

Una interpretación de la canzone «Vergine bella, che di sol vestita»

ANGEL CHICLANA
Universidad Complutense

No podían faltar las interpretaciones y lecturas antitéticas de la canzone que cierra los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, porque estas disparidades de criterios no son otra cosa que el reflejo en la crítica del mismísimo *disidium* personal a que nos tiene acostumbrados el poeta aretino. Y, efectivamente, encontramos, además de los dos extremos del movimiento pendular de la interpretación crítica, que podríamos llamar heterodoxo y ortodoxo, una amplia gama de lecturas eclécticas aunque ligeramente inclinadas a uno u otro de los polos. En otras palabras, entre los defensores del Petrarca medieval y, como tal, representante de una filosofía y una inspiración trascendentes, y los defensores de la imagen de un Petrarca portavoz de la ideología moderna que iba a desembocar, pocos años después de su muerte, en el Humanismo, ha ido apareciendo una crítica ecléctica que, rehuyendo, *ellos, los críticos*, la adscripción a una u otra de las soluciones, intentaba colocar al *poeta* en un justo medio en el que nunca había estado¹. Es decir, que para salvar las dificultades de interpretación de un alma que se manifestaba a través de una eterna duda, no se ha dudado en colocar a Petrarca en una postura intermedia, aun yendo en contra del magisterio ideológico que constituye la obra del poeta aretino; se le ha colocado, pues, de forma exclusiva y demasiado frívolamente, dentro de lo «medieval» o de lo «humanista». Hoy la crítica está de acuerdo en que ambos adjetivos no son ni pueden ser perfectamente antitéticos² y en que el hombre Petrarca no

¹ La bibliografía en la que se defiende cada una de estas tres posturas interpretativas es numerosa, pero queda resumida en los títulos que damos a continuación. Ugo Dottì, *Petrarca e la scoperta della coscienza europea*, Milán, 1979; J. H. Whitfield, *Petrarca e il Rinascimento*, trad. de Valentina Capocci, Bari, 1949; G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, 1947, especialmente el capítulo «Da Padova all'Europa».

² La valoración negativa del medievo, de origen humanista, ha dado paso a criterios más realistas y equilibrados. La cuestión ha sido tratada, entre otros estudios, en E. Cassirer, *Some Remarks on the Question of the Originality of the Renaissance*, «Journal of the History of Ideas»,

puede ser simplistamente etiquetado con ninguno de los dos términos. La modernidad de Petrarca reside, entre otras cosas, en ser un hombre que se cuestiona, no un hombre que se define.

Intentando, pues, una explicación ambivalente, la crítica se ha acercado a la obra de Petrarca adscribiendo alternativamente a una u otra postura cada uno de sus títulos, sin tener en cuenta la servidumbre ideológica y estilística de cada uno de los diferentes momentos creativos, de los géneros literarios e incluso de la lengua (italiano o latín) en que estas obras eran escritas. En este sentido, estudiosos del *Canzoniere* intentan la interpretación del mismo desde las perspectivas ideológicas y formales que ofrecen los *Trionfi*³ o desde las que nos brinda el *Africa*⁴, y se olvidan de que estas dos obras que acabamos de citar corresponden a dos períodos, dos géneros, dos lenguas, dos tipos de fuentes, etc., que se dan, simultáneamente, aunque en continuo contraste, en la experiencia vital del poeta y que nos impiden, por lo tanto, definirlo de forma monolítica. Estos intentos van en contra de la visión que estos mismos autores tienen de nuestro poeta cuando se acercan a él de forma más panorámica; en estos casos, en efecto, no tienen inconveniente en describirnoslo como el hombre que se «cuestiona a sí mismo».

En el poema que cierra la colección del *Canzoniere*, la canzone «Vergine bella, che di sol vestita», se encuentran con toda violencia estas dos posturas. No voy a remontarme a analizar la crítica que utiliza argumentos ideológicos para probar cada uno de los dos antitéticos puntos de vista y voy simplemente a centrarme en aquellas aportaciones críticas que parten del estudio de la materialidad textual de la composición.

