



**CUANDO LA FISURA
ES EL ESTILO: EL ROL
POÉTICO DE LA GUERRA
EN EL *CANCIONERO*
DE PETRARCA**

Gabriel Caputo

CUANDO LA FISURA ES EL ESTILO: EL ROL POÉTICO DE LA GUERRA EN EL CANCIONERO DE PETRARCA

Resumen: el trabajo se propone rescatar y enfatizar la procedencia y la presencia de lo bélico en el pensamiento de Petrarca, para luego estudiar su influencia en el *Cancionero* visto como una inestable totalidad primero, y en algunos poemas determinados después, y comparar, a modo de conclusión, la también conflictiva distancia que media entre la solidez estructural de la *Divina Commedia* y las “rimas dispersas y el vario estilo” del poeta de Arezzo.

Palabras clave: guerra, sí-mismo, Modernidad, Absoluto, espíritu.

WHEN THE FISSURE BECOMES STYLE: THE POETIC ROLE OF WAR IN PETRARCH'S CANZONIERE

Abstract: The aim of this paper is to recover and to emphasize the origin and the presence of war in Petrarch's thought, in order to analyze its influence upon *Canzoniere* –understood, first, as an instable whole, and then upon some specific, exemplary poems-, and to compare, finally, the conflicting distance that exists between the structural firmness of *Divina Commedia* and Petrarch's “scattered rhymes and varied style”.

Key words: War, self, Modern Era, Absolute, spirit.

Fecha de recepción: febrero 11 de 2009

Fecha de aceptación: agosto 31 de 2009

Ricardo Gabriel Caputo: estudiante avanzado de Filosofía, estudiante de Letras; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Principales áreas de trabajo e investigación: metafísica, estética, idealismo alemán y anglo-norteamericano, literatura europea de los siglos XIX y XX.

Correo Electrónico: gabrielkaputt@hotmail.com

CUANDO LA FISURA ES EL ESTILO: EL ROL POÉTICO DE LA GUERRA EN EL *CANCIONERO* DE PETRARCA

Para A.H.

"No quisiste estar con Dios, y caíste y te rompiste. Y, como estás hecho pedazos, sin cohesión, sin unión, cada uno por su lado, tú mismo eres contrario a ti mismo, estás enfrentado contigo mismo. Nada haya en ti contrario a ti, y te mantendrás entero".

San Agustín: Sermón 128, 9.

"Nada singular encuentra su paz en el todo no pacificado" (Adorno, 2005, p.148); "La negación del todo mediante el todo parcial está exigida por el todo" (Adorno, 2004, p.400): Petrarca hubiera asentido sin reservas a tales afirmaciones. Y esta conjetura, que librada a sí misma no podría abrirse paso en el perímetro de lo contrafáctico (allí donde una posibilidad vale lo que cualquier otra), adquiere visos de certeza cuando se leen las huellas de lo bélico no sólo en la superficie verbosa de la poesía de su *Cancionero* (Petrarca, 1989, que a menudo citaremos, de acuerdo a la nomenclatura habitual de la crítica petrarquiana, como "C", seguido del número de poema) sino además en la estructura tambaleante, resquebrajada, que la poética (siempre más que el colofón –probablemente impensado para su responsable– de una amalgama metafísica, pero a la vez siempre dependiente de ella) busca ensayar en dicha superficie (la obra como des-obra o zozobra).

El gesto rupturista que el aretino, a caballo entre dos épocas, ejecuta respecto a las grandes masas discursivas unitarias del medioevo (desde los romances y cantares de gesta hasta Dante) tiene su sede no en la dinámica centrífuga que hacia ellas se movería pero sí, principal y paradójicamente, en la dinámica centrípeta que, a través del autoanálisis y el desmontaje permanente de lo que se cree asegurado, polemiza con dichas producciones en el elemento de su propia, suicida negación. En una palabra, las niega y cuestiona; negándose y cuestionándose.

