

# *Cronología e historia en el Canzoniere de Petrarca*

María José RODRIGO

Università di Bologna

El ambiguo significado del tiempo en Petrarca, ya sea éste considerado desde una perspectiva histórica o narrativa, sigue siendo uno de los problemas que inexorablemente se deben afrontar una vez introducidos en el laberinto de los escritos latinos o en el *aedificium* compacto y fragmentario del *Canzoniere*. De hecho, el constante equívoco entre los momentos de vida efectiva y los de experiencia vital literariamente proyectada, ha sido en los últimos años un fructífero punto de fricción en el panorama de la crítica especializada, del que han surgido hipótesis que han cambiado algunas de las ideas, aceptadas por la tradición exegética inmediata, acerca de cómo catalogar las fases de elaboración de la obra y de cómo fijar la imagen que el autor deseaba legar de sí mismo a la posteridad<sup>1</sup>.

En dos amplios artículos, publicados no tan recientemente, Edoardo Taddeo<sup>2</sup> sintetizaba las más importantes contribuciones respecto a este argu-

---

<sup>1</sup> Por poner sólo dos ejemplos, citaré a Giuseppe BILLANOVICH, que en "Petrarca e il Ventoso", *Italia medioevale e umanistica* IX, 1966, pp. 389-401, fijó la fecha de la redacción de la epístola *Familiars IV, I* entre 1352 y 1353, cuando la simbólica ascensión que el autor narra la sitúa en 1336. Pero el cambio de datación que ha suscitado más polémicas ha corrido a cargo de Francisco RICO, quien en *Vida u obra de Petrarca I Lectura del "Secretum"*, Padova, Antenore, 1974, afirma: "Mientras la acción del *Secretum* está explícitamente fechada en 1342, todo parece indicar que la redacción de la obra tuvo lugar años después, entre 1347 y 1357", p. 50.

<sup>2</sup> E. TADDEO: "Petrarca e il tempo: Il tempo come tema nelle opere latine" e "Il tempo nelle Rime", *Studi e problemi di critica testuale*, 25 y 27, Bologna, 1982-83, pp. 53-76 y 69-108 respectivamente. Sobre el mismo tema es importante, asimismo, G. FOLENA: "L'orologio del Petrarca", *Libri e documenti*, V, 1979, 3, pp. 1-12, donde se considera el tiempo como una de las estructuras fundamentales de la cultura y de la poesía de Petrarca.

mento, desde De Sanctis y su equiparación del pasado a categoría temporal generadora del impulso creativo de Petrarca, hasta Adelia Noferi, que ha elevado la memoria a elemento determinante de la lírica de los *Rerum vulgarium fragmenta*, por cuanto sería la actividad mental subjetiva idónea para entrelazar las distintas coordenadas de lo ya acaecido e introducirlo en la actualidad o proyectarlo hacia el futuro.

Sin lugar a dudas una obsesión personal y temática, que el poeta dilata hasta impregnar con ella toda su producción, aunque reflejándola en especial en el *Triumphus Temporis*, texto considerado por Ariani la más profunda reflexión de la época sobre el tiempo en lengua vulgar, surgida en un nuevo terreno creativo libre de las presiones aristotélico-dialécticas manifiestas, por ejemplo, en el Dante cómico. Petrarca abandona, o rechaza en plenitud de consciencia, la preocupación metafísica y moderniza el trasnochado *contemptus mundi* medieval reciclándolo con un pesimismo laico derivado de fuentes estoicas y del neoplatonismo cristiano<sup>3</sup>. No obstante, creo, son algunos maduros versos del *Triumphus Eternitatis* los que mejor transponen el pensamiento agustino del libro XI de *Las Confesiones*, en el que a partir del capítulo XI se elabora una original teoría de la "actualidad", encarnada en un único presente que engloba la temporalidad completa. Sólo usando, asevera Agustín, un lenguaje inapropiado será admisible denominar "pasado" a la memoria o "futuro" a la espera<sup>4</sup>. Así, Petrarca:

*non avrà loco fu, sarà ned era,  
ma è solo, in presente, et ora et oggi,  
e sola eternità raccolta e' ntera.*

(T.E., vv. 67-69)

Si esta parte de los *Triumphus* fue redactada, y no sólo revisada, durante los últimos meses de vida del autor<sup>5</sup>, podríamos considerar los anteriores versos la síntesis, casi su testamento revelador, por lo que respecta al tema. Enunciación, por lo tanto, del "yo" que dice "ahora", susceptible de ser interpretada, parafraseando un lúcido comentario de Heidegger sobre *Las Confesiones*<sup>6</sup> como la radical identificación entre el espíritu y el tiempo.

