

# Sobre la composición del *Canzoniere* (*codice Vat. lat. 3195*): sistema de peticiones, macrosecuencias y *sesquitertia ratio*.

Antonio ARMISÉN  
Universidad de Zaragoza  
aarmisen@unizar.es

## RESUMEN

El presente trabajo comenta el «sistema de peticiones» del *Canzoniere*, antes esbozado en un estudio de 2004 (CuFI, vol. 11). Describe su composición numérica con el análisis secuencial de los recurrentes temores amorosos y espirituales, de *il riscatto* y de la *mutatio* de Francesco. Se valora aquí como *lema personal* con *autonominatio* (I, v. 8) la búsqueda programática de Piedad, con cuidada atención a la Redención y a la Providencia, mencionadas ya en los *sonetti* I, III y IV. Desde la primera página del *ms. Vat. lat. 3195* se establece el componente cristiano dominante del libro que, en términos de composición, integra la pauta modular cifrada con el 17 de Agustín, sostenida por el 153 evangélico y redentorista. Estudiar la *ratio sesquitertia* en la composición proporcional y unitaria de los *Rerum vulgarium fragmenta* confirma con la composición del *codice de autor* la existencia de un proyecto formal definido y bastante anterior a la transcripción. El formato de página del código, el total de sus 72 folios numerados y 137 páginas o la posición de destacados *fragmenta* y grupos textuales particulares suscitan observaciones sobre la macrocomposición, útiles en la lectura de textos relevantes, acordes con tesis de Vitruvio, Agustín y Boecio, apoyadas después en algún caso señalado por los comentarios e imitaciones del *Cinquecento*.

**Palabras clave:** composición numérica, Petrarca, *Canzoniere*, razón sesquitercia, pitagorismo.

## On the Compositional Structure of *Canzoniere* (*codex Vat. lat. 3195*). The System of Petitions, Macrosequences and *Sesquitertia ratio*

### ABSTRACT

The present paper comments the structure of *Canzoniere's system of petitions*, sketched in a previous paper in 2004 (*CuFI* 11). It reveals the numerical composition of Francesco's *riscatto* and *mutatio*. The programmatic search for Piety, with its careful reference to Redemption and Providence, already pointed out in *sonetti* I, III and IV, is interpreted here as a *personal motto* with *autonominatio* (I, v. 8). The dominant Christian dimension of Petrarch's book is established *ab initio* from the first page of the *ms. Vat. lat. 3195*. In terms of composition, it gives rise to a cyphered pattern (*modulus*) integrating Augustine's number 17 and the Gospel's redemptive 153. A study of the *ratio sesquitertia* in the unitary and proportional composition of the *Rerum vulgarium fragmenta* allows us to establish, on the basis of authorial codex, the existence of a clear-cut project well before transcription. The *codex's* page format, the sum total of its 72 numbered sheets and its 137 pages, or the position of prominent *fragmenta* and specific textual groupings, all lead to relevant observations about compositional structure and particular texts, consonant with Vitruvius', Augustine's and Boethius' theses, later supported in some cases by the commentaries and imitations of the *Cinquecento*.

**Key words:** Numerical composition, Petrarch, *Canzoniere*, *sesquitertia ratio*, pythagorism.

**SUMARIO:** Preámbulo. La *catena di preghiere*. 1. Piedad, Providencia y la doble secuencia de las enfermedades de Laura. 2. Otras peticiones y la doble secuencia de *il riscatto*. El *grupo central* desplazado y la *data sacra*. 3. Composición unitaria y segmentaciones. Los tres días de la *sestina* CCXIV. 4. *Sesquitertia ratio* y

el *sonetto* CCXI. La página inicial del *codice*. La tríada y la loa de Laura. Las *gratie* del *sonetto* CCXIII. 5. *Pietà*, autonominación y lema en el *sonetto* I. El *miserere* final. 6. Principio y fin. Los 72 folios numerados y la página 137 del *codice Vat. lat. 3195*.

En 2004 propuse y señalé en el *Canzoniere* de Petrarca un sistema secuencial recurrente y cristiano (*petición/ayuda*), que en lo referido a la salvación deseada y manifestación creciente de la Fe, la consolidación de la Esperanza, la búsqueda de *Caritas* o el reconocimiento de Providencia y la obtención de la Gracia, considero fundamental en la forma compositiva del libro; y con el que en estrecha contigüidad coinciden significativamente alusiones a la *data sacra* en más de una ocasión. Su relevancia en el análisis de la construcción narrativa de los *Rerum vulgarium fragmenta* (de aquí en adelante *Rvf*) resultará perceptible a lectores atentos.

*Providentia* es término mencionado una sola vez en el libro, en el *sonetto* IV (*Que'ch'infinita providentia et arte*) que cierra con medida intención formal y cálculo la primera página del código autorizado (*Vat. lat. 3195*: f. 1, r). *De universali providentia Dei*, creadora del *ordo*: ...*a quo est mensura, numerus, pondus* (Agustín 2000: 321-322). Vinculado ya a la *humilitas*, el *sonetto* IV describe el nacimiento de la amada como resultado de esa *Providentia*. Lo compara al nacimiento del propio Salvador con la mención explícita de los apóstoles Juan y Pedro, pescadores descritos con su red. En cuanto instrumentos de la acción divina (Armisen 2004a: 83 ss.), adelantan la condición figurada de Laura.

Son datos significados en la *cornice*, marcada en esa primera página por el tema de la Redención. (Petrarca 1996 [2004: 22]; 2005: 18). La oportuna localización de los antecedentes clásicos de los textos proemiales no debe confundirnos. No cabe descuidar los temas e implicaciones del componente cristiano dominante. Se hace pronto evidente su valor como indicios de una forma de composición programada en fecha temprana, desde luego anterior a la *forma Chigi*.

Estudiando ahora la ordenación de *fragmenta* en la escritura del *continuum* con el sentimiento de culpa y los cambios que se operan en Francesco, encontraremos los hitos y umbrales de la deseada conversión y el obligado arrepentimiento, pero sobre todo estamos ante las vías de acceso a los *dones*, a los *frutos de la Redención*. El interés particular del *sonetto* IV sobre el nacimiento de la amada en la lectura del formato de la página inicial y en la composición del libro, ajustado a *ratio* pitagórica, pero modulado con el sistema numérico agustino, piscatorio redentorista, lo confirmarán pronto texto y *codice* por diversos caminos.

Las reiteradas solicitudes de ayuda divina, en relación directa con la pretensión de alcanzar la *Pietà*, la mencionada *Gratia* y sus *doni*, son componentes decisivos, cardinales en la estructura narrativa que vertebra el relato. Como apunté en el resumen final del trabajo preliminar, permiten apreciar distintos momentos de un proceso de recuperación con crisis que será oportuno reconocer y describir (Armisen 2004a: 93-96).

*Petite et accipietis*. La atención que los *Evangelios* primero (Juan, XVI, 24; Mateo VII, 7-8; etc.), *Confessiones* (XIII, 38) después y más particularmente el

*Secretum* (II, [101]) prestan a las peticiones introducía, adelantaba la adecuación del problema. Y la recurrente *dispositio* textual de algunos motivos prueba consistencia, validez operativa última en la composición. Su unión con la forma numérica redentorista parece estrecha.

El *sistema de peticiones* resulta componente o elemento básico en la lectura narrativa causalista, secuencial, que da sentido al libro, que sostiene la trabajada unidad de texto y *codice* en los *Rvf*. La clave numérica que nos ocupa contribuye a la formalización narrativa de la transformación en curso. Estructura y confirma formalmente la búsqueda de la salvación, en relación con la anhelada *pietà amorosa*, vinculada también a la *Caritas* y con el reconocimiento de la necesaria *Gratia divina*. Señala la pauta figurada y cifra la huella referencial modélica de la Redención. El *sonetto* IV, en la primera página, da cuenta de un mundo completado y cifrado en términos iniciales con el nacimiento de la amada.

En relación con el sistema redentorista codificado por la exégesis de Agustín sobre los 153 grandes peces de la pesca milagrosa en el *Tractatus in Iohannis Evangelium*, tract. 122, 1-9, sistema numérico recordado también en *Enarrationes in Psalmos* (*Psalmus* XLIX, 9; *Psalmus* CL, 1-8), los textos del *Canzoniere* que repetidamente cabe destacar son aquellos en los que las crisis y las *peticiones de ayuda* se hacen explícitas; pero hemos de tener muy en cuenta otros poemas próximos en los que temas y motivos recurrentes asociados a esas peticiones o a sus correlativos sentimientos, esperanzas y temores parecen más significativos. Recordemos que Agustín veía la Gracia del Espíritu Santo, simbolizada por el 17 (Agustín 1958: tract. 122, 8-9), como relacionada con el *amor divino* y la *caritas* (Agustín 1958: tract. 9, 8; 1954-1957: *Psal.* XLIX, 9).

De acuerdo con las propuestas de 2004, el texto de los *Rvf* permitirá además verificar la existencia de *peticiones deficientes* y, con ellas, la adecuación e incidencia formal de algunos consejos de Agustín en *Secretum* (lib. II, 101), la razón de sus críticas a Francesco cuando señala la necesidad de ayuda divina y los defectos de ruegos anteriores (Petrarca 1992: 172 ss.; Armisen 2004a: 94).

El sistema recurrente, modular, fundado con el 17 de la exégesis de Agustín prueba pronto su coherente relación formal con la cadena de peticiones al Señor en una estructura que podría parecer solo accidental, casual, pero es reiterada; que se sostiene y refuerza con la progresión de los *Rvf*. Dejaré sin tratar la huella repetida y ocasional, o siquiera menos sistemática, de esa cifra en el *Canzoniere*. Su incidencia en la cronología del *codice* y en el denominado *sistema de los aniversarios* será estudiado en un trabajo de próxima publicación.

## 1. PIEDAD, PROVIDENCIA Y LA DOBLE SECUENCIA DE LAS ENFERMEDADES DE LAURA: *FRAGMENTA XXXI-CCCLXVI*.

La forma señalada por la separación de *Parte prima* y *Parte seconda*, la división *in vita / in morte* y la ordenación *calendariale* personal y litúrgica, sagrada, revelada por la *data sacra*, se presentan integradas en una composición estructurada, pero casi sin segmentaciones declaradas o formalmente explícitas; probable,

verosímelmente apoyada por la numerología agustina que queremos estudiar. Una forma implícita que intentaré reconocer y definir primero en sus macrosecuencias, para leerla después como elemento unificador de la transformación.

La aventura del lector, su lectura tentativa, ha sido en buena medida programada por el autor de acuerdo con la materia, en relación a códigos y referentes conocidos en su momento, que hoy pretendo recuperar y estudiar. Aceptando la dificultad de probar su intencionalidad en no pocos casos, la frecuencia de aparición de la cifra implicada y su misma adecuación aconsejan valorarlos tentativa, críticamente. Ampliaré lo dicho e intentaré completarlo recordando planteamientos anteriores (Armisen 2004a: 93-96 *et passim*).

