada al nacimiento del Redentor en las propuestas de la *dispositio calendariale* (Zotoli, Roche, Santagata, Biancardi, *et al.*), resulta solo una *petición menor* es por otras razones. Como petición es elusiva y poco directa. Limitada en sus términos explícitos a solicitar que el Señor alivie su vergüenza, se trata sobre todo de una petición angustiada y motivada por el *temor de Dios*, por la percepción de un tiempo que se acaba y un final que puede estar próximo.

Tu che dagli altri, che ‘n diversi modi  
legano ‘l mondo, in tutto mi disciogli,  
Signor mio, ché non togli  
omai dal volto mio questa vergogna?  
Ché ‘n guisa d’uom che sogna  
aver la morte inanzi gli occhi parme;  
et vorrei far difesa, et non ò l’arme.

Entiendo que esta petición inicial de la *Seconda parte*, marcada por su crisis espiritual, anterior a la muerte de Laura —y que no podría satisfacer por su forma verbal las exigencias del Agustín del *Secretum* (II, ed. Fenzi 1992; 172 ss): débil en cuanto a la fe, limitada por la duda apuntada con la interrogación—, quedaba confirmada, potenciada en el propio texto de la CCLXIV con el número que cifra sus 136 versos.

Como hemos visto, el 136 (153 a falta de 17) puede formal, poética y silenciosamente reforzar la condición de esa petición. Años más tarde, la *canzone* CCCLXVI cerrará el *Canzoniere* con 137 versos (136+1). Y ahora hablamos de una composición para la que no faltan hipótesis de interpretación numerológica (Santagata, Gorni *et al.*). La situación que la «Vergine bella ...» expresa es ya otra; y probablemente la cifra nos lo corrobora. Desde luego, la hipótesis numérica podría ser una hiperinterpretación o resultar de la casual coincidencia, pero no lo creo así. Y no lo creo así porque, aparte otras razones que habrá que presentar y evaluar en su momento, la *canzone* «Vergine bella...» es la 365+1 del *Canzoniere*; la 102+1 de la *Seconda parte* y tiene también ella misma 136 versos+1.

La triplicación de la forma +1 entiendo que puede ser significativa, permita o no otras explicaciones diversas y particulares. En términos numéricos es más difícil explicarla como coincidencia gratuita. Recordemos lo dicho. Según Roche y Santagata, la *forma calendariale* y su composición son *característicamente agustinianas*. De modo que la integración de componentes del sistema numérico propio de la exégesis del 153 de la pesca milagrosa, que tiene su autor conocido y próximo en Agustín, no ha de presentar problemas de coherencia. Se ajusta al decoro propio y aceptado como válido hasta la fecha. Lo extraño es que, en pleno desarrollo de la línea de investigación que valora la huella del pensamiento de Agustín en la obra de Petrarca, y en los *Rerum vulgarium fragmenta* en particular, el simbolismo vinculado a la pesca milagrosa y a su famosa interpretación numérica no haya sido objeto de la menor atención. El casi general descuido del *Tractatus in Iohannis Evangelium* puede ser corregido con provecho en más de un detalle.

La forma compositiva que Petrarca construye, de acuerdo con lo que sabemos y reconocemos hoy como significativo, inicia la *Seconda parte* en articulada y conocida coincidencia con el calendario litúrgico. Desde el 6 de Abril del primer encuentro vinculado a la muerte de Cristo, 264 días después, la CCLXIV quedará asociada con la Navidad, con el nacimiento del Redentor, con el inicio de la Redención (Petrarca ed. Santagata; 1043). Viene unida a la crisis espiritual de Francesco y se plantea cifrada con anterioridad a la muerte de Laura.

Si aceptamos que la interpretación *calendariale* se ajusta a la intención del poeta, resulta comprensible y coherente que ahora la leamos como reforzada con intención por el simbolismo del 136 y el 102. Boscán, que usará ese mismo sistema numérico agustino relacionado con el 153 calculadamente y que, según todos los indicios, estudia con particular atención la CCLXIV y la CCCLXVI, tuvo que advertirlo en su día. La explicación natural y primera hipótesis es la de que su proyecto de *canzoniere* compuesto numéricamente resulte en alguna medida del trabajo realizado sobre su modelo reconocido y dominante. Estudiar los límites de esa relación puede ser muy útil, aunque no sea una tarea sencilla.

#### EL SONETTO IV. LA PESCA MILAGROSA Y SUS SÍMBOLOS

En el *Canzoniere* la presencia del tema redentorista asociado con la pesca milagrosa viene introducida desde los sonetos prologales. La afirmación sólo puede sorprender a los lectores descuidados; pero debe ser expuesta con claridad, puesto que, según vemos, no es tema que haya merecido la consideración de los estudiosos. Advirtamos, pues, su aparición destacada en el *sonetto* IV «Que' ch' infinita providentia et arte», donde en el verso séptimo «tolse Giovanni da la rete et Piero/ et nel regno del ciel fece lor parte» introduce el tema con la explícita mención de los dos apóstoles destacados en el conocido episodio del *Evangelio* de Juan (XXI, 7-24).

La referencia a «la rete» no debe descuidarse, puesto que está destinada a contrastar con la repetida mención de «le reti» de la caza de amor y sus engaños. No me detendré tampoco ahora en un análisis del *sonetto* IV y su fortuna en las interpretaciones del pasado (que en otro momento y ocasión, en un trabajo más extenso y erudito, amplíe con el detalle que merece el caso); pero tanto su referencia a la *humilde condición* de los pescadores elegidos por la Providencia divina, como la *humildad del lugar* de nacimiento de Laura conllevan la atención del lector al tema de la *humilitas* desde los sonetos prologales. También el tema de la *gratia* se introduce con el *sonetto* IV.

Son temas importantes, que imponen reconocer que la condición de Laura como velado instrumento de la redención del poeta aparece en las *Rime sparse* pronto, *ab initio*. Estudiar sus implicaciones macrotextuales es ahora imposible. Boscán tratará esos temas de forma distinta, pero parece consciente de esas implicaciones. Sí que advertiré el interés que tienen en el *Canzoniere* los *símbolos dobles* en la expresión de las vías, los medios y las huellas de la Redención del poeta enamorado y culpable. Otros poemas destacados permiten confirmar la presencia y reaparición del tema piscatorio que nos interesa más. El uso posterior del sustantivo «hamo» y «ami» o el de

«rete» y «reti» permiten valorar la reaparición de motivos simbólicos calculados en contextos frecuentemente significativos. Si en la tradición patristica *pisces sunt peccatores* (vid. Migne), en el *Canzoniere* y desde el *sonetto* IV el tema piscatorio aparece vinculado al de la Redención. Pienso ahora en el cuidado uso de «reti» en el *sonetto* LXII «Padre del ciel...», vv. 7-8; o en el verso 3 del *sonetto* CCXII «nuoto per mar che non à fondo o riva», que en el mencionado soneto de los *impossibilia* «Beato in sogno et de languir contento» nos plantea también otros problemas.