<sup>3</sup> M. ARIANI: Introducción, comentarios y notas a F.P., *Triumphus*, Milano, Mursia, 1988, pp. 352-53.

<sup>4</sup> SANT'AGOSTINO: *Le Confessioni*, Introducción de Christine Mohrmann y traducción de Carlo Vitali, Milano, Rizzoli, 1992, cp. XX.

<sup>5</sup> ARIANI (1988), pp. 5-12.

<sup>6</sup> M. HEIDEGGER: *Il concetto di tempo*, al cuidado de Franco Volpi, Ferrara, Gallio, 1989, p. 20. Volpi pone de relieve la importancia de la terminología agustiniana en la filosofía

Sin embargo, aun sin olvidar el continuo transvase argumental con sus multiformes reiteraciones en las distintas obras de Petrarca, abordaré el problema del tiempo no en cuanto elemento poético de reflexión o superestructura ideológica contextualizadora, sino, más pragmáticamente, como concreta base hermenéutica, según las pautas ya preestablecidas por las aproximaciones críticas de carácter cronológico a los *Rerum vulgarium fragmenta*. Líneas de investigación que han evaluado el conjunto de rimas tanto desde su evolución externa, y cuyo más insigne representante es Wilkins con su visionario y certero diseño de la formación del *liber*, como desde el análisis interno de la función desarrollada por los indicios derivados del cómputo de calendario diseminados a lo largo del despliegue sintáctico de la historia amorosa: las fechas de aniversario. A las simbólicas conmemoraciones del 6 de abril, día del enamoramiento y de la muerte de Laura, habría que unir, a su vez, las escasas huellas ajenas a la *factio* general y que remiten al contexto político-social, medible en principio también temporalmente, en que se generó la obra. Pocos vestigios en este sentido, aunque significativos, sobre todo si convenimos con Ugo Dotti, que son dos los temas recurrentes en los que convergen la cultura petrarquista y la humanista: "*la parola come base e spinta al viver civile, e la parola come consolazione e conforto della vita privata*"<sup>7</sup>.

Con arreglo a las coordenadas temporales, los poemas políticos, por sus innegables referencias extratextuales, deberían haber sido una de las claves privilegiadas para poder seguir las fases evolutivas de la construcción del *Canzoniere* y para concretizar, en el discurso del conjunto de las líricas, los diferentes períodos de la extensa historia de amor narrada. Ciertas lecturas sensibles a la fascinación introspectiva que supone la puesta en acto, literariamente hablando, de la idea agustiniana del presente abrumador, les han atribuido la misión de disimular la acronía en la que parece gravitar el texto<sup>8</sup>; aun-

---

de Heidegger, pp. 10-11. Por otro lado, B. RUSSELL en su ya clásica *Storia della filosofia occidentale*, Milano, TEADUE, 1992, pp. 342-45, señala con claridad meridiana cómo la teoría del tiempo de Agustín conduce al subjetivismo intelectual, pero en su aspecto emotivo la manifestación sería, dentro de la cultura cristiana, la obsesión por el pecado.

<sup>7</sup> U. DOTTI: *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 35.

<sup>8</sup> Como denunciaba B. BASILE en "Rassegna petrarchesca (1975-1984)", *Lettere Italiane*, n.2, Firenze, Olschki, 1985, p. 248, los estudios sobre Petrarca poeta político eran «-altra zona in ombra nella critica recente-». No obstante, mi afirmación es fácilmente deducible de numerosos estudios precedentes, sobre todo de aquellos que han configurado la imagen antirrealista de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Por citar únicamente las páginas más conoci-

que para aceptar este razonamiento sería necesario considerar axiomáticas dos premisas en principio bastante discutibles: *a)* que en las líricas de tema amoroso no hay indicadores temporales, al menos dignos de tener en cuenta; *b)* que en las políticas, por el contrario, la temporalidad está, en un modo u otro explícita, aunque sólo sea como mera referencia extratextual.