Sin salir inicialmente de la *Parte prima*, los *poemas de petición* cristiana más destacados son el *sonetto* LXII y la *sestina* CCXIV, que podrían delimitar, en principio, una sección de 153/154 poemas. Añadiré ahora el *sonetto* CLXXXIV con su tibia, timorata y derrotada, débil de esperanza, escasa de fe *petición indirecta* de *Pietà*. Un tema proemial que el *sonetto* I expresó como meta programática de su esperanza y aspiraciones en el v. 8. Reaparece en otras ocasiones y ahora lo hace, de nuevo, en significada posición. Tal vez sea oportuno recordar que Agustín —a quien Petrarca parece atribuir y Francesco reconoce en el *Secretum* (Petrarca 1992: 102 n. 9 *et passim*) algún conocimiento de Virgilio y de la *Aeneis*...— había llegado a definir la Piedad como fundamental y característicamente cristiana: *Pietas est verax veri Dei cultus, non cultus falsorum tot deorum, quot daemoniorum* (Agustín 2000: IV, XXIII, 2; 264)

Si «Amor, Natura, et la bella alma humile» era texto próximo al final en la incompleta parte prima de la *forma* Chigi —en la que aún no alcanzaba el número in ordine por el que lo conocemos hoy—, será después en la versión acabada del *Canzoniere* soneto central de los 366. Su imperfecta petición, realizada posicionalmente, se comprende mejor —paradojas de Providencia: *los caminos del Señor son inescrutables...* (Is. 55, 8)— en relación directa con el posterior desenlace de la macrosecuencia de 306 *fragmenta*, cerrada por el conocido *sonetto* «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella» que fecha la *data tragica* en sus últimos versos. La misma composición final del libro y, con ella, la nueva situación espiritual de Francesco Petrarca resultará de esa muerte decisiva.

Un central *sonetto* CLXXXIV «Amor, Natura, ...», que Boscán —soneto LXXIX [51] —durante el proceso de escritura del Libro II reconocerá operativo en términos de composición y en alguna de sus implicaciones posicionales antes de 1542. Un texto integrado en el coincidente eje de simetría del *Canzoniere* y de la que describo aquí como *doble secuencia* de las enfermedades de Laura: 306 textos (o 153+153), como digo, desde el *sonetto* XXXI «Questa anima gentil che si diparte» de la primera enfermedad al *sonetto* CCCXXXVI. Avanzando en su recuperación espiritual, quien otro tiempo fue temeroso enamorado dará en ese *sonetto* próximo al final la fecha de esa muerte. La fragilidad del ser amado y la posibilidad de su muerte la comenta Agustín en *Secretum*, III, [137 ss.] (Petrarca 1992: 208)

El CLXXXIV es así, en el centro del libro de 366 *fragmenta*, el primer texto de la hipotética, paradójica segunda secuencia de 153 que se cierra con la tardía y sorprendente constatación de la precisa *data tragica* «...n mille trecento quaran-

totto,/ il dì sesto d'aprile, in l'ora prima» en el *sonetto* CCCXXXVI, vv. 12 ss. La relación de coincidencia de las dataciones del CCXI, v. 12 ss y el CCCXXXVI, v. 12 ss. aconseja también recordar el vínculo entre número y profecía comentado por Gorni en relación con la *Commedia* (Gorni 1990: 126), aunque ahora, en mi opinión, ha de valorarse como más relacionado con *Providentia*. Tras su mención destacada en el *sonetto* IV, el término permanece elidido, pero es operativo en los *Rvf*. Se convierte (*canzone* CCLXX, vv. 106-108) en componente funcional y activo del enigma textual (Armisen 2004a: 89 y 93-94).

La providencial armonía cristiana alcanzada en la primera página del *codice* con el *sonetto* IV del nacimiento de Laura ha de contrastarse con los temores del enamorado, agravados tras el amenazador aviso del premonitorio *sonetto* CCXVIII: Amor concluye que la pérdida de Laura romperá la armonía universal. Un contraste de armonías (clásica/cristiana) bien hubiera podido merecer la atención de Leo Spitzer en su conocido estudio ([1963] 2008: 72 *et al*) *Infra* n. 13. El problema en términos redentoristas excede en mucho los límites marcados por la *prima malattia* y sus antecedentes clásicos (Cherchi 1997: 3 ss)

Advertir la posición de la mencionada fecha como culminación o solución formal de esa *doble secuencia de las enfermedades de Laura*, inicialmente planteada en el *sonetto* XXXI con la *primera enfermedad*, subrayada y realzada en los sonetti XXXII, XXXIII, XXXIV (Petrarca [1996] 2004: 182; 2005: 174 ss.); y después recordada, sostenida, agudizada en el central CLXXXIV por la segunda enfermedad y los humanos temores —con su esperanza ya limitada a la *Pietà* (de nuevo vv. 12 ss.)— ayuda a entender la función compositiva, el sentido providencialista y la paradójica solución que sitúa ahí, con el *sonetto* CCCXXXVI, la fecha precisa de la muerte de Laura. La composición numérica se convierte en forma constitutiva de la secuencia.

Una *data* evocada en posición marcada, retrasada con respecto a la primera noticia de esa pérdida en el *sonetto* CCLXVII y destinada a provocar necesariamente el recuerdo del primer encuentro, el famoso y literario Viernes Santo. Situada en el exacto límite de los textos afectados por los «cambios finales» *in ordine*, la *data tragica* no verá modificada su localización en el ms. *Vat. lat. 3195 con la ordenación* propuesta en las *postille* marginales<sup>1</sup>. No es un dato insignificante si hemos de verificar su posición intencional y su función en los *Rvf*.

---

<sup>1</sup> Mestica (aunque, como advertía en 1893, no pudo ser el primero en conocerlas ...) reconoció la existencia de *postille* marginales que atribuye a Petrarca y referidas a las 31 últimas composiciones del *Vat. lat. 3195*. Su edición (Firenze, 1896) dispone los textos siguiendo ese *ordo* marginal, si bien sólo los numera por formas genéricas. La reciente edición facsímil (2003) y los comentarios complementarios (2004) permiten verificar el estado actual de esas *postille* y valorar parcialmente sus causas, intención y razones. (Modigliani [1904] 2004: *Prefazione* XXI). Vid. Tavola II (Petrarca. 2004: int. CCXII), Storey (2004: 141-143) y más particularmente Stefano Zamponi (2004: 38 ss., 56-57 y App. I, p. 61). Explicar las *postille* marginales como resultado necesario, directo o exclusivo de la introducción del duerno (*ff.* 67-70) no creo que sea hoy la única ni la mejor explicación posible. También véase Maddalena Signorini (2007: 839-862).

## 2. OTRAS PETICIONES Y LA DOBLE SECUENCIA DE “IL RISCATTO”: *FRAGMENTA LXI-CCCLXVI. EL GRUPO CENTRAL DESPLAZADO Y LA DATA SACRA.*

En la *Parte seconda* de 103 componentes destacan, así mismo, otros poemas: la *canzone* CCLXIV, inicial desde la forma Chigi; o los tres *sonetti* de las peticiones que dirige primero a Laura (CCCXLVII, CCCXLVIII) e inmediatamente después al Creador (CCCXLIX, 289 ó 17<sup>2</sup> en la *doble macrosecuencia del rescate* de 306 *fragmenta* [LXI-CCCLXVI]). Finalmente las tres composiciones de cierre que, 17 posiciones después, concluyen con la *canzone* CCCLXVI de 136+1 versos, una *Parte seconda* de 102+1 textos y un *Canzoniere* de 365+1.

El verdadero centro, núcleo clave de la trabajada composición del libro, permanece ajeno a los problemas de la simetría. Atendiendo a la relevante identificación del poeta enamorado con el ciervo del *sonetto* CCIX, vv. 9-14 — que resuelve, con el símil revelador, un motivo simbólico sostenido, recurrente, comentado en trabajos anteriores —, el que denominaré *grupo central* (desplazado) del *Canzoniere* puede considerarse introducido o incluso iniciado con «I dolci colli ov'io lasciai me stesso» (Armisen 2004a: 88). Será después centrado por el *sonetto* CCXI de la *data*, y se extiende hasta el *sonetto* CCXV que completa el f. 42 *vuelto*. En el *codice de autor* que es el *ms. Vat. lat. 3195*, en la transcripción autógrafa de esos textos, cerraba ya con el *sonetto* CCIX el f. 41 *vuelto*; pero como *grupo* ocupa después con los textos CCX-CCXV, según una probable intención formal calculada desde la concepción del mencionado código, el f. 42 *recto* y *vuelto* que realiza los dos módulos de paginación más característicos del libro.

Este *grupo central* desplazado, asimétrico en las 366 composiciones de los *Rvf*, se encuentra ubicado en el quicio, eslabón broche o unión central de la mencionada «doble secuencia de la recuperación y el rescate» formada por la macrosecuencia dominante, la sección de 306 *fragmenta* (153+153) desde el *sonetto* LXI a la *canzone* CCCLXVI.

Sobre las relaciones de los textos del que denomino *grupo central*, marcado compositivamente por la *data sacra*, quizá unificado por el símbolo del «labyrintho» que le retiene y tensado por los *adynata*, será oportuno valorar el reciente trabajo de Antonio Stäuble (2007: 463-479); aunque las contribuciones de su ordenada revisión, se mantengan (siquiera en principio) ajenas a las aportaciones publicadas en el año del centenario, de acuerdo con los límites del programa cronológico prefijado para los estudios de la *Lectura Petrarcae Turicensis* (Ravenna, 2007). No son tampoco la única aportación reciente de interés que será ya oportuno valorar (Petrarca 2005: 986 ss.) [Vid. *infra* texto y n. 10].

Fácil resulta advertir que si sumamos el conocido 153 desde los textos marcados con el *sonetto* CCXI de la *data sacra*, o bien desde la petición de la *sestina* CCXIV, nos situamos justamente en los mismos límites del *Canzoniere*<sup>2</sup>. Esos dos

<sup>2</sup> Es propuesta con la que en marzo de 2004 presenté la huella del sistema numérico de Agustín en el *Canzoniere* (Armisen 2004a: 96). Interesa tomar en consideración esa presencia en el *codice Vat. lat. 3195*

trípticos o grupos textuales (CCXI-CCXIII y CCCLXIV-CCCLXVI) han sido situados a una distancia que parece calculada en fechas a precisar. Ante la carencia de señales externas, su misma condición de trípticos destinados al contraste está por confirmar y no pasa de ser ahora una útil hipótesis de trabajo, sobre cuya validez última o límites hemos de albergar dudas.

El sistema compositivo general se sostiene como macroestructura dominante sobre *dos grupos de textos* que, en la aceptada como “forma corregida final”, permiten o suscitan una relectura atenta, con indicios temáticos, simbólicos, funcionales y genéticos de su condición como claves de la *ratio* compositiva y de la solución del libro. Los que denominaré *grupo central* y *final* tienen perceptibles formas de establecer su coherencia.

Tomar los *sonetti* LXI y LXII como punto de partida de la *primera sección* o segmentación que estudiamos en la doble *secuencia del rescate* puede justificarse con razones temáticas y formales. Creo que la lectura crítica sitúa en el *sonetto* LX la crisis literaria y la desesperación, nadir fundamental de la biografía espiritual; y en el LXI y LXII un momento decisivo e inicial del proceso de recuperación (Armisen 2004a: 94 ss). Ambos merecen muy especial atención como punto de partida o inicio de una nueva situación (Amaturo [1971] 1988: 280-283).

Aunque ajenos a sus implicaciones macrotextuales, los editores sí señalan y comentan, de forma regular, el contraste evidente del *sonetto* LX con los dos siguientes. Destacaré aquí el *spietato legno*, LX, v. 6 y la *maledizione del lauro*, vv. 12-14. Ambos son elementos simbólicos relevantes con el contrastivo antecedente del *lignum crucis*, inmediatamente recordado en la *prima preghiera* (LXII, v. 12-14); y con el inexcusable motivo evangélico antecedente de la *higuera maldita*, “recuperada” para la *spes* por Agustín. Un tema este confirmado por su incidencia en *Confessiones* (VIII, 12) y después nueva *fuerza de esperanza* para Francesco en *Secretum* (Petrarca 1992: 114-115 y 299). La información que sobre la crisis de los *sonetti* LX/LXI, LXII ofrecen las mejores ediciones resulta todavía incompleta. Será conveniente ampliarla en otra ocasión con una revisión más detenida.