El uso sostenido de símbolos característicos de la caza y de la caza de amor en particular ('arco', 'saetta', 'strale', 'rete', 'nodi', 'lacci', 'hami', 'esca'...) permite confirmar cómo los medios y las vías de la culpa y de la salvación se confunden y contrastan significativamente. Los símbolos propios de Cupido parecen dominar cuantitativamente en las *Rime sparse*, pero eso no hace sino destacar el interés y valor contrastivo de los usos redentoristas. Boscán permanecerá ajeno al tema piscatorio en estos detalles, lo que me hace pensar que su atención a la exégesis de Agustín de la pesca milagrosa es probablemente tardía, tal vez no percibe la proyección léxica del problema o siquiera no desea coincidir con su modelo en ese aspecto.

### LOS PRIMEROS INDICIOS DE LA CIFRA EN BOSCÁN. IMITACIÓN, DESVIACIÓN Y COMPOSICIÓN. LA CANCIÓN CIII [75] Y EL MITO DE ACTEÓN

Boscán se inicia en el ejercicio del soneto y la canción cuando todavía no tiene una avanzada comprensión del *Canzoniere*. Con el tiempo, con el trabajo sobre las *Rime* de Petrarca y otros autores, y con la creciente información allegada, su comprensión de la poesía vulgar de Petrarca, de los *Rerum vulgarium fragmenta* y de los *Trionfi* evoluciona. Su pretensión de llevar al castellano las formas poéticas italianas se concreta en metas precisas y más elaboradas.

Creo que el ms. Lastanosa-Gayangos (ms. 17969 de la Biblioteca Nacional de Madrid [Mg]) —contra la opinión de Aldo Ruffinatto (1982; 25-44) que, de hecho, no considera ahí los textos de Boscán— da cuenta directa o indirectamente de una fase de la elaboración del *Libro II*, anterior quizá a la muerte de Garcilaso. Presenta una ordenación de los poemas respetada después, aunque todavía fragmentada en secciones y en la que no aparecen ni las diez primeras composiciones del *Libro II* (tampoco el soneto doceavo) ni después las veinticinco últimas. Incluye así mismo otros textos de Boscán que serán después excluidos de la edición de 1543.

De modo que el citado ms. confirma y hace patente, en mi opinión, una fase avanzada de elaboración; pero que no permite reconocer aún cómo será la forma última del *canzoniere* de Boscán, aunque la documente. Obligado será estudiar tanto la forma y contenido del ms. 17969, Mg o Lastanosa Gayangos como sus lecturas variantes. Sus problemas, en lo referido a los textos de Boscán, me parecen un caso claro. Fácil de entender para quien trabaje y estudie el ms. directamente en su entidad completa y no se limite a un análisis de las variantes de Garcilaso, recogidas hace años en alguna edición moderna. Ignorar la información que en ese ms. ofrecen la *dispositio* y las variantes de los textos del barcelonés resulta de un error de

procedimiento. Tiene consecuencias que no han sido evaluadas en estudios recientes. Quede para otra ocasión (Armisen 1982; 347 ss., 379 ss., 413, *et al.*)

Situémonos en una fecha imprecisa, quizá anterior a 1540. Las 102 composiciones están aún por completar y, como la canción CXXX [102] no se incluye en el mencionado ms., podemos suponer que el proyecto todavía no había sido culminado con la cifra clave. Probablemente la sección inicial y la final estaban pensadas y, tal vez, incluso en proceso de elaboración. Como veremos, diversas observaciones apoyan esa hipótesis. Sin duda, cabe la posibilidad de que los textos no incluidos estuviesen ya escritos, aunque no se integren en el cuidado manuscrito. El problema puede focalizar nuestras dudas. El ms. 17969 de la Biblioteca Nacional, si bien no recoge los textos iniciales y finales, decisivos para alcanzar y reconocer la forma buscada, presenta otros indicios que llevan a pensar que el proyecto podía estar ya bastante definido en los aspectos que nos interesan más.

El mencionado manuscrito incluye textos que ofrecen información pertinente y útil. En principio me refiero a la canción CIII [75] que se inicia «Gran tiempo ha que Amor me dice scrive» (Morreale 1959; vol. II, 263). Si bien tiene relación conocida con el *sonetto* XCIII de Petrarca «Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi» —en ese *sonetto* «Il poeta innamorato scrive così sotto dettatura di Cupido...» (Funke 2003; 12)—, confirmará su condición de ejercicio imitativo de la escritura del autor del *Canzoniere* con otros detalles que, quizá, serán menos evidentes; pero aquí resultan más significativos. Parece ajustada a razones compositivas, temas y motivos que justifican nuestra atención focalizada. Esta canción es la antepenúltima del *Libro II* y la penúltima de las de 1543 que se incluyen en el ms. 17969. Nos interesa por varias razones. **Señalaré cuatro** que permiten reconocer y evaluar aspectos de la imitación de Petrarca realizada por el poeta barcelonés.

**La primera** nos la ofrece el verso inicial de la CIII [75] «Gran tiempo ha que Amor me dice scrive». El lector del *Libro II* lo reconocerá como vinculado al primer verso de la CXXX [102] «Gran tiempo Amor me tuvo de su mano». Es una repetición en verso inicial con antecedentes y modelos conocidos en destacados poemas de Petrarca. Venceré aquí la tentación de adentrarme en los problemas que suscitan esos antecedentes. La reaparición de su primer verso en la canción final de 1543 la valoro como repetición intencional, destinada a ser reconocida en relación con sus precedentes. Boscán usa en otros dos sonetos la forma de apertura «Gran tiempo..»: el LVII [29] y el CXXVI [96]

El hecho de que en la canción CIV [76] el v. 56 «el alma de su error tan satisfecha» sea el primer texto del *Libro II* en que Boscán usa la voz «error» —antes, en su *canzoniere*, ha venido usando solo la forma «yerro» o «yerros», frecuente en su poesía octosilábica— nos confirma en la idea de que estas dos canciones casi últimas incluyen una modulada y revisada práctica de su imitación de Petrarca. Advertir que el esquema de las estancias de quince versos de la CIV [76] es el mismo de las que usa con intención en las diez estancias de la CXXX [102] parece oportuno [ABC,BAC;CDEeDfDFF]. También lo es señalar que su esquema, original en la *sirima*, coincide con la *fronte* de las diez *stanze* de la CCCLXVI de Petrarca. La coincidencia en el número de estancias es anotable y presumiblemente consciente.