Para despejar, aun en una mínima medida, el intrincado dédalo provocado por la superposición de los estratos temporales insertados en el *Canzoniere*, habrá que constatar, en primer lugar, que en un momento crucial de su formación se hallaban ya en él una serie de líricas que aportaban engarces autobiográficos ajenos a la relación del poeta con Laura. Santagata ha señalado como rasgo diferenciador de la colección de rimas llevada a cabo por Petrarca entre los años 1356-58, a la que denomina redacción Correggio, el alto porcentaje de poemas con un destinatario histórico, un total de 39, casi la cuarta parte. Dicha colección, que incluía las rimas 1-120, Donna, 122-142 y 264- 292, fue ordenada, según estableció Wilkins, siguiendo tres criterios esenciales: el mantenimiento de un orden más o menos cronológico, la búsqueda de variedad en las formas métricas y una cierta diversidad en lo concerniente a los contenidos<sup>9</sup>.

En la redacción Correggio estaban presentes los siete poemas circunscritos desde siempre por la crítica en el apartado político: el soneto 27 y la canción 28, compuestos con motivo de la cruzada de 1333, las dos célebres canciones *Spirto gentil e Italia mia* y los tres sonetos antiaviñoneses, 136-138.

Tomando en consideración a la par las decisivas observaciones de Wilkins y de Santagata, o sea, que la Correggio goza de una cierta variedad de contenidos y que en ella coexisten un gran número de poemas con destinatario real, la función que cumplen las rimas referidas a eventos históricos bien diferenciados se revaloriza estructuralmente puesto que, sobrepasando la pequeña infracción de contraste con la *fictio* que conllevan las dedicadas a amigos (y no sólo a la protagonista), las composiciones políticas rompen de

---

das al respecto: U. BOSCO, *Petrarca*: Torino, UTET, 1946, pp. 187-199 y 224-231; G. CONTINI: *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, publicado ahora como Introducción a F.P. *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, p. XVIII; o A.E. QUAGLIO: *Francesco Petrarca*, Milano, Garzanti, 1967, p. 147. Desde mitad de los años setenta se ha revisado en profundidad esta línea crítica.

<sup>9</sup> M. SANTAGATA: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 158-62. La denominación, que adopto, de "redacción" y no "forma" para la Correggio, la propone Santagata en la p. 156. E.H. WILKINS: *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, edición y traducción al cuidado de R. Cesarani, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 344.

lleno con el agitado fluir pasional e introspectivo de la voz narrante, si bien, por otro lado, prácticamente desde el principio, se mantienen ligadas al discurso general en el plano formal, a través de la famosa marca textual del envío de la canción 28:

*Or movi, non smarrir l'altre compagne,  
ché non pur sotto bende  
alberga Amor, per cui si ride et piange.*

(vv. 112-114)

Además, no hay que olvidar que de este núcleo subtemático, tres rimas están remitidas a un receptor histórico. Foresti dedujo que tras la referencia a la *gentil agna* del soneto 27 se velaba la figura de Agnese Colonna, casada con Orso dell' Anguillara, que sería el destinatario. La consecutiva canción 28 era según la tradición para Giacomo Colonna, aunque Santagata estima que el destinatario es el fraile Giovanni Colonna di Galliciano, a quien Petrarca dedicó otras dos composiciones, los sonetos 99 y 114.

Con respecto a la canción 53, la filología se ha dividido entre las candidaturas de Stefano Colonna *il Vecchio*, Cola di Rienzo y Bosone de` Raffaelli da Gubbio, que fue senador de Roma desde el 15 de octubre de 1337 al 24 de junio de 1339. Actualmente, en especial después de las observaciones de Calcaterra, prevalece la hipótesis de que fuera para Bosone<sup>10</sup>.