Wilkins, en su *Vita del Petrarca*⁵ (cuyo material crítico ya encontramos en su obra *The making of the Canzoniere*, de 1951)⁶, nos explica la canzone que comentamos desde el estudio cronológico de la formación del *Canzoniere*, al que enfoca como un todo, como un corpus existente *ab initio* en la mente de Petrarca, sin tener en cuenta las afirmaciones que expresa en otro lugar, cuando nos dice que la obra se va haciendo día a día. Así, no duda en afirmar:

«Oltre al lavoro di selezione, preparazione e trascrizione delle poesie che erano state scritte parecchio tempo prima, il poeta si accinse, convinto come era che in ogni raccolta letteraria il pezzo finale dovesse risaltare particolarmente, a comporre una canzone che chiudesse degnamente il *Canzoniere*. La raccolta nel suo insieme

IV, 1943; G. G. Walsh, *Medieval Humanism*, Nueva York, 1942; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948; P. Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen Âge*, Paris, 1953; E. M. Sandford, *The 12th Century: Renaissance or Proto-Renaissance?*, «*Speculum*», XXVI, 1951.

³ Cfr. C. F. Goffis, *Originalità dei Trionfi*, Florencia, 1951.

⁴ Cfr. A. S. Bernardo, *Petrarch, Scipio and the «Africa»*. *The Birth of Humanism's Dream*, Baltimore, 1962.

⁵ E. H. Wilkins, *Life of Petrarch*, Chicago, 1961. Hay traducción italiana, *Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere*, Milán, 1964.

⁶ E. H. Wilkins, *The making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, 1951.

conteneva alcune poesie di carattere religioso, ma non molte: ora il poeta, conscio che la morte non poteva più essere tanto lontana, ritenne naturalmente appropriato che l'ultima lirica fosse di tema religioso. Il suo cristianesimo era stato ed era tuttora incentrato sulla figura di Cristo; ciononostante, negli ultimi tempi, si era fatta viva in lui una speciale devozione alla Vergine... Egli decise, perciò, di scrivere la sua ultima canzone in onore di Maria, e infatti compose, prima della fine del 1373 (e forse parecchio tempo prima) una solenne e splendida preghiera alla Vergine, che comincia con le parole «Vergine bella, che di sol vestita», ...e che sugella la raccolta delle poesie»⁷.

No puedo estar de acuerdo con Wilkins. Parece querer decir que Petrarca compuso la canzone porque sí, deliberada y fríamente, al final de su vida y con el propósito puramente formal y exterior de «cerrar dignamente el *Canzoniere*». Poca sensibilidad concede el, por otra parte, sensible crítico a su biografiado.

La canzone es, o puede ser, muy anterior a la fecha de la última «raccolta» (y así parece darlo a entender Wilkins en una frase del párrafo transcrito, «e forse parecchio tempo prima» del 1373), aunque desde luego pertenece a la última época del poeta y es posterior, por supuesto, a la muerte de Laura, a la que ya presenta como perdida para este mundo y para su amor. Las repetidas referencias al aproximarse de la propia muerte no deben ser tenidas en cuenta para la datación del poema, atribuyéndolo a los tres últimos años del poeta, porque la idea de la muerte, sigilosa, inesperada, está siempre presente en el pensamiento cristiano; además, en este caso, viene obligada por el tema de la canzone.

Aunque esta composición, tradicionalmente numerada con el 366, no aparece en los manuscritos autógrafos hasta la sexta «raccolta», la llamada «pre-Malatesta», que es de los años 1367 al 1371, el mismo Wilkins nos recuerda que «le porzioni conclusive di ciascuna parte, ... dal numero 305 al numero 366, furono aggiunte dal Petrarca in circostanze tali che resero del tutto impossibile un controllo continuo dell'orientamento complessivo della raccolta»⁸. La composición, pues, podía haber sido escrita en cualquier momento posterior al cierre de la «raccolta» sexta, 1367.

Y, naturalmente, tampoco puedo estar de acuerdo con la continuación del párrafo transcrito: «Si tratta di una poesia scritta deliberatamente, e non per un impulso particolare, una poesia dalla struttura attentamente voluta.» Aunque lo concluye con palabras como «nonostante tutto, vibrante di sincera commozione», insiste en el particularismo de una elaboración, permítaseme la palabra, *prefabricada*, «piena di elementi eruditi anche,

⁷ *Vita del Petrarca*, cit., pág. 313-314.