La atención a componentes de interés en la estructura macrotextual no es hoy criterio prevalente en la información sobre temas o elementos simbólicos en textos decisivos de los *Rvf* y bastante conocidos. Si la mencionada opción de no incluir en la reciente revisión de *Lectura Petrarcae Turicensis* las publicaciones del 2004 puede muy bien entenderse en términos teóricos (aunque sea bastante más difícil de aplicar con rigor, según los casos), sus observaciones en ese particular terreno de la composición macrotextual y referidas a fechas anteriores son ciertamente escasas, por no decir raras, e incluso excepcionales.

Desde el *sonetto* LXI de las bendiciones, el *sonetto* CCXIII y la *sestina* CCXIV ocupan dos posiciones hipotéticamente simbólicas, quizá marcadas doblemente por esa distancia de 153/154 que también las separa después del cierre del libro (Armisen 2004a: 95-96). Son textos semánticamente relevantes y pueden

---

que podemos hoy verificar con ayuda de la edición diplomática de Ettore Modigliani ([1904] 2004) y con la nueva edición facsímil del *codice* publicada el 2003. Vid. el trabajo de Gino Belloni (2004: 80 ss.)

haber sido posicionalmente cifrados con el número evangélico, agustino y redentorista; en relación directa con la búsqueda de salvación, tema sostenido en el libro, dominante o casi único en el final del *Canzoniere*.

El grupo central o sección clave de textos de la denominada *macrosecuencia del rescate* que estudio aquí, desde el *sonetto* CCIX al CCXV, se incluye en la forma *Pre Malatesta* 3 (1369). Como es evidente, no hablo ahora del centro numérico o eje simétrico del *Canzoniere* (CLXXXIII / CLXXXIV).

### 3. COMPOSICIÓN UNITARIA Y SEGMENTACIONES. LOS TRES DÍAS DE LA *SESTINA* CCXIV.

Según advertí en 2004, el contraste de CCXI, CCXII y CCXIII con el tríptico final CCCLXIV, CCCLXV y CCCLXVI, distante 153 posiciones, permite realizar observaciones potenciadas semántica y formalmente con el reconocimiento tentativo de la forma numérica que estudio. Habrá que considerar tanto las anotaciones numéricas marginales que modifican o duplican en el famoso ms. autógrafo el *ordo* de 29 de las 31 últimas composiciones, como las vacilaciones puestas en evidencia por las correcciones ocasionales *su rasura* que la edición diplomática de Modigliani (1904) señaló en textos y *postille* (Storey 2007: 73-88; Del Puppo 2007: 97 ss).

Otras dudas más graves, relacionadas con sus anteriores crisis espirituales son las apuntadas en los temores sin fe del *sonetto* CLXXXIV, sostenidas en los últimos *sonetti* de la *parte prima* de la forma *Chigi*; y agudizadas, culminadas, circunstancialmente suspendidas con el último verso de dicha parte «tal ch'incomincio a desperar del porto» del CLXXXIX, v. 14. La pausa *inter partes* centraba en 1363 un acusado contraste con la crisis de la canzone CCLXIV que, en aparente solución de continuidad, iniciaba con fuerza la *parte seconda*.

La solución definitiva de esa cesura en el *Canzoniere* de 366 *fragmenta* quedará matizada con intención mediante la gradual transformación de la crisis anterior —apuntada en el *sonetto* LX y en cierta medida resuelta por la forma definitiva 204 textos después [17x12]—, con el triunfo de la castidad de Laura completado muy tardíamente en el final *sonetto* CCLXIII.

No es la única forma de composición por estudiar. La posibilidad, presumible y sospechada, de una estructura unitaria y una *ratio* o cifra por desvelar, como he apuntado, ha sido trabajada e incluso hipotéticamente considerada en fecha reciente por diversos estudiosos: Cappello (1998: 183-232), Antonelli / Bettarini (2003: 282-283). El interés de Bettarini en el 7, que ejemplifica tentativa y que entiende fundado con el 3 y el 4, merece siquiera una mención. Localizar esa *ratio*, describirla e interpretarla en sus trabajados componentes parecen ahora problemas por resolver.

Tras una “sección inicial”, que considero formada por los sesenta primeros poemas, cuya composición comentaré en otro momento, la estructura de los *Rvf* puede haber sido ajustada a medida y proporción intencionales en relación estre-

cha y creciente con el sistema numérico agustino. Porque esa sección inicial permite conocer la existencia de un proyecto temprano y ambicioso, muy anterior a 1369 y anterior también a la Sr. de 1359. Con los sonetos proemiales y los poemas iniciales supuestos de la *forma* o *redazione Correggio*, que asientan la forma de apertura o prótasis de la *cornice* definitiva, el poeta genera, establece y enmarca expectativas textuales que después tardará bastante en completar; pero también, inmediata, seguidamente, nos introduce en la «situación inicial». Adelanta indicios y propuestas de la forma acabada.

Esa situación no carece de materia de interés (amorosa, espiritual, estética, moral, literaria, etc.) y sus conflictos se concentran, precipitan o focalizan después en una crisis —*sonetti* LX, LXI, LXII— desde la que el proceso de recuperación se plantea y será narrado, años más tarde, en una forma acabada de 306 *fragmenta*. Es lo que denomino, reconociendo que la integra una plural diversidad de activos componentes, la macrosecuencia redentorista, la *gran secuencia de la recuperación* en «*il riscatto*» (Dotti 2001: 96).

Si el componente redentorista del *Canzoniere* se hace presente desde los *sonetti proemiali* (*sonetti* I, III y IV en particular), el proceso de búsqueda actualizado desde el nombre de Laura y el *sonetto* V toma pronto después, con el modelo del viejo peregrino del *sonetto* XVI, la forma de un viaje espiritual mencionado, con probable intención, precisamente en el *sonetto* XVII; pero se reinicia con fuerza, como reacción programática y cristiana vinculada a *Confessiones*, tras la fuerte crisis localizada en el *sonetto* LX.

Partiendo con el *sonetto* LX y el LXI hasta el CCLXIII, final de la *Parte prima*, o mejor la *canzone* CCLXIV, inicial de la *Parte seconda*, el total de la sección que consideramos es de 204 composiciones [17x12]. Desde el *sonetto* LXI a la última *canzone* CCCLXVI, el total es de 306 composiciones [17x18; ó quizá 17x17+17]. Este número —que antes he señalado así mismo como total de las composiciones que forman también la macrosecuencia de las enfermedades de Laura (XXXI a CCCXXXVI)— es obviamente múltiplo de 17, 34, 51, 102 y 153.

Reconocer en la macrosecuencia la presencia duplicada del 153 de la Redención convierte tal vez en posiciones presumiblemente significativas las 153 y 154, centrales en esas 306 iniciadas con el LXI (son en este caso, como advertí en el 2004, el *sonetto* CCXIII y *sestina* CCXIV). La repetición de la distancia simbólica ha de recordarnos la anterior propuesta de simetría en relación con la “doble secuencia de las enfermedades” de 306 unidades (XXXI-CCCXXXVI), y sus *sonetti* CLXXXIII y CLXXXIV en el exacto centro numérico de los 366 *fragmenta*.

El perceptible desajuste, apenas señalado en párrafos anteriores con la duda apuntada, es mínimo pero evidente. Puede estar relacionado con el motivo del árbol dáfneo y su transformación simbólica (204 textos, *sonetti* LX - CCLXIII); con la casi coincidente recurrencia de la *crisis*, del motivo de la *mutatio vitae* (*sonetti* LX / LXI, LXII y *sonetto* CCLXIII // *canzone* CCLXIV); y con la decisión de proponer una *Parte seconda* de 103 poemas [102+1] en la que la recuperación se consuma como *trasformazione* con la necesaria ayuda divina. Sin ignorar que, según parece, podemos estar ante un sistema plural, con algún otro caso de dupli-

cación funcional o solapamiento múltiple reconocido. Diversos indicios y posibilidades apuntan en esa dirección.

Ese “centro desplazado” permitirá reconocer un núcleo temático en alguna medida enigmático y dominante, ajustado, cifrado con la composición numérica inspirada por Agustín; y armonizado con la *ratio* proporcional de los *Rerum vulgariium fragmenta* señalada por la *data* del *sonetto* CCXI y la gozosa epifanía de «un tenero fior nato in quel bosco» de la *sestina* CCXIV «Anzi tre dí creata era alma in parte». Recordemos que Agustín, citando a Plotino (Plotinus Platonicus... [‘*pro-noia*’]), comenta la huella de Providencia en las bellas y mínimas florecillas (Agustín 2000: lib. X, XIV, 630; o antes IV, XXIII, 4, 267-268; y el conocido, ya mencionado, V, XI, 321-322).

Tal como ha sido señalado repetidamente —Vanossi, 1980; Frasca, 1992; Petrini, 1993; Pelosini, 1998...—, la *sestina*, forma que marca una composición de página nueva, trabajada y original de Petrarca (Brugnolo 1991: 276; 2004: 119 ss.), cumple ahí en la CCXIV con su condición propia y característica como compendio, “*spezie di autobiografía*” enmarcada [*cuadro dentro del cuadro*] o revisión del proceso narrado (Stäuble 2007: 470 *passim*). Su posición, cifrada con el sistema redentorista de Agustín, lo destaca en términos formales.

Un núcleo compositivo que resolverá desde la recuperación iniciada con el *sonetto* LXI, 153 *fragmenta* después, el texto del *sonetto* CCXIII «Gratie ch’a pochi il ciel largo destina» (CCXIII, CCXIV, CCXV) con la ayuda personificada en Laura como “don divino” físico y espiritual, tema importante que con la mención de *Providentia* había sido adelantado o introducido en los *sonetti* III y IV.

Sale así a la luz, lo veremos inmediatamente, una composición con *ratio* numérica clásica (pitagórica) y agustina que unifica el libro, que da número, medida y proporción a las *dos partes del Canzoniere*, problema importante sin planteamiento previo ni propuesta de solución anterior que yo conozca. El asunto sí ha merecido en los últimos decenios atención crítica creciente hacia las formas compositivas.

Puede *reconocerse* en su unidad armónica subyacente como marcada desde el contraste o cesura semántica apuntado en los *sonetti* LX, LXI y LXII por el total de los restantes 306 *fragmenta*, cifrado con el 153 de la Redención y con el 17 de la *Gratia*. En esa estructura la “condición modular”, sostenida y recurrente del número primo, codificado en sus implicaciones redentoristas por Agustín, resulta repetidamente verificable como pauta simbólica y elemento unificador<sup>3</sup>. La relación del 17 con la *Gratia* del Espíritu Santo, propuesta por el hiponense, no puede descuidarse si advertimos la presencia y frecuente función compositiva de la cifra. Insistiré en la condición de *número primo* del 17, dado que marca tanto sus antece-

<sup>3</sup> Documenta el problema del *modulus* en las formas arquitectónicas Vitruvio Pollion (1977: *Lib.* I, 2, 2; vol. II n. 144, pp. 26-27 y 82). Billanovich (1977 [1996: 593]) menciona el tratado de Vitruvio como materia comentada en los encuentros con Boccaccio. Sobre los *moduli* véase Erwin Panofsky (1985: 94 ss.) Es término que aparece también en Boecio (1989: *Lib.* I, 12, pag. 20, n. 74; *Lib.* I, 2 [188] pag. 9; 2005: *Lib.* I, 2-3, pag. 30 y n. 39). Evítese la confusión con los *modos* y la *modulación* en la terminología musical.

dentes aritméticos como su particular valor simbólico unitario y básico. No lo olvidemos,  $10+7$  según Agustín. Habrá que volver sobre ese número.