*Italia mia* y el tríptico contra la sede papal en Aviñón no muestran un destinatario histórico concreto, pero es evidente que el *Voi* con el que comienza la segunda estancia de la canción y las subsiguientes alusiones textuales, indican sin la menor duda a los señores que en ese momento guerreaban en la península, mientras que los tres sonetos, con su manifiesto tono de invectiva, enjuician a la personificación de la ciudad que en opinión de Petrarca era la sede ilegal de la curia romana.

Estas siete rimas fueron escritas años antes de que el poeta se decidiera a recoger sus *nuge* en un libro articulado según los criterios establecidos por Wilkins. La cronología compositiva abarcaría un lapso de tiempo de entre doce y veinte años, desde 1333-1334 a 1344-1353, pudiéndose fijar con mayor precisión el límite inicial que el final, gracias a las referencias extra-textuales que aporta el código léxico de la cruzada.

<sup>10</sup> A. FORESTI: *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1977, pp. 27-32. M. SANTAGATA: "Sul destinatario della canzone petrarchesca "O aspectata in ciel beata et bella"", en *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f. 7, 10, 28 e 40*, Pisa, Pacini-Fazzi, 1988, pp. 9-31. C. CALCATERRA: *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 104-7.

Es preciso subrayar, no obstante, que el evento histórico al que nos remite el soneto 27 y la canción 28, es anterior a la primera recopilación provisional de las rimas llevada a cabo entre 1336 y 1338, en la que no estaban comprendidos<sup>11</sup>, lo que no significa que las dos composiciones para auspiciar el plan de la cruzada no hubieran sido escritas, sino que en ese momento aún el autor no las estimaba parte integrante de su futuro y revolucionario proyecto: un libro vertebrado y unitario de poesías. Cuando Petrarca dota de un cierto orden a sus composiciones, en la Correggio, coloca ambas muy cercanas a la primera fecha de aniversario de su encuentro con Laura, en la sextina 30:

*che s'al contar non erro, oggi à sett'anni  
che sospirando vo di riva in riva*

(vv. 28-29)

separadas sólo por la canción *Verdi panni, sanguigni oscuri o persi*. La sextina, si nos atenemos a lo que afirma, se redactó el 6 de abril de 1334. De ello se podría colegir que, al menos en aquel entonces, el valor de ordenación cronológica estructural de los dos poemas políticos, que manifiestan las esperanzas político-religiosas del poeta, antes de que el plan para la cruzada de 1333 se frustrase definitivamente, era equivalente al que poseían los textos de aniversario.

Luego, parece obvio que el primer punto de apoyo de la temporalidad explícita del libro se basa en una escansión de calendario enlazada en exclusiva a la historia amorosa, quedando las alusiones a eventos de crónica subsumidas en ella, ya que las conexiones extratextuales están sometidas también a la jerarquía que impone la inserción de un texto dentro de la totalidad de las posibles estrategias de transcodificación, y no era factible que un proyecto bélico irrealizado funcionase de manivela de apertura mnemónica para un hipotético lector del futuro.

La canción 53, admitiendo que el destinatario fuera el senador romano Bosone, coincide asimismo, en el período de su composición y en la topografía del libro, con la canción del ocaso, la 50, que celebra el decenio de la pasión:

*ben presso al decim'anno  
né poss'indovinar chi me ne scioglia.*

(vv. 55-56)

<sup>11</sup> WILKINS (1987), p. 336.

distanciadas únicamente por el soneto 51 y el madrigal 52, introduciendo éste en el eje sintagmático la novedad de una nueva forma métrica que reaparecerá enseguida, en el número 54, potenciando la posición de la rima política, que queda flanqueada por dos de los cuatro madrigales existentes en el *Canzoniere*.

Por su parte, *Italia mia* y los tres sonetos antiaviñoneses se sitúan entre dos fechas de aniversario: los diecisiete años del soneto 122,

*Dicesette anni à già rivolto il cielo  
poi che 'mprima arsi, et già mai non mi spensi;*

(vv. 1-2)

que transportan la cronología a 1344, año en el que tuvo lugar la guerra en Parma, contra la que Petrarca habría escrito estos versos, y los dieciocho años del soneto 145 de la Correggio, pero que en la redacción Vaticano ocupará el lugar 266<sup>12</sup>:

*Un lauro verde, una gentil colonna,  
quindeci l'una, et l'altro diciotto anni*

(vv. 12-13)

en donde el autor nos informa, en 1345, que hace quince años que conoce al cardenal Giovanni Colonna, tres menos de los que lleva enamorado de Laura.