⁸ *Vita del Petrarca*, cit., pág. 344. En *The making of the Canzoniere*, cit., insiste en la intención del poeta de colocar la canzone como cierre de los *Rerum vulgarium fragmenta*: «With regard to 366 Petrarch had a special problem. He must of course include it in the main Malatesta form, but it must always be terminal (and he was saying that a *bonum spatium* for additions would be left at the end). What he did was to send a copy of 366 marked *in fine libri ponatur*, either as the last poem in the Malatesta MS itself, or on a separate sheet», pág. 179.

derivati dai Padri della Chiesa, ... il poeta deve aver faticato per molte ore alla sua stesura».

Resumiendo: la interpretación de Wilkins (que, religiosamente, podríamos llamar ortodoxa) insiste demasiado en la preplanificación, olvidando la inmediatez o inspiración que, en nuestra opinión, no tiene por qué estar reñida con la detallada elaboración.

En el extremo contrario, es decir, en lo que podemos llamar la interpretación heterodoxa, encontramos igualmente militantes sin número. Voy a citar, por lo curioso de la postura y por los extremismos a que puede llegar, la interpretación de Edoardo Crema:

«[En la canción a la Virgen] quitándole las alabanzas (la belleza y la bondad de la Virgen, que parecen remedar las letanías) lo que domina es el ansia de conseguir ayudas en sus últimos días... Esto es, en el fondo, el espíritu con que Petrarca habla a la Virgen: miedo al infierno y esperanza en su ayuda. No hay (fuera de las alabanzas que saben a retórica) una sola expresión que revele *amor del poeta a la Virgen*; y sin este amor, no hay misticismo»⁹.

Dejando de lado la crítica de ciertas afirmaciones verdaderamente arriesgadas, continúo transcribiendo las palabras de Edoardo Crema:

«Hay más todavía: que las alabanzas dan la impresión de quien lisonjea para conseguir algo: y lo más sorprendente de la canción es que el poeta quiera *demostrar* a la Virgen que él podía amarla inmensamente porque había *amado a una mortal con tan admirable fe*: lo más sorprendente es que quiera conseguir de la Virgen las necesarias ayudas, prometiéndole que le consagraria sus pensamientos, su ingenio, su estilo, la lengua, el corazón, las lágrimas y los suspiros. De amor a la Virgen ni una palabra; y sólo el argumento, casi diría, de abogado, con el cual quiere que la Virgen crea en su amor porque él había amado a otra»¹⁰.

No creo que merezca la pena que nos detengamos en ninguna de estas afirmaciones.

Entremos, pues, en el análisis del texto y el contexto de la composición poniendo de manifiesto la delimitación de algunos de los conceptos que más llaman la atención desde una primera lectura: las alabanzas a la Virgen se centran en dos conceptos que tienen implicaciones profundas, muy profundas, en la poesía amorosa petrarquista y prepetrarquista: la bondad y la belleza. Hoy, viviendo como vivimos en un mundo que se nos manifiesta primordialmente a través de la *imagen*, podemos pasar sin darnos cuenta sobre las raíces de fondo que puede tener el sustantivo abstracto *belleza*; estamos tan acostumbrados a aceptar el significado de *belleza* en la mera *contemplación del objeto bello*, que lo damos por hecho y lo aceptamos en su evidencia tangible, sin traducirlo al plano conceptual. Pues bien: desde esta

⁹ E. Crema, *El pseudomisticismo de Petrarca*, Univ. Central de Venezuela, 1975, pág. 124.

¹⁰ *El pseudomisticismo*, cit., pág. 125.

afirmación debemos trasladarnos al contexto cultural en el que vive Petrarca¹¹ y en el que escribe la canzone objeto de este comentario. En tiempos de Petrarca la comunicación de la cosa no se hace por medio de la imagen sino por medio de la idea. El mismo concepto retórico de «imagen», «imagen poética», etc., nos lleva inmediatamente al plano conceptual. Y en el plano conceptual llamar a María «Vergine bella» es aplicarle el mismo adjetivo que se aplica a Laura o que se había aplicado a Beatrice, a Selvaggia o a tantas otras *amadas* en una época primordialmente conceptual.