Las tres últimas canciones de Boscán son poemas que tienen una estrecha relación genética y formal, aunque ofrezcan perceptibles contrastes temáticos. Cuando la repetición del verso inicial de la CIII [75] se nos presenta en su relación contextual, inducirá al lector de la CXXX [102] a recordar lo ya leído. La CIII [75] sostiene la asimilación de vida amorosa y escritura. Confirma la consistencia de una escritura recurrente, analítica, centrada en la revisión confesional de experiencias pasadas que le enfrentan de nuevo con el *no saber* (*nescio quid*, «no sé qué») y la inefabilidad. Como parece probable y quizá verosímil a la luz de los escasos datos que poseemos, si la canción CXXX [102] tiene fechación posterior, el verso inicial de la composición de cierre es un indicio de estrecha relación con la canción precedente que Boscán quiere recordar y señala. Lo hace a la vez que recupera el conflicto Amor /Dios cristiano, motivo importante de la CIII [75] y del *Libro II*, donde apareció apuntado antes, desde el cierre del soneto inicial XXIX [1]

**La segunda** razón es en principio un dato objetivo, pero reclama interpretación. La canción CIII [75] está compuesta por 154 versos. Teniendo en cuenta lo que ya sabemos, nos obliga a pensar en su muy probable relación con la cifra que después da forma a la canción CXXX [102] y al *Libro II*. Pensemos que el 154 ó 153+1 tiene una conocida y documentada relación con el 153 de la exégesis de Agustín que podemos confirmar antes y después del siglo XVI. Lo he apuntado ya.

Lo que importa es señalar que la canción CIII [75], tras ese verso inicial que completa su sentido con la lectura de la CXXX [102], nos permite advertir la presencia de la cifra en una de las últimas composiciones de Boscán incluidas en el ms. Lastanosa-Gayangos. La proximidad contextual y su función en el componente narrativo macrotextual parecen llevarnos a la conclusión de que la estrecha semejanza numérica de las últimas canciones de Boscán no es ocasional fruto del azar. La penúltima e inmediata canción CIV [76] con la que posicional, temática y funcionalmente tiene una estrecha relación está compuesta por 138 versos que dan cuenta de «Mi grande desacuerdo...» (v. 34). Creo que la repetida aparición de números coincidentes o próximos al sistema numérico estudiado por Agustín, recuperado en la *Seconda parte* del *Canzoniere* con la propuesta de Bembo en 1501, debe ser advertida. Presenta indicios reiterados, consistentes, del trabajo de Boscán con ese sistema y pueden ser conscientes. El caso de la CIII [75] parece intencional. Como vamos viendo, tiene precedentes significados. No lo olvidemos porque nos ofrece además, quizá, nuevos indicios de que el barcelonés reconoce en su modelo la huella del sistema numérico que busca y aplica.

**La tercera** requiere necesariamente un tratamiento más detenido. Según vemos, la canción CIII [75] nos interesa porque presenta evidencia textual y contextual de una particular composición que tiene puntos de coincidencia con la canción CXXX [102]; porque puede estar en relación con la misma clave numérica que la décima canción actualiza. Su contenido temático lo entiendo vinculado por diversas vías estrecha y directamente a la posición que ocupa en el *Libro II*, a su función en la macroestructura del *canzoniere* castellano.

En la estrofa cuarta, central en las ocho que la componen, el poeta se nos presenta al borde de la desesperación y amenazado por la parálisis. Es la «perlesía», la representación de la *akrasia* en forma de enfermedad alegórica. La identificación

posterior con Lázaro de la CXXX [102] no será sino una ampliación del motivo, presentado con énfasis en la revisión final. Ahora, el motivo obliga a recordar las *Confessiones* de Agustín y la crisis que precede a la ayuda divina, al famoso *¡Tolle, lege! ¡Tolle, lege!*. Boscán, como antes Agustín y Petrarca, se encuentra amenazado por la desesperación que le atenaza en forma de parálisis. De ella se verá curado después, con la ayuda divina y en términos milagrosos, evangélicos, en los últimos textos del *Libro II*: soneto CXXVII [99] y canción CXXX [102], vv. 136 ss. El número 136 reaparecerá con el inicio de la estancia final de la última canción de 153 versos con la que Boscán da cuenta de la ayuda en forma de Gracia divina. Es una ayuda prefigurada por las palabras de Jesús en la parábola del buen samaritano (Lucas, X, 25-42).

El caso de la CIII [75] es otro. Expresa la situación anterior, centrada en los problemas de la expresión, de la inefabilidad; pero asociada a la creciente debilidad de la esperanza (vv. 55-72), la anulación, la mencionada *akrasia* previa al milagro. Ahí la importancia simbólica de su voz poética se comprende en los versos inmediatos, realzados posicionalmente. En el preciso centro de la canción CIII [75] de 154 versos, Boscán se expresa en términos relevantes:

Pues si, tras esto, preguntáis si amo,  
respondo que amo tanto que no creo  
que jamás amador fue igual conmigo.  
Pues ¿cómo sta tan flaco mi deseo?  
¿cómo no doy mil voces y no bramo?  
¿cómo en tanto silencio me fatigo?  
Flaco sta el desear, pues lo que sigo  
me dexa tan atrás, que de cansado  
é de parar...

El verso central del poema de 154 versos lo pregunta con énfasis medido: «¿cómo no doy mil voces y no bramo?», v. 77. Introducido por la hipérbole numérica, el bramido del ciervo en celo es la expresión más intensa y adecuada de una voz poética enamorada. No tengo muchas dudas de que —aunque el pasaje se le escapase a María Rosa Lida que sí estudió el motivo del ciervo en el *Leandro* de Boscán, pero no en su *canzoniere*— el tema y el motivo resultan ahí probablemente de su lectura de Petrarca, de su personal interpretación del *Canzoniere*. Boscán ejemplifica una peculiar lectura, puesto que en catalán y en castellano la distinción *bramo/bramisco* que interesó a Lida no es pertinente. En castellano «bramo» se refiere, al menos en el uso de la poesía amorosa, al bramido del ciervo en celo. Así lo documenta el *Tesoro* de Covarrubias (ed. 1943; 234) y lo confirman numerosos los textos poéticos del XVI y XVII.

Creo que Petrarca no usa nunca «bramisco» en el *Canzoniere* y advierto que el *Grande Dizionario della Lingua Italiana* de S. Battaglia lo documenta solo en autores tardíos, posteriores, modernos. Parece información necesaria que habrá que ampliar y valorar. Boscán no será el único en leer ocasionalmente la voz italiana «bramo» como asociada al bramido del ciervo en algún texto de Petrarca, si ése

fuese el caso. Por ello no creo que lo que hace en el centro de la CIII [75] sea sólo o necesariamente un error. No perdamos de vista que estamos ante un poema. La lengua poética tiene gramática propia.