Por lo que respecta a la época en que fueron redactados los tres antiaviñoneses la divergencias de la crítica son notables, abarcando un arco temporal que va desde el trienio 1345-1348, por su similitud con las primeras epístolas *Sine nomine*, y 1351-1353, como propone Santagata después de haber contrastado el rol estructural que cumplen en la redacción Correggio<sup>13</sup>. Es cierto que sólo teniendo en cuenta la propuesta más alta, 1345, se emparejan con los aniversarios evocados anterior y posteriormente en la sintagmática de la obra.

De lo dicho hasta ahora, las relaciones temporales entre las rimas

<sup>12</sup> Sigo la numeración del soneto 266=145 dada por SANTAGATA (1992) para la Correggio, puesto que pone en duda su bipartición.

<sup>13</sup> SANTAGATA (1992), pp. 173-75, avanza la hipótesis de que la composición de los tres antiaviñoneses se remonte al último período que Petrarca pasó en la sede papal, en contra de la opinión de G. CARDUCCI: F.P. *Le Rime*, Firenze, Sansoni, 1984, que cree que fueron escritos entre 1342 y 1348.

de aniversario y las históricas se podrían resumir según el siguiente cuadro <sup>14</sup>:

Rima de aniversario	Rima histórica	Año
30	27-28	1333-34
50	53	1337
122		1344
	128 y 136-138	
145 (=266)		1345

En la línea que separa la 50 y la 122 se hallan otras cinco composiciones con una indicación temporal relativa a los distintos aniversarios, las 62, 79, 101, 107 y 118, las cuales reenvían a los años 1338, 1340, 1341, 1342 y 1343. En la Correggio estaban también dos sonetos, el 271 y el 278 que rememoran, en 1350 y en 1351, la muerte de Laura. La interpretación de las fechas, sin embargo, no es unidireccional, puesto que nos hallamos ante un relevante hecho que aporta una estimable carga de incongruencia cronológica, y es que hasta la forma Malatesta no se incorporará el soneto 211 con el año exacto del conocimiento de Laura:

*Mille trecento ventisette, a punto  
su l'ora prima, il dí sesto d'aprile,  
nel laberinto in trai, né veggio ond'esca.*

(vv. 12-14)

así como tampoco el soneto 336, que enuncia la hora de la muerte:

*Sai che 'n mille trecento quarantotto,  
il dí sesto d'aprile, in l'ora prima,  
del corpo uscío quell'anima beata.*

(vv. 12-14)

El soneto 211 fue la última composición que Petrarca extrajo del código de los borradores, el Vaticano Latino 3196, añadiendo en tal ocasión una apostilla para expresar su extrañeza por no haberlo transcrito en el manuscrito

<sup>14</sup> Este esquema es deudor del elaborado por SANTAGATA (1992), p. 149, sobre las rimas de aniversario y los años que conmemoran. Para un recuento de fechas en la Correggio y en la forma Chigi U. DOTI: *Vita di Petrarca*, Bari, Laterza, 1987, p. 345.



to definitivo, el Vaticano Latino 3195, hasta aquel tardío momento<sup>15</sup>. Desafortunadamente no existe la prueba de un esbozo en sucio del soneto 336, lo que hizo que Carducci<sup>16</sup> sospechara una ulterior redacción con el fin de complementar la introducción de la fecha del primer encuentro con Laura en Aviñón. Aunque también es posible que el poeta escribiese los sonetos 335-336, ambos con el tema de la desaparición de la protagonista, de algún folio suelto con los que solía trabajar y, luego, al repasar los viejos borradores considerase que el 211 sería el consiguiente aditamento temporal para encuadrar en una cronología precisa todo el *Canzoniere*, la historia amorosa y las experiencias personales periféricas. Por otra parte, el que a partir del soneto 336 cambiase el orden de los últimos treinta y un poemas del *Canzoniere*<sup>17</sup>, siendo ésta la más decisiva de las operaciones de revisión antes de la sistematización definitiva del *liber*, abre una vía interpretativa, y especulativa, estrechamente ligada a la adjunción efectiva de estas fechas.