En cada una de las estrofas de la canzone el poeta se dirige a su Virgen-Amada con una invocación diferente, siempre encomiástica, como es natural, pero no siempre posible de ser interpretada en un mismo nivel. Analicémoslas: «Vergine bella», «Vergine saggia», «Vergine pura» y «Vergine santa». Son los comienzos de las cuatro primeras estrofas. Hasta este punto se utilizan unos estilemas que se corresponden perfectamente con la interpretación, que ya conocemos, de Wilkins. Pero la canzone no termina ahí: las invocaciones continúan y en la estrofa quinta encontramos

«Vergine sola al mondo, senza esempio...»;

y en la sexta

Vergine chiara e stabile in eterno...»

Y en las siguientes estrofas no encontramos ya más que el vocativo puro y simple, «Vergine, Vergine, Vergine...». La adjetivación o, en otros términos, la objetivación contemplativa del poeta ha desaparecido y ha sido sustituida por la subjetivación, por el vuelco del hombre-poeta en la materia de su poema. En otras palabras, la modernidad que una buena parte de la crítica atribuye a Petrarca, el intimismo, la introspección, la más moderna técnica psicoanalítica, sustituyen en la adjetivación o, en este caso, en la ausencia de adjetivación, a los elementos que en las primeras estrofas nos habían dado la imagen objetiva de la Virgen: bella, prudente, pura y santa, adjetivos en función, van a ser sustituidos por

«Vergine, quante lagrime ho già sparte...»,

«Vergine, tale è terra e posto ha in doglia
lo mio cor...»,

«Vergine, in cui ho tutta mia speranza...»

y sólo en la última estrofa volvemos a ver que el poeta recurre de nuevo a la función apositiva:

«Vergine humana e nemica d'orgoglio...».

¹¹ A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Florencia, 1962, pág. 139.

Adelia Noferi nos ha ofrecido recientemente una nueva clave para entender al hombre-poeta y, con él, a su poesía:

«Orgoglio e poesia furono infatti le voci più forti e costanti dell'anima petraschesca, e perciò rimase così assolutamente fedele alla propria guerra. Non si trattava neppure di far vincere una parte sull'altra: la mancanza di sviluppi decisivi in un senso o nell'altro del suo dibattito morale e psicologico lo dimostra chiaramente (il *Secretum* come la canzone alla Vergine non risolvono, in questo senso, nulla): persino l'ultima serenità petrarchesca, gli accenti più distaccati delle *Rime* o delle *Senili*, non significano un abbandono, ma un superamento di quelle battaglie, né esse saranno mai spente del tutto: i caldi rivi della memoria bastano per non tramutare in un sapore di cenere il fuoco vivo che aveva sempre alimentato le più profonde pieghe della sua voce.»

Y yo creo que, efectivamente, en esta clave de *fuoco vivo* deben ser leídas las últimas estrofas de esta canzone. Naturalmente, no estoy negando que la lectura conjunta del poema es desconcertante ni que la *conversión* religiosa que expresan las primeras estrofas no encajen con la continuación; y no solamente por el contraste que acabo de señalar entre la objetivación de los cuatro primeros adjetivos y la subjetivación de los vocativos con que empiezan las últimas estrofas, sino por los argumentos de las primeras estrofas, en claro contraste con los argumentos de las últimas. Veámoslos, uno por uno:¹²

«Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì che 'n te sua luce ascose;
amor mi spinge a dir di te parole,
ma non so 'ncominciar senza tu' aita
e di colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose
chi la chiamò con fede.
Vergine, s'a mercede
miseria estrema de l'umane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina;
soccorri la mia guerra,
bench' i' sia terra, e tu del ciel regina.»

«Virgen hermosa, que, vestida de luz y coronada de estrellas, agradaste tanto al sumo Sol que escondió en ti su luz; el amor me empuja a cantar tus alabanzas, pero no sé empezar sin tu ayuda y la de aquel que, siendo amor, [se refiere al Espíritu Santo] vino a ti. Invoco a la que siempre ayudó a quien la llamó con fe. Virgen, si el triste estado del género humano mereció alguna vez tu gracia, oye mi ruego: socórreme en esta mi guerra, aunque yo no sea más que polvo y tu reina del cielo.»