En cuanto ejercicio poético, el texto de Boscán impresiona como trabajada composición que expresa la búsqueda de su voz, de su identidad literaria y espiritual en contraste con otros enamorados; y en la inminencia cercana del final próximo del *canzoniere*. En relación estrecha con su contexto previo, supone la afirmación de su pasión y su condición de amator por referencia al mito de Acteón, planteado antes con fuerza en un bronco y verista soneto de caza: el XCII [64], texto central de un tríptico sobre la señora como dama Diana *sans merçi* (Armisen 1982; 395-397). Solo así podemos entender bien el realce posicional, la fuerza y la intención con que Boscán lo expresa en el centro de la CIII [75]. Pero, como digo, el referente dominante es la presencia sostenida del tema en Petrarca y sus ecos en otros imitadores. No tengo dudas de que Boscán es consciente de que trata un tema con tradición anterior en la forma *canzoniere*. Claro está que, entenderlo así, obliga a hacer nuevas precisiones.

La mayor parte de los usos de «bramo» en Petrarca son traducidos adecuadamente por «deseo», «deseo ferviente» o «anhelo». El tema del mito de Acteón en las *Rime sparse* fue presentado con cierto énfasis posicional en el final de la *canzone* XXIII de las metamorfosis; y es después evocado en el primer *madrigale*, el LII. Creo que el ciervo, aunque con referentes diversos, es mencionado cuatro veces (*canzone* XXIII, vv. 141-160; *sonetto* CCIX; *canzone* CCLXX y *sonetto* CCCXIX).

La «cerva» la encuentro en dos poemas: el *sonetto* CXC «Una candida cerva...», *'idillio venatorio'* marcado por la castidad y la Gracia, según ha sido descrito por Carrai (Petrarca, ed. Santagata 2001; 824-828). Boscán pudo leerlo en una *inacceptable lectura* como apoyado por la presencia repetida de «brama» y «bramar» en clave espiritual y en el verso 2 del inmediato *sonetto* CXCI. Y la «cerva» reaparece después en el también famoso CCXII, v. 7-8 «et una cerva errante et fugitiva/ caccio ...» realizado por la consiguiente paradoja. Esta última referencia pudo así mismo leerla Boscán en una contextualización ortodoxa como precedida por la identificación con el ciervo, que he señalado en el anterior y próximo CCIX, vv. 9-14.

Como autoidentificación explícita en forma de símil, la del *sonetto* CCIX vuelve sobre un tema con referentes simbólicos pertinentes anteriores en el propio *Canzoniere*, que se convierten después en dispar precedente del soneto XCII [64] y la canción CIII [75] de Boscán. Pero en esta ocasión la identificación de Petrarca en el CCIX parece escasamente valorada por sus editores, que creo no van más allá de localizar y proponer antecedentes externos, ajenos al *Canzoniere*. Estamos ante un plural motivo de recurrente identificación personal que funde e integra antecedentes paganos y el mito clásico con referentes bíblicos, la expresión de la pasión en su componente sensual y animal con el sentido de la búsqueda espiritual que el símbolo impone (Marcozzi 2002; 242-248)

Boscán sí se aventura más allá de la referencia intertextual que proyecta en sus poemas. Asume la identificación del poeta enamorado con el ciervo en el símil mito-

lógico y realista, dominante del soneto XCII [64]; y después desarrolla las implicaciones simbólicas sensuales y espirituales en términos de voz poética en el centro de una *canzone* compuesta con la cifra redentorista y situada en posición calculada. La intención simbólica de Boscán parece bastante clara y no carece de antecedentes en su *lectura* de Petrarca.

Creo que el hipotético modelo particular que, tal vez, inspiró el uso desviado y castellano de *bramo* en el verso central de la CIII [75] de Boscán podría ser la *canzone* CCLXX, que comienza con otra famosa referencia a la voluntad del dios tirano «Amor, se vuo' ch' i' torni al giogo anticho» (Paolino, 1994; *et al.*) (Petrarca ed. 2001; 1084-1093). Tras la muerte de Laura, plantea una revisión del conflicto de Amor y la Providencia divina. Concreta la derrota del primero con el triunfo final de esta última. Laura Paolino advierte que la versión de la *canzone* CCLXX del ms. *Vat. lat.* 3196, la integrada en la *forma Correggio*, se presenta después corregida y ampliada en el *Vat. lat.* 3195. La primera versión de cuatro *stanze* pasaba a tener siete.

Importa tener presente que lo que en la primera versión era «bramo anchora» se convierte en la estrofa central de la versión final en «bramo sempre» (v. 56), casi en el centro de un poema de 108 versos: «movi la lingua, ov'erano a tutt'ore/ disposti gli ami ov'io fui preso, et l'esca/ ch' i' bramo sempre; e i tuoi lacci nascondi...». Toda la cuarta *stanza* merece atención detenida. Y recordar el caso de la CIII [75] de Boscán puede ser oportuno, porque Petrarca antes, en ese mismo poema, en la segunda *stanza* de la CCLXX decía de sí:

E' non si vide mai cervo né damma  
con tal desio cercar fonte ne fiume  
qual io il dolce costume  
onde ò già molto amaro e più n' attendo;  
vv. 20 ss.

Lo que parece en principio una negación se convierte en identificación hiperbólica, que incluso presupone la necesaria identificación previa (XXIII, vv. 141-160; CCIX, v. 9 ss.; *etal.*), si puedo decirlo. Como los teólogos y los lingüistas saben bien, la negación no surge *ex nihilo*, requiere la consideración previa de la existencia de lo que se rechaza. Consecuentemente el «bramo sempre» en la lectura de Boscán y en su recuerdo puede fundirse en la búsqueda y la afirmación de su voz poética, en relación también directa con los antecedentes del mito de Acteón en las *Rime sparse* y con el motivo tomado de los *Psalmos* davídicos que conoce bien. No dudo que es una propuesta de lectura intertextual arriesgada y fundada en la desviación.

Como en el caso de la voz italiana «lasso» en el destacado episodio del reconocimiento del enamorado por Hero («...viéndole lasso», *Leandro*, v. 2190), la mejor explicación del uso desviado de Boscán no parece la de considerarlo descuido o simple error (Armisén 1982; 285-286, n. 265). La *lectura inacceptable* se actualiza como escritura en un momento realizado formalmente, funcionalmente operativo. Es un efecto buscado, calculado e intencional. Por ello se produce una sola vez.