En la redacción Correggio, por lo tanto, la cronología está supeditada al subjetivismo rememorativo de la sintagmática textual, sin ningún engarce completo con la precisión del calendario. Las alusiones a hechos históricos puntuales aún vivos en la memoria colectiva, o al menos susceptibles de contener en sí un cierto significado de periodización para la generación socio-cultural de la que el propio poeta era miembro, establecían todavía una cierta reciprocidad dialéctica entre las rimas de aniversario y las políticas, entre las saltuarias cadencias que el poeta evoca, sin informar al lector del año inicial de partida, y los importantes acontecimientos que amalgamaban la historia social en aquella época de convulsiones continuas. Interconexión temporal, entonces, entre el "yo" individual y el "otro" colectivo, significativa si consideramos que las posibilidades de componer un poema celebrativo eran mayores, puesto que hubiera sido factible, y hasta comprensible dada la simbología religiosa y erótica de aquel 6 de abril, escribir uno anualmente.

Petrarca ubica las referencias a los acontecimientos relativos a la crónica en la zona inicial y final de la primera parte de este primer *Canzoniere*, adosándolas a la enunciación de la fatídica fecha, lo que confirma la obser-

<sup>15</sup> WILKINS (1987), p. 364. La traducción de Cesarani al italiano de la apostilla es: "*Caso strano: questo componimento cancellato e rifiutato, dopo averlo riletto per caso passati molti anni, lo assolsi dalla condanna e lo trascrissi in ordine immediatamente, non ostante il segno di esclusione. 22 giugno 1369, di venerdì, all'ora ventitreesima*"

<sup>16</sup> CARDUCCI (1984), p. 468.

<sup>17</sup> WILKINS (1987), pp. 376-77 y el segundo Apéndice en p. 388; y SANTAGATA (1992), pp.333-35 y su Esquema VIII en p. 348. Véase, asimismo A.E. QUAGLIO: *Al di là di Francesca e di Laura*, Padova, Liviana, 1973, pp. 31-56.

vación de Wilkins respecto a la percepción, por parte del lector, de no ruptura del discurrir cronológico en la combinatoria de las líricas<sup>18</sup>.

Pocas son las restantes rimas de aniversario que Petrarca añadirá. Acerca de la última de ellas, la 364, se ha señalado con agudeza que el balance que hace de la historia amorosa transporta a 1358, que no por casualidad es el año en que el poeta daba por finalizada la colección dedicada a su amigo Azzo<sup>19</sup>, a pesar de que fuera incorporada sólo en la redacción Vaticana. Los sonetos 212 y 221 celebran los dos el mismo aniversario, el vigésimo año, conectados claramente con el soneto 211, aunque no creo de menor relevancia que la sextina 214 comience estableciendo un paralelo entre la edad del poeta y la de Laura. Por último, el soneto que en la redacción definitiva ocuparía el lugar 145, añadido en la forma Chigi, con la rememoración de los quince años infringe la cadencia progresiva cronológica. La adjunción de estas cuatro rimas, en consecuencia, no obedece en exclusiva a razones de ordenación temporal del texto, sino que más bien responde a necesidades estructurales ligadas con la temática.

Tanto en la redacción Correggio como en la definitiva, las líricas no coyunturales, las amorosas, están enmarcadas en una temporalidad imprecisa pero constatable, mientras que dos de las políticas referidas a guerras concretas, una civil en Roma y otra en un lugar del norte de Italia, que la filología deduce que es Parma, quedarían a merced de cualquier conjetura inteligentemente argumentada. La única indicación cronológica en estos siete poemas que permite contextualizarlos en una cierta época está en *Spirto gentil*, aunque diluida por el valor aumentativo y epigramático del gran lapso de tiempo:

*Passato è già piú che 'l millesimo anno  
che 'n lei mancar quell'anime leggiadre  
che locata l'avean là dov'ell'era.*

(vv. 77-79)

versos que deploran el traslado de la sede del imperio a Bizancio en el 330 por parte de Constantino, lo que supuso la donación de poderes terrenales a la Iglesia que acarrearían luego, según la opinión muy difundida durante toda la Edad Media, la corrupción de los principios evangélicos que Petrarca denuncia en los antiaviñoneses<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> WILKINS (1987), p. 345.