Empieza la composición siguiendo fielmente las reglas de la retórica medieval, es decir, con la invocación a la Musa. Pero tratándose en esta

¹² Sigo el texto de la edición de las *Rime* de G. Carducci y S. Ferrari, con nueva presentación de G. Contini, Florencia, 1957.

ocasión de la Virgen, podríamos sentirnos inclinados, en una primera interpretación, a pensar que el poeta pide la mediación de la Madre de Dios. María es medianera de Gracia. Pero no es exactamente así: el poeta pide inspiración poética:

«Amor mi spinge a dir di te parole,
ma non so 'ncominciar senza tu' aita...»

¿Pide inspiración poética a la Musa? ¿Pide Gracia a la Virgen? Si seguimos leyendo nos sentimos inclinados por lo primero porque

«soccorri la mia guerra»

ha sido usado infinidad de veces a lo largo del *Canzoniere* en contestos siempre referidos al amor terreno, al amor por Laura. Tantas veces, que cuando lo encontramos aquí, en un contexto que hasta ahora ha sido exclusivamente visto como religioso, nosotros, personalmente, mantenemos, junto al eco de la imagen poética, el recuerdo de la «guerra» amorosa a la que tantas veces se ha referido el poeta.

«Vergine saggia, e del bel numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima e con più chiara lampa;
o saldo scude de l'afflitte genti
contr' a' colpi di Morte e di Fortuna,
sotto 'l qual si triünfa, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali schiocchi;
Vergine, que' belli occhi,
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.»

«Virgen sabia, de entre las beatas vírgenes prudentes la primera y la de más brillante luz. ¡Oh, firme escudo de los afligidos contra los golpes de la Muerte y la Fortuna, con el que no sólo nos proteges sino que nos salvas! ¡Oh, refrigerio contra el ciego fuego que nos abrasa aquí a los ciegos mortales! Virgen, esos ojos misericordiosos, que vieron, tristes, el cruel martirio de los dulces miembros de tu querido hijo, vuélvelos a mí que, perdido, vengo a pedir tu ayuda.»

También en la segunda estrofa encontramos elementos que podemos referir tanto a una intención espiritual como terrena. La Virgen es un

«saldo scudo de l'afflitte genti
contr' a' colpi di Morte e di Fortuna...»

Si el primer sustantivo puede ser interpretado tanto en su sentido literal (muerte del cuerpo) como en el traslaticio (muerte segunda o pecado; muerte

del alma), el segundo, Fortuna, no tiene más interpretación que la literal y de su uso en la lengua italiana de la época de Petrarca no encuentro más que éste. Disposición o caso de los acontecimientos terrenales. «Maestro,... questa Fortuna... che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?», pregunta Dante a su guía en el Canto VII del *Inferno*.

Y en este sentido, completamente terrenal, interpreto igualmente el final de la estrofa,

«Que' belli occhi...
volgi al mio *dubio stato*...»

la eterna duda, el eterno *disidio*, toda la problemática interior a que nos tiene acostumbrados el hombre Petrarca, permanecen vivos en ese *dubio stato* al que continúa refiriéndose, ya al final de su vida.

En la tercera estrofa, sin embargo, no encuentro más interpretación posible que la exclusivamente religiosa:

«Fammi, che puoi, de la tua grazia degno».

Pero en la cuarta estrofa vuelve a plantearse la duda de si el poeta está escribiendo una canzone de tema religioso o si sigue hablando de su duda terrena, aunque en un lenguaje y en un contexto aparentemente religiosos. Y así vemos que implora

«... ne le sante piaghe [de Cristo]
prego ch'appaghe il cor, vera beatrice».

No queremos insistir en la utilización de la imagen del corazón en la poesía amorosa, pero sí vamos a detenernos en la invocación *vera beatrice*: la Virgen es instrumento de la *verdadera* felicidad, en contraposición de la felicidad no verdadera, terrena, dispensada por Laura y que podemos encontrar, por ejemplo, en las connotaciones, no sólo contrarias a la espiritualidad aparente que aquí analizamos, sino incluso blasfemas, del soneto CIC:

«Dolce del mio penser ora beatrice,
che vince ogni alta speme, ogni desio...»