Aduciré también el caso de la traducción del *Canzoniere* de Enrique Garcés (Madrid, 1591). De los numerosos usos de «bramo» en las poesías de Petrarca sólo

una vez lo traduce por el *bramo* castellano, pero es una ocasión en la que es la palabra de rima del verso inicial en el *sonetto* CCLVII «In quel bel viso ch' i' sospiro et bramo». Las razones de Garcés para esa excepción pueden ser varias. Una y no la menor será la de conservar la rima *bramo/amo*. No creo que sea la única, aunque entienda que hemos de valorarla como una cuestionable libertad ocasional del traductor. Lo evidente es que Garcés —en mi opinión como Boscán, cuya poesía debe conocer y posiblemente ha trabajado— no reincide; parece muy consciente del sentido italiano de «bramo» que traduce repetidamente.

Solo la mala lectura es creadora. No llevaré esa afirmación radical de Bloom, ahora anacrónica y descontextualizada, a sus límites. Pero creo que el texto de Boscán no es fruto del error idiomático, no es un ejemplo sencillo de lo que conocemos como confusiones, como 'falsos amigos'; aunque pueda no ser por completo ajeno a esos problemas. Desarrolla posibilidades de alusión, asimilación y transformación de la lengua poética de la época y lo hace en un sistema de relaciones intertextuales que la propia forma de libro poético que imita ejemplifica, inspira y hace posible. No me aventuraré en los problemas que el uso poético de «bramo» por Petrarca puede plantear.

No olvidemos tampoco los problemas de Ferdinand de Saussure con la lengua literaria, inicialmente ejemplificados con la poesía latina. El juego de la aliteración, la recurrencia de la rima y la paronomasia, que conocían en la breve y sugerente definición de Quintiliano, ayudan a entender en Petrarca y en sus aventurados lectores e imitadores el interés y los diversos usos de términos como «bramo», «amo», «chiamo», etc.

*Tertium est genus figurarum, quod aut similitudine aliqua vocum aut paribus aut contrariis convertit in se aures et animos excitat. Hic est 'paronomasia' quae dicitur adnominatio. Instit. Or., IX, iii, 66 ss.*

**La cuarta y última** de las razones compositivas que quiero comentar relacionadas con la canción CIII [75] está directamente vinculada con la anterior. He señalado que el símil del soneto XCII [64] introduce el mito de Acteón en el *Libro II*: establece el referente textual que sostiene después el sentido de la identificación del poeta enamorado con el ciervo en celo, que el verso central de la CIII [75] evoca con intensidad. El símil del soneto XCII [64] resulta excepcional por su posición en el *canzoniere* de Boscán. Es un caso aislado, que precede a la seriación de sonetos con símil, agrupados después tras las canciones CIII [75] y CIV [76].

Señalé en 1982 que la secuencia de sonetos con símiles se presenta con los que inician la sección final de veinticinco poemas, no incluida en el ms. Lastanosa-Gayangos. Su concentración me hacía suponer conciencia e intención compositiva (Armisen 1982; 399 y 395 ss.) Advirtamos la estrecha relación compositiva y temática del caso excepcional del soneto XCII [64] con la canción CIII [75]. Nos ayuda a reconocer las razones macroestructurales, las causas de ese desplazamiento posicional del símil del soneto de caza, la articulación del tema mítico de Acteón como proyección verista y personal, amplificado con la identificación poética y con la búsqueda expresiva señalada en la CIII [75] y desarrollada inmediatamente después.

Tras la CIII [75], que plantea el tema de la escritura y el de su voz poética en directa relación con los problemas del *no saber* y lo inefable, se inicia la seriación de símiles que se presenta inmediata y se consolida como proceso de búsqueda: CIV [76], vv. 83-90; y después los sonetos CV [77], CVII [79], CVIII [80], CIX [81], CXI [83] y CXII [84]. Un proceso fundado con la recurrente aplicación de la *similitudo*. Puede recordarnos lo que en su primer ejercicio de imitación de Petrarca (sobre su *canzone* CXXXV) hizo el propio Boscán en las coplas octosilábicas «Las cosas de menos pruebas» publicadas en el *Cancionero General* de 1514. (Armisen 1983; 89 ss.).

Como dije en 1983, Boscán conocía las implicaciones literarias del uso del símil seriado mucho antes de iniciarse en el ejercicio del endecasílabo y en la empresa de introducir en la literatura castellana las formas poéticas italianas. La reiterada aparición en esa sección del *Libro II* de los símiles del *cant I* de Ausias March semeja calculada y hace más probable el reconocimiento de su origen. La combinación de Petrarca y Ausias March será una constante, una señal de identidad entre los petrarquistas hispanos de la primera generación surgida después de 1527.

### TRAS LAS HUELLAS DEL 153. DOS POETAS VENECIANOS: PIETRO BEMBO Y CELIO MAGNO

Reconocer y describir los ejercicios de imitación obliga a estudiarlos en la plural diversidad de niveles en que pueden verificarse; pero debo reducir mis objetivos para completar la presentación del problema que ahora centra este trabajo. La composición numérica del *canzoniere* de Boscán nos plantea las dudas sobre su condición imitativa; y la necesidad de verificar la localización de sus modelos y referentes. Hasta aquí he presentado la posibilidad de que el *Canzoniere* de Petrarca integre el sistema numérico codificado por Agustín en textos destacados de la *Seconda parte* y en el total de las 103 composiciones que la conforman. Ahora resumiré en breve síntesis otras propuestas y datos referidos a Petrarca, los *Rerum vulgarium fragmenta* y sus imitadores que me parecen pertinentes; aunque no sea posible señalar su influencia en Boscán o incluso pudiésemos concluir que el barcelonés verosímilmente no llegó a reconocerlos en su modelo.

El primer paso es anotar algunos indicios (que no pruebas) de la presencia de la exégesis de Agustín en las *Rime* de Pietro Bembo. Dejaré claro que no asumo la hipótesis de que Boscán fuese un lector original y por completo excepcional de las *Rime sparse*. Más bien entiendo que el barcelonés, probablemente, alcanzó información anterior que le permitía reconocer en Petrarca huellas del sistema numérico agustino. Para ello, para avanzar en esa revisión y extraer alguna conclusión útil, doy como válida la hipótesis de que trabajó sobre las *Rime* de Petrarca recuperadas por Bembo e impresas por las prensas aldinas en 1501. Completar la interpretación del *Libro II* obliga a reconocer la huella de un modelo y una forma definida. Entiendo que por la estructura compositiva del *canzoniere* de Boscán, ese modelo tuvo que ser la mencionada edición veneciana. De ahí que el caso y precedente de Bembo tengan particularísimo interés. Aquí lo trataré de forma parcial e incompleta.