<sup>19</sup> SANTAGATA (1992), p. 299.

<sup>20</sup> E. PASQUINI: "Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento" en AA.VV. *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Todi,

Un vestigio cronológico muy débil podría ser lo que se ha venido denominando, con cierta exageración, la profecía del soneto 137, el cual alude a un enigmático *novo soldan*, y que se ha interpretado como expresión de las esperanzas del poeta en la llegada de un renovador de la espiritualidad, quizá un papa:

*Aspectando ragion mi struggo et fiacco;  
ma pur novo soldan veggio per lei,  
lo qual farà, non già quand'io vorrei,  
sol una sede, et quella fia in Baldacco.*

(vv. 5-8)

El problema es que para poder entender en un sentido positivo la predicción de Petrarca es necesario inferir, contra el significado mítico común que adopta en su completa producción, que *Baldacco* está por *Roma*. Otra posible solución sería considerar *novo* estrictamente temporal, con lo que el término topográfico para ciudad indicaría *Bagdad*, mientras que *soldan* connotaría negativamente la actitud de un cardenal que, estando a punto de ser designado papa, habría manifestado la intención de no moverse de Aviñón, morada diabólica según el sistema alusivo petrarquista, y no volver con la curia a Roma<sup>21</sup>. En este caso el indicio cronológico se referiría o a 1342 o a 1352, cuando fueron designados pontífices Clemente VI e Inocencio VI. La duda temporal por lo tanto permanece, aunque perdiéndose el apoyo cronológico inmediato del soneto que ocupará el lugar 266 en la redacción Vaticana, si bien es preciso recordar que la dislocación de este soneto, que tan cercano estaba a las rimas políticas en la redacción Correggio, empezó inmediatamente después, ya que la forma sucesiva del *Canzoniere*, la Chigi, estaba dividida sin duda ninguna en dos partes, *In vita* e *In morte* según la denominación convencional<sup>22</sup>.

Si la introducción sistemática de escansiones de calendario se enrarece después de la Correggio, la incorporación de poemas políticos desaparece totalmente. Este inquietante silencio que, como ya señalara Zingarelli<sup>23</sup>, debería de haber sido uno de los puntos fundamentales de reflexión para

Accademia Tudertina, 1981, pp. 257-309. F. SUITNER: "L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale", *Studi Petrarqueschi*, 1985, pp. 201-10.

<sup>21</sup> Consúltese a tal propósito CARDUCCI (1984) y G. PONTE: F.P. *Rime sparse*, Milano, Mursia, 1974. Ponte se adhiere a la interpretación de *Baldacco* como *Roma*.

<sup>22</sup> WILKINS (1987), p. 350.

<sup>23</sup> N. ZINGARELLI: "Le idee politiche del Petrarca" en *Scritti di varia letteratura*, Milano, Hoepli, 1935, p.355.

comprender la evolución del pensamiento y de los sentimientos del poeta, está ligado no sólo al paulatino desinterés por los eventos ajenos a la vivencia individual de la pasión amorosa, sino a la perspectiva en que esa misma pasión evoluciona, cada vez más alejada del optimismo juvenil expresado en la canción 71, en la que la *memoria innamorata* (vv. 97-101), o lo que es lo mismo, el presente del pasado, aún era capaz de procurar consolación al solitario amante. El soneto del aniversario luctuoso, el 336, comienza con un lamento por la persistencia del recuerdo amoroso:

*Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella  
ch'indì per Lethe esser non pò sbandita,*

(vv. 1-2)

¿Deseo de sumergirse en las olvidadizas aguas de Lateo? Tal vez sea discutible en relación con la vertiente amorosa, pero en cuanto a la política, Petrarca lo consigue plenamente, porque si es cierto, como ha demostrado Antonio Daniele, que el soneto *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio* fue escrito con ocasión de la guerra entre Padua y Venecia entre 1372-73<sup>24</sup>, el mensaje está hasta tal punto recontextualizado, la homologación estilística es tan perfecta, que el críptico lamento social sólo puede ser captado por el iniciado, mientras que para el profano esta rima no transgrede, en absoluto, el taciturno mutismo del *Canzoniere* acerca de la degeneración de la historia después de la apoteosis de los antiaviñoneses.