El interés de los vínculos de Laura como “don divino” con el tema de la *Gratia* es evidente en el *Canzoniere*, pero se confirma, declarada y veladamente explícito, en el *sonetto* CCXIII. No puede sorprendernos que la *data sacra* del *sonetto* CCXI, cifrando y señalando ese grupo central (CCIX-CCXV) de la macrosecuencia del rescate de 306 *fragmenta* (LXI-CCCLXVI), *sonetto chiave* que establece también la fecha inicial de tres alegóricas jornadas de culpable muerte moral y nos permite revisar formalmente sus 21 años de pasión amorosa, declare y fije textualmente el calendario litúrgico de su pasión iniciado el seis de abril de 1327 desde el *sonetto* I (I-CCCLXVI). Son “tres días” con antecedentes conocidos (Jonás, Lázaro o incluso Cristo) que en el libro se dilatan y quedan fechados desde 1327 durante 31 años y 153 *fragmenta* (CCXI-CCCLXIV), evocados y revisados tres composiciones después con la *sestina* CCXIV. El *sonetto* CCXI será, además, con precisión unitaria y con la exactitud centesimal de su v. 12, unidad clave de la *ratio* en la composición del *continuum*. Lo veremos enseguida con más detalle.

Incluida la sección de la “situación inicial”, el total de una *forma calendariale* de 366 componentes plantea también otros problemas. Confirmará su adecuación si recordamos los desacuerdos de Francesco y Agustín sobre la figura de Laura y su relación con la salvación del poeta en el *Secretum*. Centremos aquí el comentario en la composición numérica de las dos partes de los *Rerum vulgarij fragmenta*. Será en principio una silenciosa, pero evidente, división en 263 / 103; números que —aunque, según mis datos parciales, tampoco parecen explícitos en ningún ms. (Cannata 2003)— sí quedan al menos propuestos como fractura, aunque todavía ajena a esas cifras, con la conocida pausa del proyecto incompleto desde la *forma Chigi*. Y que, con cierto desajuste, podría también leerse después como 263 [59 ó 60+204 ó 203] // y 103 [102+1].

Poemas que en relación con el sistema compositivo presentan perceptible interés contextual en activas microsecuencias son: los prologales, del *sonetto* I al IV o incluso del V al VII; los que ocupan las posiciones XV, XVI y XVII; los comprendidos entre la *sestina* XXX y el *sonetto* XXXIV; los *sonetti* LX, LXI, LXII y LXIII; los situados en el centro numérico CLXXXIII, CLXXXIV y CLXXXV; los poemas comprendidos en el que, de aquí en adelante, por su condición de núcleo o clave compositiva dominante denominaré “grupo central”, desde el CCIX al CCXV; los que marcan el hiato y la cesura entre las “dos partes”, particularmente el *sonetto* CCLXIII “Arbor victoriosa triumphale” y la *canzone* CCLXIV; y después, tras el CCCXXXVI de la *data tragica*, el *sonetto* CCCXXXVII con su cristológico símbolo de la *fenice*; y todos los finales desde los *sonetti* CCCXLVI, CCCXLVII, CCCXLVIII y CCCXLIX —para Sannazaro referente significado del último soneto de su *Canzoniere* de 1530—, o la *canzone* CCCLIX. Tanto la huella del sistema de aniversarios en las *Rime* del napolitano (*Sonetti e canzoni*, Napoli, 1530; Dionisotti 1963: 163-174) como los ecos agustinos de la composición de Petrarca en la poesía de fray Luis de León requieren otra ocasión y otro espacio.

No cabe olvidar las tres composiciones finales CCCLXIV-CCCLXVI que, incluidas entre los textos destacados como cierre, reclaman por todas las razones atención especial. Desde luego no son los únicos, puesto que los *fragmenta* que introducen primero las “premoniciones”, CCXLVI-CCLIV que comento en otros trabajos, o después, desde el CCLXVII la noticia de la pérdida de la amada con las peticiones a Laura *in morte* y a la Virgen, deberán ser analizados despacio.

#### 4. LA *SESQUITERTIA RATIO* Y EL *SONETTO* CCXI. LA PÁGINA INICIAL DEL CODICE. LA TRÍADA Y LA LOA. EL *SONETTO* CCXIII

Consciente de la conveniencia de completar aún la interpretación de las secuencias señaladas, acorde con las propuestas anteriores, adelantaré aquí una conclusión circunstancial, pero ya necesaria, prudente: la posibilidad cierta de que Petrarca buscase la proporción 4/3 en el *Canzoniere* merece un atento análisis. Se confirma pronto con claridad y rigor si prestamos atención a su presencia en el *codice de autor*, parcialmente autógrafo y siempre controlado por el poeta; según parece proyectado primero y transcrito, años después, con esa misma intención formal.

Se trata de una *ratio* compositiva conocida y propuesta por Pitágoras [12/9; 8/6; 4/3], integrada en sus planteamientos sobre composición, conocida como *sesquitertia*<sup>4</sup> (o en términos armónicos consonancia *diatessaron*), contrastada con la *sesquialtera* [3/2] (o la consonancia *diapente*) y relacionada con la cuantificación del tono musical [9/8]<sup>5</sup>.

Recordemos aquí el antecedente descuidado de la *ratio sesquitertia* y la consonancia *diatessaron* mencionadas por Anton Maria Amadi en el *Ragionamento* de 1563 sobre el *sonetto* IV de Petrarca (Amadi 1563: 1-8 ss.) Ahí, en las propuestas de Amadi, el interés por la lectura pitagórica de los cuatro primeros números tiene una aplicación evidente que no cabe ignorar ahora. La relación con su confirma-

<sup>4</sup> Sobre la *sesquitertia ratio*, término conocido, presente antes en Iamblico y Claudio Ptolomeo -como “intervalo de sesquitercia” mencionado en *Armónicas* (Ptolomeo 1999: 93)-, véase la didáctica descripción inicial de Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*, lib. I, 4-7 (Boecio 2005: 33-35 y 42-43). Después como consonancia *diatessaron* *ibid.* lib. II y III. Una breve definición del término sesquitercia la ofrece el glosario de esa edición (Boecio. 2005: 237). Sobre la relación de los cuatro primeros números con la consonancia véase el resumen de antecedentes de Boecio y su revisión de Nicómaco (Boecio 1995: lib. II, XVIII-XXVI: 88-98).

<sup>5</sup> El problema del *tono musical* incluso podría incidir, tal vez, en la propia exégesis de Agustín y sus antecedentes pitagóricos. La presencia funcional del 136 y el 153 en la composición de los *Rvf* y otros textos o formas posteriores, en mi opinión, se funda en el análisis de Agustín del 17 y el 153 [triangular de 17 y 17x 9 en el *In Iohannis* ...]; pero la proporción 9/8, la que existe entre el 153 y el 136 [17x8 ó 153-17], convierte además el 17 en número clave y fundamental en la *armonía*, en *modulo* repetido del sistema de Agustín y de la composición del *Canzoniere*. En términos musicales la *sesquioctava* [9/8], proporción directamente relacionada con el tono, guarda especial relación con el 17. Boecio ejemplifica y estudia la representación del *semitono* (*mayor* [1/16] y *menor* [1/17]) con la proporción *sesquioctava* por referencia al *número primo* 17. *Vid. De institutione musica*, lib. I, XVI-XVII (Boecio 2005: 42-44) Sobre la necesaria modulación de la música cósmica (Boecio 1989: lib. I, II-III; 9; 2005: 30 y n. 39) *Vid. supra* n. 3 *et infra* n. 16.

do conocimiento directo —por lo menos anterior a 1565— del *codice Vat. Lat. 3195* (Amadi 1565: 52). Son datos importantes en la necesaria recuperación de los mejores lectores del ms. transcrito por Malpaghini y el propio Petrarca.

Advertir el interés que círculos patavinos y próximos a Bembo, o a su heredero, tienen en la lectura pitagórica del *codice* parece dato muy relevante, que los estudiosos del período y de ese espacio habrán de valorar<sup>6</sup>. En mi opinión, por lo menos, prueba una significativa atención a la trabajada composición de la primera página del discutido y reconocido autógrafo. No es el único comentario al *sonetto* IV por considerar. Recordemos la providencial armonía cristiana vinculada al nacimiento de Laura.

La *sesquitercia ratio* [4/3] es razón compositiva que podemos reconocer en los *Rvf* y también la verificamos en su componente básico o módulo formal dominante. La encontramos antes realizada (o al menos presente desde sus orígenes, *fin dall'inizio*) en la *forma sonetto*, actualizada y visualizada en la transcripción del autógrafo en *sette righe*, tal vez incluso confirmada desde la primera página del *codice* con el formato regular o módulo de 4 *sonetti*, 28 *righe* y 56 *versi*. En principio, sería arriesgado afirmar ahí su intencionalidad con ese grado de detalle. Sin embargo, como veremos, pensar que Petrarca permanezca del todo ajeno al hecho de la proporción implicada en la *forma sonetto* es poco verosímil.

La presencia de la mencionada *ratio* en la composición numérica del *Canzoniere*, ofrece evidencia que sí parece a todas luces intencional en la conocida forma in ordine (corregida) del *ms. Vat. lat. 3195*. Es posible reconocerla con exactitud unitaria por referencia a la posición del *sonetto* CCXI; y después confirmarla, en ese mismo texto, con precisión centesimal fuera de duda, en la famosa declaración de la data sacra: vv. 12-14.

Bastará que reconozcamos la condición proemial coherente de los cuatro sonetos destacados que [1+2+3+4] forman la primera página del código de autor que concluye armónica con la creación de Laura y entendamos que el libro se construye, tras ese *f. 1r*, como un proceso de tensiones y crisis, búsqueda y transformación iniciado después desde el *sonetto* V:

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,  
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,  
laudando s'incomincia udir di fore  
il suon de' primi dolci accenti suoi.

---

<sup>6</sup> Vatasso en 1905 señalaba el acceso al *ms.* autógrafo, que en 1547 heredó Torquato Bembo, por parte de Girolamo Ruscelli, D. Basilio Zanchi y Anton Maria Amadi. El caso de este último tiene aquí particular interés, dado que su *Ragionamiento* sobre el *sonetto* IV de 1563, aunque descuidado por los estudiosos, presenta inequívocos indicios del interés que la lectura pitagórica del *f. 1r* del que hoy conocemos como *codice Vat. lat. 3195* merecía a alguno de sus lectores patavinos. Contrástese mi propuesta con Vatasso 1905: XXXIII ss. Los avatares de la temprana lectura unitaria del *Canzoniere* los ha comentado recientemente N. Cannata (2003: 155-177. También vid. Belloni (2004: 73-104, en particular 94-95); y con atención a la incidencia de la 'costruzione grafico-libraria' de Petrarca, vid. Signorini (2007: 858 ss.)

No será gratuito valorar la *ratio sesquitertia* cifrada en el libro formado por un total restante de 362 textos [4+362]<sup>7</sup>. Creo así que después, ante la *data sacra*, estamos —de nuevo, pero con más razones— frente a la siempre sospechada, intuida o conocida clave formal del *Canzoniere*. Considerando todo lo que se ha escrito sobre el *sonetto* CCXI de la *data sacra* y la información presentada sobre la composición del libro en aportaciones anteriores y en este mismo trabajo, no parece una interpretación muy arriesgada. La exactitud de su precisa confirmación centesimal, en mi opinión al menos, no deja lugar a muchas dudas<sup>8</sup>. El isomorfismo *sonetto/canzoniere* encuentra también nuevos fundamentos en términos de composición.