«Felicidad, el amor de Laura, superior a la más alta esperanza, al mayor deseo.» Nos preguntamos de nuevo: ¿es el arrepentimiento el tema de la composición que estamos analizando? El poeta *quiere* arrepentirse, pero continúa pidiendo la Gracia porque todavía no la ha obtenido, porque todavía duda.

Esta duda queda patente en la siguiente estrofa, la quinta, porque todas

las referencias a la atracción que sobre él sigue ejerciendo el mundo están claramente expresadas en el ruego

«con le ginocchia de la mente inchine
prego che mi sia scorta,
e la mia torta via drizzi a buon fine».

Porque la Gracia es infinita y, por lo tanto, suficiente para un pecado igualmente infinito:

«ove 'l fallo abondò la grazia abonda».

Pero todavía más claramente expresado vamos a encontrar este autorretrato de la intimidad del poeta, este autopsicoanálisis, en lo que nos queda por leer. Y así, en la estrofa sexta, nos dice:

«Pon mente in che terribile procella
i' mi ritrovo, sol, senza governo...»

El poeta se encuentra «solo», es decir, sin la Gracia, que sólo puede ser concedida tras el arrepentimiento. El deseo es sincero pero las fuerzas son flacas y el poeta «*vuelve a estar*» en la terrible tempestad que ha constituido el motivo central de su vida y de su poética.

«Vergine chiara e stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida;
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo, sol, senza governo,
et ho già da vicin l'ultime strida.
Ma pur in te l'anima mia si fida;
peccatrice, i' no 'l nego,
Vergine; ma ti prego
che 'l tuo nemico del mio mal non rida.
Ricorditi che fece il peccar nostro
prender Dio, per scamparne,
umana carne al tuo virginal chiostro.»

«Virgen estrella clara y siempre luciente en este tempestuoso mar, guía segura de los marineros que te son fieles: mira en qué terrible tempestad vuelvo a encontrarme, solo, sin el timón de la razón, y ya cercano a mis últimos suspiros. Sin embargo, sigue confiando en ti mi alma, pecadora, sí, no lo niego, Virgen; pero te ruego que tu enemigo no pueda reirse de mi condenación. Recuerda que fue nuestro pecado, para librarnos de él, el que hizo que en tu seno virginal Dios se hiciera carne.»

El atractivo de la mundanidad sigue siendo fuerte, avasallador. Por eso ruega el poeta «que tu enemigo no se ría de mi condenación». Por supuesto que la referencia al enemigo de la Virgen está inspirada en las palabras del *Génesis*, «inimicitias ponam inter te et mulierem», pero me asombra la

frialdad del alejamiento en que este recurso retórico coloca al poeta, al hombre que sólo unos versos antes había gritado, cercano ya a «le ultime strida»,

«Pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo...»

La temática de la séptima estrofa resalta, sin duda, en este *crescendo* de mundanidad.

«Vergine, quante lagrime ho già sparte
quante lusinghe e quanti preghi indarno,
pur per mia pena e per mio grave danno!
Da poi ch' i' nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa et or quell'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno.
Mortal bellezza, atti e parole m'hanno
tutta ingombrata l'alma.
Vergine sacra et alma,
non tardar, ch' i' son forse a l'ultimo anno.
I dì miei, più correnti che saetta,
fra miserie e peccati
sosen andati, e sol Morte m'aspetta.»

«Virgen, ¡cuántas lágrimas llevo derramadas, cuántos versos amorosos, cuántos ruegos vanos, a costa de mi dolor y para mi propio daño! Desde que nací, a orillas del Arno, he ido errando de una a otra parte y no ha sido mi vida más que angustia. Mis actos, mis estudios y mi amor por una belleza mortal han tenido engañada a mi alma. Virgen santa, que alimentas mi esperanza, no te tardes, que estoy quizás a un paso de la muerte. Mis días, más rápidos que la flecha, se han ido yendo entre miserias y pecados y sólo la Muerte puede ya venir.»

Conviene no olvidar que el tono de arrepentimiento en que nos puede hacer pensar la referencia a la proximidad de la muerte, «ch' i' son forse a l'ultimo anno», coincide exactamente con los tonos elegíacos que marcan la mayoría de las composiciones del *Canzoniere* que están dedicadas al amor-dolor. Tantas que es difícil elegir una, pero sirva como ejemplo el cierre del soneto CCXII:

«Cosi venti anni (grave e lungo affanno!)
pur lagrime e sospiri e dolor merco:
in tale stella presi l'esca e l'amo.»