En 1530 Bembo publica sus propias *Rime* en número de 114. Pero en 1535, cuando vuelve a imprimirlas amplía su número y publicará 138. El número es muy cercano al 136 y al 137 que nos ocupan y podría estar relacionado con ellos. No sabemos ciertamente si Bembo llegó o no a relacionar los 103 poemas de la *Seconda parte* del *Canzoniere* de Petrarca, que él mismo publicó en Venecia, con la famosa exégesis numérica de Agustín; pero no sería raro que alcanzase alguna comprensión de esa posibilidad si tenemos presente los 136 versos de la *canzone* CCLXIV y los 137 de la CCCLXVI. Que debía conocer la exégesis de Agustín parece propuesta más que verosímil, dada la difusión del tema en esas fechas. No me detendré ahora en ello. El veneciano Celio Magno, mucho después, sí parece reconocer algún aspecto del interés del problema, puesto que dispone un *canzoniere* de 137 composiciones que cierra con la *canzone* «*Deus*» (Gorni 1989 [1987]; 36-39).

El caso de Bembo es más confuso. Pero merece atención, sobre todo si percibimos que aunque el número de poemas que imprime en 1535 es 138, el de los que se incluyen en su «índice dei capoversi» es solo de 136. Cuando reimprime sus *Rime* en 1540 y 1544 las dos cifras se mantienen igualmente dispares: 138 poemas, pero solo 136 en el índice de primeros versos. Hay dos poemas que son impresos, pero no se incluyen en el índice. Si la edición de 1535 tenía erratas en la numeración de sus páginas, esos errores aparecen corregidos en el mencionado índice y en esa misma primera impresión. Su índice nos da la paginación corregida. Sin embargo, después el desajuste entre los 138 poemas publicados y los 136 enumerados no se corregirá ni en 1540 ni en 1544. Que hay errores resulta evidente. Puede parecer más fácil asumir que el error está en los índices, pero el caso podría también ser otro. Dejemoslo así.

En 1600 la edición póstuma de Celio Magno viene a confirmar el interés del 137. A tenor de sus planteamientos, Gorni lo entendió como una huella del número de versos de la *canzone* «*Vergine bella . . .*». Confirmado y ampliado el interés del número de versos de la CCCLXVI con nuevas hipótesis, hoy sabemos que las razones de la cifra en las *Rime* de Magno podían ir más allá de la simple coincidencia con el número de versos de un conocido poema. La exégesis de Agustín era muy conocida. No faltan otras huellas del tema redentorista y piscatorio en alguno de los poemas tardíos de Pietro Bembo. Que Magno debía de conocer también la poesía petrarquista castellana y la obra de Boscán, teniendo en cuenta su estancia en España, parece fácil de aceptar.

Como en lo referido a la cifra «*calendarial*» de las 366 composiciones de los *Rerum vulgarium fragmenta*, creo que estamos ante números y claves que no fueron comentados por los comentarios impresos, por las *espositiones* —tampoco la importante relación con el pensamiento de Agustín ha dejado en ellos huella fehaciente que yo conozca...—; pero que merecieron la atención especulativa de los lectores más interesados, que después reaparecen en otras creaciones porque fueron objeto de medido homenaje y de trabajada imitación. Los casos de Bembo y Magno ofrecen datos interesantes por importantes razones, aunque no sean los únicos.

Si nos atenemos a lo que la huella del código numérico agustino sobre la pesca milagrosa del *Evangelio* de Juan permite reconocer como presente en la obra de Boscán, nuestro análisis del *Canzoniere* de Petrarca podría detenerse aquí. Puede que fuese la solución prudente. Sin embargo, una búsqueda ambiciosa de la presencia del sistema numérico relacionado con el 153 en la obra de Petrarca debe también

llevarnos *más allá* de lo que la imitación de Boscán ejemplifica. Creo posible apreciar en la poesía vulgar de Petrarca y en la construcción macrotextual de las *Rime sparse* nuevos indicios de su atención al mencionado sistema numérico. Estudiarlos y documentarlos con rigor requiere otra ocasión y espacio más dilatado. Intentaré de momento adelantarlos esbozando una exposición resumida e introductoria, desnuda, carente ya de la necesaria erudición, sólo tentativa ahora.

### **SOBRE EL 153 Y EL CANZONIERE. DOS CASOS PARTICULARES**

Primero señalaré dos casos particulares de posible presencia de la cifra compositiva que estudio. Sin duda, merecen más atención y la valoración crítica de otros datos.

**El primero** se refiere a una relación intertextual conocida y a un contraste estudiado recientemente por Sandro Benini (2000; 97 ss.). Me refiero a la cuarta *stanza* de la *canzone* CXXIX y al *sonetto* CCLXXXI. Son dos visiones recuperadas de Laura que Benini considera ejemplos modélicos e intencionales de la recuperación de la amada *in vita* (CXXIX) e *in morte* (CCLXXXI). Si consideramos la *canzone* como primer texto, la recuperación *in morte* del *sonetto* CCLXXXI se produce en el poema 153. Apoyando y potenciando el contraste, podría marcar veladamente la nueva situación alcanzada con ayuda de la Providencia divina. Aunque la crítica lo viene considerando un contraste medido e intencional, no hay duda de que el hecho que señalo puede ser casual. Digo esto aunque la selección de los dos pasajes venga avalada por una tradición crítica anterior, desde luego ajena a mi propuesta.

**El segundo** se refiere a la distancia que separa el *sonetto* CXVIII «Rimansi a dietro il sestodecimo anno» y el CCLXXI que comienza «L'ardente nodo ov' io fui d'ora in ora / contando, anni ventuno interi preso». En este caso la relación es más compleja y quizá su análisis puede parecer más relevante. Son textos de aniversario y el nexo significativo se establece entre el crítico final del año 16 (el inicio del 17...), marcado por el *sonetto* CXVIII, y después la pareja de textos formada por la *canzone* CCLXX —que ya he mencionado y comentado parcialmente— y el citado *sonetto* CCLXXI. Ambos marcan el año fatídico. Estamos, pues, ante textos con conocidos simbolismos en relación con la más importante cronología de su historia amorosa y espiritual.

La distancia de 153 podría haber sido concebida y calculada mucho antes de que se complete el *Canzoniere*, lo que nos lleva a la hipótesis conocida de un proyecto riguroso y previo. Los textos que permiten proponer las relaciones que esbozo se integran en la *forma Correggio*, donde todavía no alcanzaban, claro está, el ajuste numérico que presentan en la forma final. Sobre el sentido o posible intención de la cifra compositiva diré sólo que el CXVIII abre el año diecisiete de su pasión marcado por la crisis. Y que la CCLXX y el CCLXXI dan cuenta de la solución alcanzada en el veintiuno con ayuda de la Providencia divina, apuntada en el famoso *congedo* de la CCLXX:

Morte m'a sciolto, Amor, d'ogni tua legge;  
quella che fu mia donna al ciel è gita  
lasciando trista et libera vita mia.