Que al menos Petrarca veía esa *ratio* compositiva 4/3 como fundamental en el *libro de autor* durante la trabajada y medida construcción del *Canzoniere* nos lo confirma la realización formal del ms. Vat. lat. 3195 (Brugnolo 1987 [1989: 12]) Después Brugnolo 2004: 107 ss. Y lo prueba el hecho indicativo —muy probablemente calculado, intencional y significativo— de que las composiciones del *grupo central desplazado*, microsecuencia clave de la *ratio* (ahora *solo* desde el *sonetto* CCX al CCXV), ocupan un folio destacado posicionalmente y también ajustado con suficiente exactitud a la misma *ratio sesquitertia* en la estructura formal del famoso códice. Son poemas transcritos con precisión en el *f.* 42r. y v. de un total de 72 *ff.*, incluidas las famosas hojas en blanco (pero en folios numerados en fecha incierta) del manuscrito autógrafo.

Ese folio 42 (*f. recto*: los cuatro *sonetti* CCX-CCXIII; *f. vuelto*: *sestina* CCXIV + *sonetto* CCXV) ofrece, con la trabajada disposición formal de los 72 fogli, una prueba más a estudiar de la medida elaboración *in progress* de un acabado proyecto textual, ajustado *in ordine* y medida a *ratio pitagórica* con la ordenación concebida para el cuidado ms. cuya transcripción inicia Malpaghini en el otoño de

<sup>7</sup> Petrarca cifró textualmente la *ratio* pitagórica con adecuación y precisión verificables; y también la veló con probada eficacia por el sencillo procedimiento de ajustarla en el libro que se inicia *con y desde* la loa iniciada con el enigma del nombre de Laura en el *sonetto* V; y desde el inicio del *f.* 1, vuelto. Un desplazamiento significativo, apoyado por la forma del códice autorizado, que deja fuera de cómputo en referencia a la razón pitagórica mencionada los cuatro *sonetti proemiali* de la primera página, *f.* 1r. Recordemos la propuesta de Anton Maria Amadi que en 1563 entiende el *sonetto* IV como expresión numérica de la Armonía en cuanto fundada por los cuatro primeros números, la tetrada pitagórica, el famoso *tetraktys* (1+2+3+4); que en ese *sonetto* y en esa página inicial leía relacionada con *Providentia* y con el nacimiento de Laura. En lo referido al número de páginas del *libro d'autore*, una vez reconocida la presencia de los cuatro *sonetti proemiali* en la primera página, hemos de advertir que los 366 textos del autógrafo de los Rvf se transcriben en un total de 137 páginas no numeradas [ó 136+1] Vid. *infra texto* y nn. 15, 16.

<sup>8</sup> La condición proemial de los cuatro primeros *sonetti* se sostiene y confirma después con la verificable *ratio sesquitertia* de los 362 restantes. Los datos numéricos permiten alcanzar una precisión matemática centesimal que no puede ser resultado del inocente azar. En el *Canzoniere* de 362 *fragmenta* iniciado en el ms *Vat. lat.* 3195 en el *f.* 1v, *con y desde el sonetto* V, la *ratio sesquitertia* [4/3] se establece sobre un valor de  $1/7 = 51'71$ . El ajuste de esos 4/3 de 362 se localiza en 206'84. Número entero y centésimas que, (para entendernos mejor ahora) recuperando ya la referencia numérica in ordine del *Canzoniere* de 366 componentes, correspondería con exactitud centesimal ( $4+206'84=210'84$ ) al *sonetto* CCXI, v. 12: el verso que inicia la referencia precisa y corregida del primer encuentro, la fecha conocida como *data sacra*.

1366<sup>9</sup>. Advertir en la edición de Modigliani que el *Vat. lat. 3195* transcribe los 366 *fragmenta* en 137 páginas (no numeradas) es otro dato más por valorar.

Cuando se inicia la transcripción, la coincidencia del total de 366 composiciones con los años transcurridos desde el primer milenio parece casual, pero provoca todavía nuevas dudas. Pensar que permaneció ajena a la percepción de Petrarca no resulta tampoco muy verosímil. Menos aún si, como es probable, comenzaba en esa fecha la cuidada realización formal de un elaborado codice relacionado “ya” con los días del año.

La oportunidad de contrastar la forma visiva de composición de otros mss. de los *Rerum vulgarium fragmenta* que, como el *Pierpont Morgan M. 502* estudiado por Wayne Storey (2006: 490), ordenan también en *sette righe* los *sonetti* y usan las formas de composición de página diseñadas por Petrarca (cuatro *sonetti* [sus números: 7, 14, 28 y 56]; o *sestina* y *sonetto*; etc.) tiene interés, aun cuando puedan no llevarnos lejos. La condición excepcional, trabajada y en alguna medida reconocida tempranamente del autógrafo no puede descuidarse (Signorini 2003: 143 ss; 2007: 858-861)

Las formas de las dos páginas del *foglio 42* en que se transcriben los cuatro *sonetti* CCX-CCXIII (*f. recto*) y la *sestina* CCXIV con el *sonetto* CCXV (*f. vuelto*) son también las dos formas acabadas de composición de página con las que Furio Brugnolo (2004: 121 ss.) y Wayne Storey (2004: 144, 146 y 152-157) ejemplifican la atención *grafico-visiva* de Petrarca en la construcción del *codice*. La numeración de los folios del *ms.*, que las ediciones facsímiles (con salvedades hoy ilegibles en la más reciente) y la diplomática de Ettore Modigliani (1904) recientemente reeditada en el 2004 permiten verificar, confirman en sus exactos detalles el medido y calculado *libro de autor*.

La exactitud posicional centesimal de *la data sacra* y su evidente, reconocida función de clave explícita sostienen en la cuidada forma del famoso manuscrito (pronto definitiva en su disposición, con las vacilaciones ‘finales’ conocidas) la particular condición proemial de los cuatro *sonetti* iniciales (*f. 1 recto*) También imponen, años después, el hecho formal de la composición ajustada a la ratio 4/3, con reiterada evidencia: en mi opinión, al menos por una vez, de forma satisfactoria, o incluso más allá de la duda razonable. A la luz de la evidencia actual, provocar al lector crítico parece oportuno.

---

<sup>9</sup> Los 7 *fragmenta* del grupo central (según mi propuesta CCIX-CCXV) con la única excepción del primero de ellos (*sonetto* CCIX) ocupan en el *código de autor* el folio 42, *recto* y *vuelto* (de transcripción autógrafa), que puede ser folio clave de la misma ratio 4/3 en el total de los 72 ff. numerados del *ms. Vat lat. 3195*. Resultado que viene a coincidir con el más exacto referido al número de los 362 poemas y a la datación iniciada en el verso 12 del *sonetto* CCXI. Una hipótesis cauta y sencilla llevará a suponer que el cálculo inicial de los cuadernos y el número de folios del proyecto —si como parece éste se ajusta a números y proporciones prefijadas (conservadas o mantenidas más tarde en lo referido al número de folios mediante el hueco consabido y aceptado en el final de la *Parte prima* con los *fogli in bianco* numerados 50 *recto* a 52 *vuelto*) — fue presumiblemente anterior al inicio de la transcripción por Malpaghini en el otoño de 1366 (Brugnolo 2006: 31). Incluso si la primera numeración de los folios fuese posterior y ajena por completo a Petrarca (?), parece dar cuenta con ello de alguna atención al problema de la proporción que estudiamos. Conocer que otros *fogli in bianco* del *codice* no tienen numeración y verificarlo con la edición de Modigliani viene a apoyar esta hipótesis.

La localización del mencionado “grupo central”, centro desplazado pero significativo del *Canzoniere*, quizá introducido por el CCIX, v. 5 «Meco di me mi meraviglio spesso» — recordemos el v. 11 del *sonetto* I —, marcado y fechado después con el *sonetto* CCXI, es también un componente formal liminar que debe valorarse confirmado por el *codice* autógrafo. En mi opinión, la compleja microsecuencia construida en torno al *sonetto* CCXI constituye el verdadero centro compositivo y el unificador nudo narrativo del *Canzoniere*<sup>10</sup>. La hoy descuidada tríada de Laura («Vertute, Honor, Bellezza...» CCXI, v. 9) — adelantada por un curioso contraste con Escipión en CLXXXVI, vv. 9-11—, después reconocida, aplicada por Boscán en 1542 en su dedicatoria *A la duquesa*, .. y con ella la descripción de cinco términos que la integra son componentes de la loa culminada por el “árbol cruz” («ai be’ rami m’àn giunto/ ove soavemente il cor s’invesca») y la *data sacra*<sup>11</sup>.

Además de su condición de microsecuencia —que entiendo núcleo textual significado por el sentido alegórico, cristiano y redentorista de esos tres días de oscuridad o muerte moral, comentado tres poemas después en la *sestina* CCXIV (Armisen 2004a: 96)—, su función central dominante en la composición del libro se establece posicionalmente, apoyada con *numeri aeterni*, sostenida por las medidas *proportiones* del libro y por la *ratio*, en directa relación con otros problemas importantes de los *Rvf*.

El inalterable, confirmado amor humano por Laura, probado temporalmente por la duración de su pasión fechada en el CCXI, expresado con el apoyo, contraste y desarrollo de los mitos y símbolos clásicos y paganos, marcado por el sentimiento de culpa cristiano y agustino, será después resuelto con la ayuda divina. Esta ayuda quedará paradójica, providencialmente cifrada en el libro en términos biográficos con la *data tragica* del *sonetto* CCCXXXVI. La composición numérica formaliza el tema.

<sup>10</sup> Bettarini en 2005 señala que el *sonetto* CCXI de la datación, en su primera redacción destinado tal vez a otro contexto, defiende en términos poéticos —compositiva, contextual, posicionalmente desde su rehabilitación, transcripción y correcciones en junio de 1369— una tesis simbólica plural y unitaria que debe ser tenida en cuenta: «L’invariabilità di amore attraverso lo spazio (tema del *ceruo ferito che fugge*, CCIX), attraverso il tempo (tema della fenice risorgente, CCX) e attraverso le contraddizioni dell’essere che si sommano negli *impossibilia* di ‘Beato in sogno...’ che segue (CCXII) ...» (Petarca 2005: 986 ss.). Antes de iniciar el f. 42, el *sonetto* CCIX introduce el tema—*gnosce te ipsum*— del hombre como *gran maravilla*: «Meco di me mi meraviglio spesso, /ch'i' pur vo sempre, et non so anchor mosso», v. 5-6. Vid. *sonetto* LXIX, v. 5. Son versos que confirman su condición liminar en el *grupo central* por referencia a los vv. 11 ss. del *sonetto* I. Conviene advertir las implicaciones de su “vaneggiar”, del ovidiano avergonzarse, del arrepentirse cristiano y de *sus frutos*. La estrecha relación del CCIX y el CCXII, de acuerdo con la propuesta de Bettarini, se construye con el símil del ciervo herido de amor de conocido origen virgiliano ([Dido] *En. lib.* IV, vv. 68-70; v. *Secretum*, III [164-166] (Petarca 1992: 232-235 y n. 184) y después se potencia con la paradójica imagen central del *sonetto* CCXII, vv. 7-8. Estudié el tema del *hombre como gran maravilla del Universo* y su presencia en Sófocles, Séneca y Agustín y en la epístola *Nil admirari* de Horacio (Armisen 1986: 216 ss). Poseedor de un manuscrito de la *Metafisica* de Aristóteles, Petarca, junto a sus antecedentes en Dante (Petarca 2004: 345) debía conocer bien la relación de la *admiratio* con el principio de la Filosofía (Armisen 1986: 201 ss.)