Será necesario volver los ojos a los testimonios más cercanos a la experiencia vivida, a las epístolas, y detenerse, por ejemplo, en la *Seniles*, X, 2, titulada *De mutatione temporum*, para comprender por qué con el pasar de los años Petrarca se impone a sí mismo el silencio lírico respecto a los acontecimientos del mundo. Con pinceladas expresionistas en ocasiones, el poeta traza un dramático cuadro de las condiciones sociales, económicas y éticas de la segunda mitad del *Trecento*. La decadencia de las ciudades, la guerra, la peste, los terremotos, son el decorado, o quizá la consecuencia, de la desarmonía entre las altas cotas que el pensamiento humano ha alcanzado en el pasado, recuperado ahora, y la deplorable praxis presente de gobernantes y papas. Dice a su amigo de la infancia Guido Sette:

*"Io dunque mi chiedo - come spero farai anche tu - e mi dolgo e addirittura, se può star bene per un uomo, piango ancora chiedendomi: perché mai*

<sup>24</sup> A.DANIELE: "Intorno al sonetto del Petrarca "Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio" (R.v.f. CCXLIV)", *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXIII, pp. 44-61, 1986.

*in vecchiaia stiamo vivendo anni così peggiori rispetto a quelli della nostra fanciullezza?*"<sup>25</sup>.

Cuando escribe estas palabras había pasado mucho tiempo desde que en 1353 abandonara Aviñón para instalarse definitivamente en Italia, en el Milán de los Visconti<sup>26</sup>. Con la epístola *Hortatoria (Variae 48)* había incitado a Cola di Rienzo en 1347 a tomar el poder en Roma exterminando, ya que las circunstancias parecían requerirlo, a las nobles familias entre las que se hallaba la de los Colonna, sus protectores. De ellos se separa para siempre con la égloga VIII, *Divortium*, dirigida al cardenal Giovanni. Pero Cola fracasa, la curia romana no vuelve de su exilio provenzal y la península es una lucha sin tregua, los *Comuni* se tambalean y las *Signorie* nacen entre continuas convulsiones.

Existe una sutil vía paralela, casi imperceptible, entre la historia amorosa y el panorama histórico, comparten un denominador común que es el error, si éste se supera, la finalidad será respectivamente la paz eterna y la paz social, pues no en vano en los *Rerum vulgarium fragmenta* la canción *Italia mia* y la canción *explicit* a la Virgen terminan con la misma palabra: *pace*. Pero mientras que Petrarca había ido corrigiendo sus errores privados, y el *Secretum* sería la prueba de esa voluntad, la sociedad había tomado el camino inverso, y nada hacía presagiar que la situación pudiese cambiar. Y entonces calla, aunque el hecho verdaderamente significativo es que, en las diferentes etapas de elaboración de la obra, no quitase estos siete poemas que rompen el discurrir monotemático. Actitud decisiva para el futuro de la literatura, porque a pesar de la renuncia "*Petrarca è l'esempio simbolico di come sia possibile coltivare una doppia tastiera, politica e amorosa*"<sup>27</sup> para lo más selecto de las generaciones poéticas venideras.

<sup>25</sup> *Seniles X, 2, 1*. La traducción al italiano es de Gianni VILLANI, que ha hecho una nueva edición crítica de la epístola incluyéndola en F. Petrarca *Lettera ai posteri*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

<sup>26</sup> U. DOTTI: *Petrarca a Milano. Documenti milanesi (1353-1354)*, Milano, Ceschina, 1972.

<sup>27</sup> M. SANTAGATA: *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 52.