El *sonetto* CCLXXI, que señala cumplidos los veintiún años de pasión reconocida, completa el tema recordado en la CCLXX como conflicto entre el dios Amor y Dios. Lo hace con referencia explícita de la liberación alcanzada con la muerte, ahora reiterada en relación con nuevas circunstancias en las que no cabe detenerse aquí, pero que deberán atenderse.

Sí creo oportuno recordar siquiera que el cuestionado trabajo de Pötters (1987 y 1998) sobre el sentido numérico del *Canzoniere* y la figura de Laura opera con el 7, el 17 y el 154. Puede que sea útil volver despacio sobre alguna de sus propuestas sobre esos números —que él trabaja ajeno a sus implicaciones ideológicas—, a la luz de la conocida exégesis de Agustín referida al redentorista 153 y al sistema numérico vinculado a la cifra clave del 17.

Boscán en el *Libro II* no intenta, que yo sepa, nada semejante a este tipo de articulaciones. El tamaño menor de su *canzoniere* planteaba otros problemas. Aunque no lo permitía en lo referido al 153, sí hubiese podido hacer algo semejante con el 17. No encuentro huellas de ello por el momento. Las distintas razones de uno y otro no son difíciles de reconocer. Petrarca puede estar interesado en afirmar con estructuras de composición numérica la unidad de las *Rime sparse*. Sin embargo, no creo fácil confirmar en su obra de forma probada e incuestionable este tipo de ajustes compositivos, aunque entiendo que los señalados hasta aquí merecen alguna atención. Como veremos, tampoco son los únicos

## LA CADENA DE ORACIONES Y PETICIONES. LA *DATA SACRA* Y LAS CORRECCIONES FINALES

Quizá sea más importante para la interpretación del *Canzoniere* prestar atención final a lo que he denominado la *catena di preghiere*, la cadena de sus peticiones de ayuda divina. No me detendré en el evidente contraste con las cadenas que lo retienen. La cadena que nos interesa ahora tiene sentido ascensional, es la que forman las peticiones que se suceden como un sostenido rosario de ruegos.

El pedir y el *saber pedir con humildad* son recomendaciones críticas del Agustín del *Secretum* (ed. Fenzi 1992; 172 ss.). Porque desde los *Evangelios* las peticiones se presentan asociadas a la fe, como ésta viene íntimamente vinculada a los milagros. Por ello, entiendo que, junto a las menciones de la *data sacra* o los *poemas de aniversario*, referencias a las que frecuentemente se une, el recurrente, sostenido *sistema de peticiones* reclama atención detenida y particular en el *Canzoniere*.

Me parece ya evidente que permite mejorar nuestra comprensión del problema de la Fe y la Esperanza, su función y evolución en los *Rerum vulgarium fragmenta* en relación con la búsqueda de la *Gratia divina* y la aspiración de Francesco de alcanzar la salvación. El problema de las virtudes teologales y su presencia en el *Canzoniere* no es un tema menor. Documentarlo en su relación con el sistema de peticiones es tarea complementaria de un trabajo más extenso que aquí me limito a esbozar.

No faltan huellas de estos problemas en el *Libro II* de Boscán, pero ahí su articulación con la forma numérica no es casi nunca perceptible. El caso de Petrarca,

una vez sometido a revisión, me parece distinto. Sin pretensión de ser exhaustivo ni mínimamente detallado, intentaré adelantar un breve resumen de mis dudas y propuestas. El necesario análisis y la oportuna documentación erudita que ha de acompañarlas quedarán para un futuro que espero inmediato.

Encontramos en el *Canzoniere* de Petrarca un sistema secuencial, recurrente y cristiano (*petición/ayuda*) que en lo referido a la salvación deseada, con el crecimiento de la fe y las fluctuaciones de la esperanza o la búsqueda de la *caritas* divina considero central. Con él coinciden en estrecha contigüidad significativa las alusiones a la *data sacra* en más de una ocasión. Las reiteradas solicitudes de ayuda divina, en relación directa con la pretensión de alcanzar la mencionada *Gratia*, permiten apreciar distintos momentos de un proceso con crisis, presentan indicios de evolución, cierta consistencia y sistematización.

Con la coherencia de la *catena di preghiere*, la unidad funcional y estructural parecen confirmadas por la fórmula *miserere*: presente en la *prima preghiera* (LXII) «*miserere del mio non degno affanno*» con la evocación del primer encuentro, «renovato proemio» según Amaturio (1971 [1988]; 281-284) y repetida después en la última, en la última *stanza* de la CCCLXVI, v. 120, «*miserere d'un cor contrito humile*». Picone (1998; 72) advertía la relación de la primera petición del *sonetto* LXII «Padre del ciel...» con el antecedente del salmo L. Añadiré ahora que reconocer el referente davídico de la *catena di preghiere*, confirmado con la reaparición de la misma fórmula en la *ultima preghiera*, es particularmente importante. Creo que el caso de David, referente personal bíblico destacado en sus obras (Dutschke 1999; 139, 142 y 145), su conocida culpabilidad y su arrepentimiento sostienen a Francesco en la difícil esperanza de superar su personal pecado de amor; y lo confirman después en la pretensión de obtener finalmente el perdón y la *gratia* divina. El 150 de los *Salmos* y el *Rosario* es referente numérico que parece útil recordar siquiera.

La relación con la esperanza del *Pater noster* evangélico y litúrgico, la oración por excelencia, es dato a tener en cuenta; como lo es la presencia de esos referentes (*Pater noster* y *Miserere* davídico) en el ritual de la *Santa Misa* y en los rituales de penitencia respectivamente. La segunda aparición del «*miserere ...*», dirigido a la corredentora *mater salvatoris*, es repetición que permite y probablemente provoca un significativo contraste, marcado ahora por la explícita referencia a la *humilitas* finalmente alcanzada. Son efectos provocados, matizados y realzados con el recuerdo de ambas peticiones. El poeta actualizará la última petición en una posición marcada, diecisiete versos antes del 137 de la *canzone* «Vergine bella...», diecisiete versos antes del final del *Canzoniere*.

Por otra parte, pero en significativa coincidencia, la clave numérica que nos ocupa señala en la estructura de las *Rime sparse* la pauta figurada y la huella de la Redención. No puede parecer extraño que su presencia sea relevante, si aceptamos que los 103 (102+1) textos de la *Seconda parte* se inician con un texto vinculado en la interpretación «calendarial» y litúrgica con el nacimiento de Jesús, con el inicio de la Redención.