<sup>11</sup> La *tríada* será recordada como *meraviglia* 51 composiciones después, en el cierre de la *Parte prima*, con el *sonetto dialogato* CCLXII, vv. 1-2 y 9 ss., ante el triunfo arbóreo de la castidad de Laura del CCLXIII.

La coincidencia en la cifra redentorista y agustina de la doble secuencia simétrica que he denominado de las enfermedades y muerte de Laura (XXXI-CCCXXXVI) con la asimétrica *gran secuencia del rescate* sostiene la unidad temática compositiva ajustada con el “grupo central”, la *data sacra* y la mencionada *ratio*. La huella de *Providentia*, apuntada en el caso y señalada en la trabajada composición formal, viene a confirmarlo con intención.

El significado valor compositivo del “grupo central” en la macroestructura de los *Rvf* se potencia y confirma cuando advertimos que, como resultado de las proporciones y medidas de la composición que describo, el *sonetto* CCXIII «*Gratie ch’a pochi il ciel largo destina*», es poema central o 153 de la gran secuencia de 306 textos de su progresión espiritual, de «il riscatto» [desde el LXI al CCCLXVI, ambos incluidos].

Su excepcional condición sintáctica entre los «sonetti di un solo periodo», sostenida por sus «sintagmi nominali», advertida y comentada por Renzi en 1988, ha sido valorada después como ciertamente única por Tonelli (1999: 36), aunque antes de 2004 no haya merecido reconocimiento funcional en términos de composición y macrocomposición, pese a su incuestionable valor semántico (Armisen 2004a: 94-96). Contrástese con el interés creciente de las propuestas posteriores de Bettarini (Petrarca 2005: 996 ss.) y Stäuble (2007: 468-473).

El *sonetto* CCXIII, cuarto y último del f. 42r, que termina con la mencionada declaración *in advance* (...y *post eventum*) «*da questi magi transformato fui*» — habrá que comentarlo despacio— quedará a 51 posiciones de la *canzone* CCLXIV y a 136 del *sonetto* CCCXLIX cuando creyó oír la llamada de Laura («*E’ mi par d’or in hora udire il messo / che madonna mi mande a sé chiamando: /...*»), texto en que (con una nueva e importante petición, vv. 9-14) prueba la fortaleza alcanzada finalmente por su esperanza.

No cabe desarrollar ahora, como sería necesario, la valoración crítica del *sonetto* CCCXLIX, petición destacada al Señor, a 17 del cierre de los *Rvf*, para que llegue pronto el final de sus días. Su función en la secuencia de 306 *fragmenta* de «il riscatto» (LXI-CCCLXVI: 17x17+17), en la que ocupa la posición relativa 289, que aquí valoro como 17<sup>2</sup>, difícilmente puede ser ignorada. Confirma el alcance semántico y la consistencia formal modular de esa gran secuencia. quede su lectura contextual e interpretación más detallada para otra oportunidad.

No perdamos el hilo. El *sonetto* CCXIII lo transcribe a 153 posiciones de la *canzone* «*Vergine bella*». Mereció después atención destacada de lectores e imitadores, como veremos en otro momento. No dudo de que, si se tratase de un caso aislado, debería considerarse como “probablemente casual”. En esta ocasión, la conclusión válida y consecuente será otra. Porque la socorrida solución del posible y “siempre puro azar”, considerando todo lo que sabemos, no es aceptable como explicación: resulta ya directa y sencillamente inverosímil. Es una composición regulada en el *codice Vat. lat. 3195*, ajustado a *ratio*; transcrita en 137 páginas con el sistema numérico que resulta de la exposición de Agustín sobre la pesca milagrosa y la Redención.

La particular relación del todo con la parte merece, en este caso y ahora ya, detenida atención. Primero el sentido textual literal del poema y el cuidado diseño

discursivo, retórico del *sonetto* «Gratie ch'a pochi...», después la función macro-textual del texto y sus propias relaciones secuenciales lo reclaman. El último verso del *sonetto* CCXIII y del mencionado *f.* 42r. declara una idea clave, quizá la idea clave narrativa de la microsecuencia y de la doble macrosecuencia de «il riscatto» en las que se integra el mencionado *sonetto*: la transformación del poeta enamorado de Laura. Y las dos últimas sílabas (las sílabas 153 y 154), en esta ocasión, resuelven el enigma sostenido del *sonetto* CCXIII desvelando el sujeto pasivo, el recipiendario último de los efectos de esos dones divinos: «da questi magi trasformato fui». La escritura ofrece otros indicios de su trabajada intención intertextual (Stäuble 2007: 472-473).

Conocedor del *Evangelio de Juan* y de la exégesis de Agustín relativa a esos dos números (Armisén 2004a y 2004b), cabe sospechar con fundamento que el poeta autor de «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» supo bien lo que se hacía cuando escribe el *sonetto* CCXIII. Pudo saberlo, desde luego, antes de proceder de propia mano a transcribirlo *in ordine* (Petrarca 2005: 996-999). La forma numérica del *sonetto* alcanza en esta ocasión función orgánica porque la forma 153+1 es clave explícita del texto evangélico (Juan, XXI, 9 y 13) y de la interpretación de Agustín. La localización del *sonetto* CCXIII en los *Rvf* también parece intencional. Su verso final lo confirma.

Es poema que requiere todavía un análisis textual particular que ampliaré en próximas entregas. Como el *sonetto* I, aunque por distintas razones, el CCXIII centra con adecuación el señalado problema de las relaciones isomórficas *sonetto/canzoniere*. Considerada la excepcional condición funcional, temática, sintáctica y posicional del *sonetto* CCXIII en el *codice*, pasar por alto la probable presencia activa de la cifra modular en la forma que estudio sería absurdo. Su condición de composición 153 de la *macrosecuencia* de “il riscatto”, iniciada en el *sonetto* LXI, se presenta confirmada por la transcripción, la cifra formal y el significado del texto particular. Estamos ante el *sonetto* que declara la relación de Laura con la *Gratia* divina y, con ello, adelanta y hace explícita su función decisiva en la solución del caso (Pötters 1998: 42 ss., 76 ss. *et passim*)

Las dudas, pese a todo lo dicho, no acaban. Con el imperativo de un espacio limitado, será oportuno aquí centrar el análisis en los límites de la interpretación, referidos tanto a los grupos *central* o *final* de los *Rvf* como a los textos particulares.

No cabe ahora ni mencionar siquiera los difíciles problemas que plantean las huellas de composición numérica en destacados precedentes clásicos (Brugnoti / Scarcia 1987: 788-793) Pensemos que, según nos recuerda Mercuri (2003: 69-70) para el poeta en consonancia con Virgilio y Dante, “...scrivere equivale a edificare” (Petrarca 1992: *Proemium* 94) Los antecedentes del sistema modular de los *Rvf* pueden ser varios.

La presencia en la *Commedia* del número 17 — una posición siempre central en el *modulus* de 33 [no lo ignoremos tampoco como total de sílabas de la *forma terceto* o *terza rima*]— y la de sus conocidos múltiplos: el 51 [17 x 3] del canto central en cuanto: 1+33+17 [*Purgatorio* XVII] ó el 136 del número de versos en otros destacados *canti*...merecen por lo menos una evaluación crítica detenida. La exégesis de Agustín no era materia desconocida por Dante en esas fechas.

## 5. PIETAS, AUTONOMINACIÓN Y LEMA EN EL SONETTO I. EL MISERERE FINAL

El poeta, con toda probabilidad, elude la tentación de la simetría, que usa con el intencional distanciamiento antes señalado al comentar el *sonetto* CLXXXIV y el exacto centro numérico de las *Rime sparse*.

Pero si Petrarca conocía la *ratio pitagorica*, si la buscó como razón compositiva unificadora de los *Rvf* marcándola muy probablemente incluso en la ordenación del mencionado *codice* de autor con la localización del *sonetto* CCXI de la *data sacra* y el *grupo central* (aquí CCX-CCXV del *f. 42 recto y vuelto*), si integra una forma de consonancia recurrente, tal vez fundada en el *modulus* numérico agustino y pitagórico, sería bastante arriesgado sostener que el propio poeta no la reconocía en la forma básica dominante, en el *sonetto* (8/6; 4/3 en la transcripción de los sonetos en 7 *righe* del cuidado manuscrito de autor parcialmente autógrafo).

Recordemos el tema de la relación de fuerte contraste (*fronte/sirma*) que se anticipa en la interpretación del *sonetto* I «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» como consecuencia de la bipartición de los *Rvf*, propuesta por Rico (1976) y revisada por Fenzi en su mencionado artículo reseña ([1998] 2003: 154 y 157-158) o Mercuri (2003: 73-74 *et passim*) y también por Brugnolo (1998: 8)

La pretensión de superar «le vane speranze e' l van dolore» es más que un *motto iniziale*. El que considero hoy lema anagramático «SPERO TRovAR pietà nonCHÉ perdono», verso octavo del *sonetto* I, reaparece aquí como presumible, verosímil forma intencional de *autonominación*, cifrada en cuanto enigma inicial, quizá ajustada con la misma *ratio* 4/3, propia de la *forma sonetto* y ahora aplicada en la composición del *codice*. Mencionarlo, dada la importancia de los temas implicados, resulta obligado.

Y como Orelli señaló (1982: 18 y 33), volviendo sobre el texto en 1990 aunque sin delimitar su alcance y función, la autonominación paragramática parece intencional. Verificar la condición de “lema programático” que propongo ayudará a valorar su relación directa con la forma compositiva y sentido del libro. Años después de su primera referencia al motivo, la observación de Orelli resulta todavía una lectura significativa a la que, según parece, no habían sido ajenos otros críticos<sup>12</sup>.

Ignoro las razones de editores y estudiosos actuales, si es que las tienen, para rechazar o eludir (y descuidar) el asunto. Hoy sabemos algo más, puesto que su integración en el lema proemial, con la declarada y sostenida aspiración a la *pietà* amorosa y a la *Pietà Divina*, da mayor relevancia si cabe a la velada autonominación. Su natural incidencia en el *sistema di preghiere* es coherente, perceptible e incluso verificable.

Sabemos que los juegos del nombre del poeta con la *figura etimologica* y las formas anagramáticas, según destaca, ajena a Petrarca, Valeria Bertolucci

<sup>12</sup> «Ma nelle solide borchie del verso che chiude la fronte, non sarà paragrammato il nome del poeta? Il primo a dirmelo è stato Furio Brugnolo dell'Università di Padova. Il *sonetto* essendo proemiale, inclino a crederlo anch'io...» (Orelli 1990: 29)

Pizzorusso en un trabajo reciente ([2001] 2005: 84 *et passim*), son práctica frecuente de los poetas latino medievales y de los trovadores provenzales.

Estamos ante lo que parece una *autonominatio* integrada en un *lema personal* con interés temático sostenido y compositivo. Confirmado por la reaparición de la deseada *pietà* (amor, en ocasiones caritas) y destacada en otros textos decisivos: *sestine* XXII, v. 28 y XXX, vv. 34-36 —el contraste de la *pietà* amorosa, a veces filial, con la pretensión de gloria y de *memoria* duradera merecerá atención ocasional en otros textos (Usher 2007: 61 ss.)—; más adelante será motivo expresado con fuerza desde la *prima preghiera* del *sonetto* LXII «*miserere del mio non degno affanno*» y en el central *sonetto* CLXXXIV o en el CCIII, vv. 7-8: «*Se non fusse mia stella, i' pur devrei/ al fonte di pietà trovar mercede*»; *sestina* CCXIV, v. 28; *sonetti* CCXVI-CCXVIII<sup>13</sup> y CCL; *canzone* CCLXIV, v. 2; *sonetti* CCLXXIX y CCLXXXIII (17 in morte), después CCCXXXIV, vv. 1-4 y v. 11: «*tornando a me sì piena di pietate*» (Petrarca 2005: 1481 y 1488) y *canzone* CCCLXVI, vv. 43-44.