El tema del arrepentimiento del cristiano que, indiscutiblemente, inspira los tonos de esta composición, no es diferente, pues, del que hemos encontrado en muchos otros lugares del *Canzoniere*. El poeta, al final de su vida, sigue indeciso entre las tentaciones mundanas (nobles, como su afán de saber, como su amor por el estudio, como su búsqueda de inmortalidad a través de la fama; pero también los gritos de la carne arrastraban al poeta) y el amor a

Dios, que la conciencia medieval quiere que sea excluyente de todo otro amor. Por eso, cuando se nos dice que la colocación de esta composición al final del *Canzoniere* y de la vida misma del poeta es señal de un verdadero y auténtico arrepentimiento, podemos contestar que el mismo tema aparece repetidas veces al principio o en medio de la obra (sin tener en cuenta el resto de su producción, especialmente el *Secretum* o los *Trionfi*). Por ejemplo, en el soneto CCIV, en el que se propone seguir

«i passi onesti e 'l divo raggio»

o la *canzone* «Anzi tre dì creata era alma in parte», en la que ruega a Dios sinceramente y con menos artificios retóricos que en la *canzone* a la Virgen

«Rendimi, s'esser po, libera, sciolta
l'errante mia consorte...»

es decir, mi alma descarriada.

Siguiendo la lectura y entrando en la estrofa octava, se toca más a fondo el tema de lo que estoy llamando «mundanidad». Los atractivos del mundo y del amor no sólo nos asaltan bajo sus miles formas sino que el poeta confiesa que no hay posibilidad humana de resistirlos:

«... di mille miei mali un non sapea;
e, per saperlo, pur quel che n'avenne
fôra avvenuto...»

¿Dónde está el arrepentimiento, si en estos versos encontramos la declaración de que el pecado, con las solas fuerzas humanas, es simplemente inevitable? Poner fin al dolor del poeta es algo «che non potea far altri che tu», dice a la Virgen, descargando en ella el esfuerzo que sabe no poder acometer por sí mismo. De la actualidad de su estado de enamoramiento (y por amor no quiero entender solamente el que hubiese podido sentir por Laura, sino por cuantas invitaciones le ofrecía el mundo) nos da prueba irrefutable la novena estrofa:

«Medusa e l'error mio m'han fatto un sasso
d'umor vano stillante...»

«Las bellezas de Laura y mis propios errores me han privado de la razón, me han convertido en una piedra que llora inútiles lágrimas...»

Tiempo verbal presente que se corresponde con el estado actual al que no ha dejado de hacer referencia el poeta a lo largo de las estrofas anteriores, de aparente temática religiosa, y que queda subrayado en la décima y última:

«... se poca mortal terra caduca
amar con sì mirabil fede *soglio*,
che devrò far di te, cosa gentile?»

Soglio amar, estoy amando ahora. «Estoy amando con tan incorruptible amor», *con sì mirabil fede*. La actualidad a que hace referencia el tiempo presente queda expresamente confesada a continuación:

«... se dal mio stato assai misero e vile
per le tue man resurgo...
... i' sacro e purgo
al tuo nome e pensieri e 'ngegno e stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri...»

Se trata del mismo tema que, en un contexto sin duda alguna mundano, encontramos en el soneto CCIII:

«... quest'arder mio, di che vi cal si poco,
e i vostri onori in mie rime diffusi
ne porian infiammar fors' ancor mille.»

Pero fijémonos, para acabar, en la forma de cerrar la hipotética: «si, por tu merced, logro salir del estado en que me encuentro,

io sacro e purgo
al tuo nome e pensieri e 'ngegno...»

«A ti dedicaré mi amor, a ti dedicaré mi poesía.»

¿Por qué? Simplemente, porque este poema sólo en apariencia está *dedicado* a la Virgen. Está, eso sí *dirigido* a la Virgen. Y la súplica de *gracia* puede perfectamente ser interpretada como súplica de *pace*, esa búsqueda de paz interior a que tan acostumbrados nos tiene el atormentado Petrarca.