Los textos que cabe destacar son aquellos en los que la petición de ayuda se hace explícita, pero debemos tener en cuenta otros poemas próximos en los que la presencia de temas y motivos simbólicos recurrentes parece significativa. Los princi-

pales poemas de petición son el *sonetto* LXII «Padre del ciel...» situado a 150 textos del *sonetto* CCXI de la *data sacra*, y la *sestina* CCXIV «Anze tre di creata...» con la que el mencionado LXII delimita una sección de 153 poemas en la *Prima parte*; y después la *canzone* CCLXIV «I' vo pensando...», los *sonetti* CCCXLVII «Donna che lieta col Principio nostro» y CCCXLVIII «Da' più belli occhi...» y las tres composiciones finales que concluyen una *Seconda parte* de 102+1 textos.

Fácil es advertir también que, si sumamos el conocido 153 desde los textos iniciados con el reintroducido y corregido CCXI de la *data sacra* que fecha tardíamente el inicio de su experiencia amorosa y espiritual (CCXI, CCXII y CCXIII), encontramos los dos *sonetti di pentimento* y la *canzone* «Vergine bella...». El contraste de las tres parejas de textos situadas a la distancia cifrada numéricamente permite observaciones útiles, que pueden haber sido ajustadas posicionalmente con intención formal. Revisar con detenimiento mínimo esa hipótesis en sus implicaciones y detalles es ahora imposible. Si después sumamos el 153 desde la petición de la *sestina* CCXIV, alcanzamos el *más allá* del *Canzoniere*.

Los poemas que ofrecen un mayor interés contextual son los prologales del I al IV; los LXI, LXII y LXIII; los comprendidos desde el CCXI al CCXV y después los finales desde los *sonetti* CCCXLVI, CCCXLVII y CCCXLVIII o la *canzone* CCCLIX. Desde luego, no son los únicos, puesto que las peticiones a Laura *in morte* y a la Virgen deben ser así mismo estudiadas. A la luz de los datos que resultan, entiendo que la precisa *data sacra* del CCXI, reintroducida *in ordine* y corregida *su rasura*, podría haber sido situada con intención a una significativa distancia del *sonetto* LXII «Padre del ciel...»; pero sobre todo a tres textos, días en la *lectura calendariale*, de la alegórica *sestina* CCXIV «Anze tre di creata l'alma stava»; y a una distancia calculada de los poemas que cierran el *Canzoniere*. Son ajustes cuya revisión deberá quedar para otra ocasión, que requieren la interpretación macroestructural de algunos textos.

En la corregida *dispositio* textual de la versión definitiva de Petrarca, que Boscán no pudo conocer en la edición de 1501 porque Bembo no la recoge, las tres últimas composiciones realizaban con el énfasis de los dos *sonetti di pentimento* la macroestructura de la *Seconda parte* y del *Canzoniere* agrupando las peticiones finales. Por lo que sé, la corrección marginal de la posición de los poemas en la sección final, que la crítica ha aceptado, puede tener entre sus motivaciones los efectos que resultan de la clave numérica que estudio. Será necesario tratar de estos temas despacio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA, *Obras de San Agustín*, Madrid, BAC. Vol. XIV (1958) ed. bilingüe, trad. de V. Rabanal, OSA.
- AMATURO, R. (1971): *Petrarca*, Roma/Bari, Editori Laterza.
- ARMISÉN, A. (1982): *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico/Universidad de Zaragoza.
- (1983): «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán 'Las cosas de menos pruebas'», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 79-140.

- BENINI, S. (2000): «L'inattingibile realtà dell'illusione: presenza ed assenza di Laura nel *Canzoniere*», en A.V. *Petrarca e i suoi lettori*, ed. a cura di Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert, Università di Zurigo, Ravenna, Longo Editore, pp. 91-107.
- BOSCÁN, J. (ed. 1999): *Obra completa*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra.
- COVARRUBIAS, S. (ed. 1943): *Tesoro de la Lengua Castellana*, Barcelona, Horta.
- DUTSCHKE, D. (1999): «Le figure bibliche 'in ordine'» en A.V., *I Triumphs di Francesco Petrarca* a cura di C. Berra, Quaderni di Acme, 40, pp. 135-152.
- FUNKE, H.G. (2003): «Autoreferenzialità e riflessione metapoetica nel *Canzoniere* petrarchesco», *Rivista di Letteratura Italiana*, XXI, 3, pp. 9-32.
- GORNI, G. (1989): «Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine.» En A.V. *Il Libro di Poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam. (Ferrara 29-31 maggio 1987). Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara, Modena, Edizioni Panini, pp. 35-41.
- LÓPEZ BUENO, B./ REYES CANO, R. (1991): «Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V», en F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 2/1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento por Francisco López Estrada, Barcelona, Editorial Crítica.
- LUDOLFO DE SAJONIA, *Vita Christi Cartuxano*, trad. de fray Ambrosio Monteseino, Alcalá, 1502-1504. Cito por la edición de Sevilla, 1530, Cromberger.
- MARCOZZI, L. (2002): *La Biblioteca di Febo. Mitologia e Allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati Editore.
- MEYER, H. / SUNTRUP, R. (1987): *Lexicon der Mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München, W. Fink Verlag.
- MICÓ, J.M. (1990): *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio.
- MIGNE, J. P., *Patrologia Latina database*.
- MORREALE, M. (1959): «El vocabulario en la poesía de Boscán» en *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vols., Madrid, Anejo I del Boletín de la Real Academia, pp. 249-278.
- PAOLINO, L. (1994): «Appunti in margine alla canzone 'Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho' (RVF 270)», *Studi e problemi di critica testuale*, 49, pp. 11-24.
- PARDUCCI, A. (1952): *Saggio sulla poesia lirica di Juan Boscán*, Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Serie V, vol. 3, 1951.
- PETRARCA, F. (ed. 1992): *Secretum / Il mio segreto*, ed. a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia.
- (ed. 2001): *Canzoniere*, 5.<sup>a</sup> ed. a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- PICONE, M. (1998) «Padre del ciel...» di Petrarca: la conversione desiderata» en A.V. *Fictio Poetica*. Studi Italiani e Ispanici in Onore di Georges Güntert, a cura di K. Meier-Troxler e C. Maeder, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 53-81.
- PÖTTERS, W. (1987): *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- (1998): *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo Editore.

- RICO, F. (1974): *Vida u obra de Petrarca. Lectura del Secretum*, Padova, Editrice Antenore.
- ROCHE, T.P. (1974): «The Calendrical Structure of Petrarch's *Canzoniere*», *Studies in Philology*, 71, pp. 152-172.
- (1989): *Petrarch and the English Sonnet Sequences*, New York, AMS Press Inc.
- RUFFINATTO, A. (1982): «Garcilaso senza stemmi», en *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani*, [1981] Verona, pp. 25-44.