Un tema, como vemos, de alcance programático, presentado así desde su primera aparición (Armisen 2008: nn. 22 y 23). Marcado primero por la conocida y temida desesperación que domina el *sonetto* LX y resuelta después con la esperanza cifrada en la misericordia divina (Agustín 1954-57: *Psalm. L, 5-7*)

Considerando la petición formal y recurrente del «*miserere...*» final (*canzone* CCCLXVI, v. 120 ss), los contrapuestos símbolos de la *fons pietatis* y el *sol iustitiae* (CCCLXVI, vv. 43-44)<sup>14</sup> no son tampoco las últimas referencias simbólicas destacadas que hay que valorar en relación con el *sistema di preghiere* de la *canzone* «*Vergine bella...*» (Armisen 2004a: 95).

<sup>13</sup> El interés posicional del *sonetto* CCXVI, en mi propuesta, resulta de su localización como posible primer texto tras el *grupo central* y la localización de la *chiave* de la *ratio*. Los cuatro *sonetti* de la página tienen interés en relación con la *armonia*. *Supra* n. 7. El CCXIX señala el amanecer de “*Il cantar nuovo*”. Es el primer texto del *f. 43, recto*. He mencionado su relación temática con el CCIII, v. 8 en el que aparece figurado el destino redentor de Laura como *gratia* y *fons pietatis*. *Infra* texto y n. 14. Ahora cabe siquiera advertir que el número 216 en la tradición pitagórica y en Platón de forma indirecta, oscura (*República*, VIII, 546b) mereció atención. En esa tradición es caso cúbico ejemplar de *numero nupcial* ( $6=2 \times 3$ ). Tiene el interés añadido ( $216=6^3=3^3+4^3+5^3$ ) de que implica prolongaciones del teorema de Pitágoras, dada la presencia del 3, 4 y 5 (triángulo pitagórico o egipcio). Aunque en ese texto sólo dedica atención al tema de la *Pietà* (“*Pietà viva*”) en la anotación del v. 13 (Petrarca 2005: 1011 ss.) Sobre la *pietà amorosa* y la *Pietà* en la traducción castellana de la *Eneida*, Garcilaso de la Vega, Cervantes *et al.* (v. Armisen 2008).

<sup>14</sup> La pareja de símbolos *fons pietatis* / *sol iustitiae* es fórmula preexistente con antecedentes conocidos (s. Anselmo, orat. XLIX; s. Ambrosio, XXXI. Vid. Carducci / Ferrari: 515). Sobre *fons pietatis supra* texto y n. 13. La de la *canzone* final es la única presencia de *sol iustitiae* en los *Rvf*, si bien Petrarca lo usa repetidamente en su prosa latina (*Fam.* VI, 5, 3; *De sui ipsius.*, IV, 3; *De otio religioso*, I, 2; *Contra eum qui...*, *Contra Gall.* 13). Sobre el motivo pagano y cristiano en las artes visuales, aunque ajeno a su huella en Homero: *aurea catena* (Armisen 1983: 124 n. 87) y en Petrarca, vid. E. Panofsky (1955) 1985: 275-281 *et al.*

## 6. PRINCIPIO Y FIN. LOS 72 FOLIOS NUMERADOS Y LA PÁGINA 137 DEL CODICE VAT. LAT. 3195

En cuanto *propositio* del poeta, el *lema* introdujo una declaración literal y medida en sus implicaciones espirituales. Será apoyada por las referencias al componente fónico y oral de los primeros versos del *sonetto* I, sostenida después en el *sonetto* V, v. 1 ss., desarrollada y evocada en momentos importantes del libro, con presumible conciencia posicional en el sucederse de los *Rvf*, y presente de nuevo en la canzone final con versos dirigidos a la Virgen «tu partoristi il fonte di pietate / et de giustitia il sol, che rassereña /...». Son términos marcados y problemas que recuerdan todavía con fuerza simbólica los dos motivos (*pietà*, *perdono*) del críptico *lema inicial*.

El plural universo poético que trae consigo el nombre de la amada, escrito *nel cor* por Amor —*sonetto* V, v. 2 y antes el *sonetto* II, vv. 1-4— se ofrece también, como el del nombre *recibido* por el protagonista desde el *sonetto* I, v. 8 en cuanto impuesto, pautado, ordenado programa de búsqueda formal y de *trasformazione*, como motivo recurrente de escritura poética.

Se hace necesario advertir que esa búsqueda formal tiene también en el famoso “código de autor” otros referentes numéricos y significados. Según el cómputo de Brugnolo (2004: 125), el número de «pagine scritte del codice», el número de páginas ciertamente ocupadas por el texto de los *Rvf* sería, casualmente o no, 136. Pero una verificación del dato realizada sobre la edición diplomática de Modigliani, salvo error por mi parte que no llego a localizar, me hace concluir que, como he adelantado, el número de páginas que los 366 *fragmenta* ocupan en la transcripción autorizada parece ser más bien 137.

No cambia mucho las cosas en lo referido a sus implicaciones simbólicas, dado que ese número (136+1) es precisamente el número de versos de la *canzone* «Vergine bella...» que cierra el libro en esa misma página<sup>15</sup>. Sobre la presencia en el *Canzoniere* o sobre los fundamentos evangélico (Juan: XXI, 9 y 13) y numérico de la *forma+1* (Agustín 1958: 122, 5, 611; y 123, 2, 620-621) he tratado de forma solo introductoria en trabajos anteriores (Røstvig 1970: 40 ss. y 51). Habrá que tratar el tema con más espacio. Si algo he adelantado sobre el interés compositivo de la primera página (*f.* 1r), cabe volver con nuevas observaciones sobre la composición y sentido de la 137 y última (*f.* 72v).

<sup>15</sup> La coincidente presencia de la *forma+1* en el total de 137 versos (17x8 [ó 136]+1) de la *canzone* “Vergine bella...”, en el total de 103 textos de la *Parte seconda* (17x6 [ó 102]+1) y en el de los 366 *fragmenta* del *Canzoniere* la señalé en 2004. La página que ocupa el *f.* 49 vuelto no contiene ningún texto de los *Rvf* (Modigliani [1904] 2004: 328). Es la que con «Un bel morir tuta la vita honora» marca el final de la *Parte prima*. Después vienen los *tres fogli in bianco* numerados, *ff.* 50-52 (*recto* y *vuelto*). Los 72 *ff.* numerados, si dejamos fuera de cómputo las siete páginas sin texto poético, dan 137 páginas, cifra que, como total del libro de poesías, difícilmente podía ignorar Petrarca. *Supra* n. 7. La *Parte prima* se transcribe en 97 páginas y la *Parte seconda* en 40. El CCLXVII «Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo», primera composición *in morte*, es el tercer *sonetto* y el último texto de la página 100.

La página 137 del texto transcrito en el codice formado con 72 *ff.* numerados unifica el final de la *canzone* «Vergine bella...» de 137 versos, el cierre de los 103 *fragmenta* de la *Parte seconda* y la culminación de los 366 de los *Rerum vulgariū fragmenta* integrados en unos versos finales que, con el recuerdo de la fórmula de la mencionada *prima preghiera* («*miserere* del mio non degno affanno», LXII, v. 12), dan cuenta de su transformación personal en la última petición: «*miserere* d'un cor contrito humile», expresada con el inicio de la última *stanza* y a 17 versos del final (Armisén, 2004a: 78-82; 92 y 95).

Conocer la imitación compositiva culminada por Boscán en la canción CXXX de 153 versos, final de su *canzoniere* de 102 unidades, resulta muy útil (Armisén 2004b: 80). Permite sospechar con probado fundamento que la huella de Agustín en la composición numérica de la *canzone* CCCLXVI de 137 versos y en los *Rvf* no había pasado desapercibida.

Aceptar la búsqueda intencional del 137 como *cifra plena*, en cierto sentido semejante al 153 de los redimidos y alcanzada con el número total de páginas de texto transcrito, es también reconocer que el sistema numérico de Agustín (y, con él, la conocida *forma+1* [ahora quizá como variante diferenciada de 136+17]) tiene presencia en la composición autorizada y última del *Canzoniere*. Interpreto ese número en cuanto petición formal al Señor; aunque dirigida finalmente a la Virgen mediadora, personificación conocida de Misericordia o de Piedad. Y lo considero como cifra buscada en la cuidada composición de la *canzone* CCCLXVI y del *libro d'autore*.

Tras su mencionada aparición como *prima preghiera* en el *sonetto* LXII, la identificación de esta solicitud última de piedad del libro con el motivo programático del *lema inicial* del *sonetto* I, v. 8 permite verificar que estamos ante un tema sostenido de interés formal. Petrarca lo ha integrado en los *Rvf* con intención.

El *lema programático* con *autonominitio*, «spero trovar pietà, nonché perdono» del *sonetto* I, recordado con las menciones de la *fons pietatis* y el conocido *sol iustitiae* de la *canzone* «Vergine bella...» (vv. 43-44), será confirmado por la petición final de misericordia, cuando declara su *humilitas*, desde el verso 120 «*miserere* d'un cor contrito humile» en la página 137 del *codice*. Comenté en 2004 el componente davídico de su esperanza, ahora fortalecida tras el *sonetto* CCCXLIX.

Verosímil es suponer que Petrarca, cuando en la primavera de 1374 acaba y corrige el *ms.*, debía conocer bien tanto el total de 72 folios ('numerados') como el de 137 páginas que sus poemas ocupaban<sup>16</sup>. No pudo ignorarlo el discípulo de

<sup>16</sup> El 136 no es número insignificante. Triangular de 16 y múltiplo de 17 [17x8] en la exégesis agustina, es número al que le faltan los 17 últimos para alcanzar [17x9]: el 153 del milagro evangélico y de la Redención. Su presencia en los *Salmos* merecerá atención. *Supra* n. 5. Petrarca lo había usado como total de versos de la *canzone* CCLXIV y como número de versos de la *canzone* CCCLXVI [136+1] que culmina en el f. 72v o página 137 del texto. La huella de la numerología de los *Rvf* la he señalado como probable en Bembo; pero, por influencia del propio Petrarca, cabe suponer, la veo en el *canzoniere* de Sannazaro impreso desde 1530 y más tarde la documento en Boscán, en Celio Magno, etc. Como 153-17 [ó 17x8] el 136 es número que cifra la petición de ayuda y de Gratia divina. Y el 137, en cuanto *forma+1*, no es sino una variante potenciada que Petrarca aplica repetidamente y con intención en el cierre del *Canzoniere* (Armisén 1982: 421, 426 *et al.*).

Agustín que había escrito, años antes, en 136 versos la canzone «I' vo pensando, et nel penser m'assale»... y en 137 la *canzone* CCCLXVI (Petrarca 2004: 1417); (Armisen 2004a: 81-83). Conocer ahora mejor la relación de la composición secuencial y numérica que estudio con el proceso de escritura y transcripción *in ordine* de los *Rvf* confirma reiteradamente la existencia de un trabajado *proyecto* anterior y la de un programa consecuente.

No dudo que el trabajo, una vez acabado, incluye huellas de modificaciones introducidas en ese proceso. El caso excepcional de la *canzone* CCCLX «Quel'antico mio dolce empio signore», transcrita en el *codice* como penúltima *canzone* 359 y en triple columna (*ff.* 69 *vuelto* y 70 *recto*), confirma la intención de reducirse o ajustarse a un espacio intencional, tal vez prefijado, finalmente alcanzado (Wilkins 1955: 124 *et al.*, y más particularmente Zamponi 2004: 36-38). El interés formal del número de *fragmenta* y el de los folios numerados, según vemos ajustados a *ratio*, o incluso el total de páginas de texto, que parece relacionado con la numerología de Agustín, ofrecen pruebas sustantivas de voluntad compositiva unitaria y plural, sostenida y trabajada durante años.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA (1958): *Tractatus in Iohannis Evangelium, Obras de San Agustín*, ed. bilingüe, trad. Vicente Rabanal, Madrid, BAC, vol. XIV.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1951): *Confessiones, Obras de San Agustín*, texto bilingüe y edición crítica de Ángel Custodio Vega, Madrid, BAC, vol. II, 1968.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1954-1957): *Enarrationes in Psalmos, Obras de San Agustín*, ed. bilingüe de Balbino Martín Pérez, Madrid, BAC, vols. XIX-XXII.
- AGUSTÍN DE HIPONA (ed. 2000): *De civitate Dei, Obras completas de San Agustín*, ed. bilingüe de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, introd. y notas de Victorino Capanaga, Madrid, BAC, vols. XVI y XVII.
- AMADI, Anton Maria (1563): *Ragionamento di M. Anton Maria Amadi intorno quel sonetto che incomincia «Quel; che infinita providentia et arte»...*, in Padova apresso Gratioso Percacino. Ejemplar de la Biblioteca Apostolica Vaticana R.I. IV 1475 int. 1.
- AMADI, Anton Maria (1565): *Annotatione sopra una Canzon morale di M. Anton Maria Amadi*, Padova, per Lorenzo Pasquatto. Ejemplar de la Biblioteca Apostolica Vaticana R.I. IV 1475 int. 2.
- AMATURO, Raffaele ([1971] ed. 1988): *Petrarca*, Bari, Laterza
- ANTONELLI, Roberto / BETTARINI, Rosanna (2003): «Otto demande di Roberto Antonelli a Rosanna Bettarini», *Critica del testo*, VI/1, *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 279-285.
- ARMISÉN, Antonio (1982): *Estudios sobre la lengua poética de Boscán, La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico/Universidad de Zaragoza.
- ARMISÉN, Antonio (1983): «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán 'Las cosas de menos pruebas'», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 79-140.

- ARMISÉN, Antonio (1986): «Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», en AA.VV., *Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses* [1985], Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 201-242.
- ARMISÉN, Antonio (2004a): «Composición numérica e imitación. El 153 de la pesca milagrosa, la exégesis de Agustín y su huella en Petrarca y Boscán», *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 11, pp. 75-98.
- ARMISÉN, Antonio (2004b): «Sobre el 153 y la *Piazza di San Pietro di Roma*. Bernini y la numerología jesuítica. El caso Gracián», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV, 2004, pp. 65-101.
- ARMISÉN, Antonio (2008): «Garcilaso y el verso travestido de Altisidora. Anaxárete, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615», *Cervantes y su mundo*, vol. VI ed. por M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Kassel, ed. Reichenberger.
- AA.VV. (2004): *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi, Roma/Padova, Editrice Antenore.
- AA.VV. (2007): *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lectura micro e macro-testuale* a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo Editore.
- BELLONI, Gino (2004): «Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195», en *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195*, vol. *Comentario all'edizione in facsimile*, pp. 73-101.
- BERTOLUCCI, Valeria (2001): «*La firma del poeta*. Un sondaggio sull'autonominatio nella lirica dei trovatori», *Actas IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, septiembre de 2001) Universidade da Coruña/Toxosautos, 2005, vol. i, pp. 83-97.
- BILLANOVICH, Giuseppe. ([1977] 1996): «Pierre de Nolhac e Petrarca», en *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Editrice Antenore, pp. 580-597.
- BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino (1989): *Fundamentals of Music*, introduction, translation and notes by Calvin M. Bower, edited by C.V. Palisca, Yale University Press.
- BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino (2005): *Tratado de Música (De institutione musica)*, prólogo, traducción, notas y apéndices de Salvador Villegas Guillén, Madrid, Ediciones Clásicas.
- BRUGNOLI, Gígio/ SCARCIA, Riccardo (1987): «Numerología», *Enciclopedia Virgiliana*, 5, vols. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 3, pp. 788-793.
- BRUGNOLO, Furio ([1987] 1989): «Il libro de poesia nel Trecento», en A.V. *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Edizioni Panini, pp. 9-23.
- BRUGNOLO, Furio (1991): «Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche», Padova, *Lectura Petrarce*, XI
- BRUGNOLO, Furio (1998): «Presentazione», en W. Pötters, pp. 7-11.
- BRUGNOLO, Furio (2004): «Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei "*Rerum vulgarium fragmenta*"» en *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195*, vol. *Comentario...*, pp. 105-130.
- BRUGNOLO, Furio (2006): «Come scrivere (e leggere) versi. La poetica grafico-visiva di Francesco Petrarca», en *Petrarca e l'umanesimo, Atti del convegno di studi*, 1-3 aprile, 2004, Treviso, pp. 29-58.
- CANNATA, Nadia (2003): «La percezione del *Canzoniere* come opera unitaria fino al Cinquecento», *Critica del testo*, VI/1, pp. 155-176.

- CAPPELLO, Giovanni (1998): *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo Editore.
- CHERCHI, Paolo (1997): «La malattia di Laura» *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Agurri-Barbagli*, a cura di Daniele Bacasini, New York, Forum Italicum, pp. 1-11
- DEL PUPPO, Dario (2007): «Shaping Interpretation: Scribal Practices and Book Formats in Three “Descripti” Manuscripts of Petrarca’s Vernacular Poems» en *Petrarch and the Textual origins of Interpretation*, ed. by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, Leiden /Boston, Brill, pp. 93-129.
- DIONISOTTI, Carlo (1963): «Appunti sulle Rime del Sannazaro», *Giornale storico della letteratura italiana*, CL, pp. 161-211.
- DOTTI, Ugo (2001): *Petrarca civile. Alle origini dell’intellettuale moderno*, Roma, Donzelli.
- FENZI, Enrico (1998): «Sull’edizione del Canzoniere di Petrarca commentata da Marco Santagata», *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pags. 139-198.
- FENZI, Enrico (1970): «Dall’ Africa al Secretum. Il sogno di Scipione e la composizione del poema», *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 305-364.
- GORNI, Guglielmo (1990): *Lettera Nome Numero. L’ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino.
- MERCURI, Roberto (2003): «Frammenti dell’anima e anima del frammento», *Critica del testo*, VI/1, *L’Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 67-92.
- MODIGLIANI, Ettore (1904): *L’edizione diplomatica di Ettore Modigliani. Francisci Petrarche Laureati Poete Rerum Vulgarium Fragmenta* (Rome) en AA. VV., *Rerum vulgarium fragmenta*. Codice Vat. Lat. 3195., 2004, pp. 173-376.
- ORELLI, Giorgio (1982): «Il suono dei sospiri», *Strumenti Critici*, XVI, pp.18 y 33, n. 24.
- ORELLI, Giorgio (1990): *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 22-29.
- PANOFSKY, Erwin (1955a): «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 77-130.
- PANOFSKY, Erwin (1955b): «*Helios pantokrator* y sol iustitiae», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 298-308 et passim.
- PETRARCA, Francesco (1899): *Le Rime*, a cura de Giosuè Carducci e Severino Ferrari reeditada con prólogo de Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1984.
- PETRARCA, Francesco (2004): *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (2005): *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta* a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- PETRARCA, Francesco (1992): *Secretum/Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, edizione commentata bilingue, Milano, Mursia.
- PETRARCA, Francesco (1905): *L’originale del Canzoniere di Francesco Petrarca: Codice Vaticano latino 3195* riprodotto in fototipia/ a cura della Biblioteca Vaticana, Milano, Hoepli.
- PÖTTERS, Wilhelm (1998): *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo Editore.

- PTOLOMEO, Claudio (1999): *Armónicas, traducción y notas de Demetrio Santos Santos*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- PTOLOMEO, Claudio (2003): *La harmonica de Claudio Ptolomeo*, edición crítica con introducción y comentario de Pedro Redondo Reyes, CD rom, Tesis doctorales, Universidad de Murcia.
- RØSTVIG, Maren-Sofie (1970): «Structure as prophecy: The influence of biblical exegesis upon theories of literary structure» en AA.VV. *Silent Poetry. Essays in numerological structure*, edited by Roger Fowler, London, Routledge and Kegan Paul. pp. 33-72
- SIGNORINI, Maddalena (2003): «Fortuna del ‘modello-libro’ Canzoniere», *Critica del testo* VI/1, pp. 133-154.
- SIGNORINI, Maddalena (2007): «La scrittura libraria di Francesco Petrarca: terminologia, fortuna», *Studi Medievali*, 48, pp. 839-862.
- SPITZER, Leo (1944/1945; 1963): *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo. Prolegómenos a una interpretación de la palabra “Stimmung”*, Madrid, Abada, 2008.
- STÄUBLE, Antonio (2007): «Dal labirinto alla solarità (Rvf210-20)», en AA.VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere*. Lectura micro e macrotestuale a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo Editore, pp. 463-479.
- STOREY, H. Wayne (2004): «All’ interno della poetica grafico-visiva di Petrarca», en AA. VV. *Rerum vulgarium fragmenta*, Codice Vat. lat. 3195, pp.131-171.
- STOREY, H. Wayne (2004b): «L’ edizione diplomatica di Ettore Modigliani», *ibidem*, pp. 385-392.
- STOREY, H. Wayne (2006): «Il codice Pierpont Morgan e i suoi rapporti con lo scrittoio padovano di Petrarca», en AA.VV. *La cultura volgare padovana nell’ età del Petrarca*, a cura di F. Brugnolo, Z. Lorenzo Verlatò, Monselice (Padova), Il Poligrafo, pp. 487-504.
- STOREY, H. Wayne (2007): «Doubting Petrarca’s Last Words: Erasure in Vaticano latino 3195» en AA.VV. *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, ed. by Teolinda Barolini and H. Wayne storey, Leiden / Boston, Brill, pp. 67-91.
- TONELLI, Natascia (1999): *Varietà sintattica e costante retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- TONELLI, Natascia (2003): «Laura, Fiammetta, Flamenca: la tradizione del nome», en *Critica del testo*, VI, 1, pp. 515-539.
- USHER, Jonathan (2007): «Petrarch’s Second (and Third) Death» en AA.VV., *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators and Translators over 700 Years*, edited by Martin Mc Laughlin & Letizia Panizza with Peter Hainsworth, Proceedings of the British Academy, 146, Oxford University Press, pp. 61-82.
- VATASSO, Marco (1905): «Introduzione» a *L’originale del Canzoniere di Francesco Petrarca: Codice Vaticano latino 3195...* in fototipia..., ed. cit., pp. VII-XLIII.
- VIRGILIO, Publio (2002): *Eneide*, introduzione di Antonio La Penna; traduzione e note di Riccardo Scarcia. Testo latino a fronte, 2 vols. Milano, BUR.
- VITRUVIO, Marco (1977): *De Architectura*, a cura di Pierre Gros; traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, 2 vol. Torino, Einaudi.
- WILKINS, Ernest H. (1955): *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- ZAMPONI, Stefano (2004): «Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni» en *Rerum vulgarium fragmenta*. Codice Vat. Lat. 3195, vol. *Comentario...*, pp. 13-72.