Intentaremos transmitir la mentada certeza rastreando el apoyo que las fragilidades petrarquescas tienen en la conflagración universal (sección 1: Padre), para adentrarnos luego en su determinación concreta como poesía (sección 2: Hijo), a la que iluminaremos cuando sea necesario con el contrapunto que representa la *Commedia* dantesca. Ausentes en ellos las aspiraciones a (o las habilidades para) ser omniabarcantes, los *Fragmenta* limitan con su inmanencia también el alcance y el poder del tipo de discurso que son (*i.e.*, arte). Es desde el “aquí” del anhelo, no en la labor descriptiva de una satisfecha poesía del trasmundo (labor a la que *Cancionero* pretende restar toda legitimidad), que el poeta contacta, quizá, con lo que trasciende su propia finitud y la de su dispositivo de expresión (sección 3: Madre). Y es en este agotamiento del particular extremado donde puede entrecerse (si el lector acepta, al igual que nosotros en todo el texto, la guía de la vox “Hegel”) lo Absoluto como resultado en el hermetismo de la irrupción del extracto agustiniano que cierra el periplo circular de las líneas que con él se iniciaron (sección 4: Espíritu).

1. PADRE

Bellamente ecuménica, “Italia da lo mejor de su pensamiento en las vastas teologías de un Tomás de Aquino y de un Buenaventura, o, como en la obra de Dante, eleva hasta el genio el sentido del orden y del ordenamiento arquitectónico de las ideas: las catedrales de piedra son francesas, pero las de ideas son italianas” (Gilson, 1995, p.739), es una frase que tal vez genere asombro, no tanto porque fue proferida por un francés (a quien, en su calidad de francés, resulta pleonástico calificar de intelectualmente orgulloso y de rival de Italia) sino porque, si ampliaba el alcance temporal de su extensión unas pocas décadas, se hubiera topado con la dificultad de explicar los motivos que indujeron a los arquitectos mentales, capitaneados por Petrarca y su *Cancionero*, a convertirse en zapadores de su propio solar; mas aún cuando para el nuevo *plafond* el diseñador del hendimiento del conato catedralicio bien podría haberse pertrechado con esta otra frase que, acuñada por un meteco (y acaso eso justifique el contenido), es asimismo bellamente francesa: “Cuando ya no se cree en el amor, aún se puede amar, igual que se puede combatir sin convicciones. Sin embargo, en uno y otro caso, algo se ha roto. Un edificio en el que la fisura equivale al estilo” (Cioran, 2000, p.44).

Dichos símiles no son del todo presuntuosos, pues las concepciones petrarquescas de la poesía y del amor se definen a partir (y son, por tanto, dependientes) de la visión del universo como algo resultante del encuentro brutal de opuestos e inmerso en un conflicto, de manera tal que la pulsión erótica y la pulsión de muerte se tornarán indiscernibles en los *Fragmenta*. Este enlace, además, tendrá radicales consecuencias no sólo para la estructura y la temática de la colección

sino también en lo que atañe a la dación de rasgos profundamente subjetivos y modernos –léase, sumamente autoconcientes e individualistas– a la voz poética que la confecciona, la cual, convencida antes que cualquier deconstructor de que nada sonsaca a un texto como otro texto, parece la reverberación de lo asumido en el “Prólogo” al Libro II de *Remedios contra próspera y adversa fortuna* que tradujo Francisco de Madrid (ca. 1510), donde un nombre poco destacado por la crítica es puesto a la altura de San Agustín o de Cicerón: “Entre cuantas cosas yo he leído o oído que me hayan agradado, ninguna más altamente se me asentó, ni con más apretado nudo se ató conmigo, ni más veces me tornó a la memoria que aquel dicho de Heráclito que dice en todas las cosas haber discordia [sic]” (Petrarca, 1978, p.444).

La guerra (*pólemos*) es común, padre de todos, rey de todos (Heráclito, 2001, p.223, fragmentos 623, 624, 625). En ese prólogo, y con la cobertura conceptual del *dictum* heraclíteo (i.e. con la inclusión a modo de principio de los filosofemas del pensador de Éfeso), Petrarca escudriña sin concesiones todo el campo del ente. *Circa se, sub se*, pero también (para peor) *in se* y *supra se*: lo que es está penetrado de violencia, se es por y para la guerra. “Recogiendo en uno todas las cosas, así sensibles como insensibles, digo que desde lo alto del cielo hasta el centro de la tierra y desde el principal ángel hasta el menor gusano, en todo hay continua y cruel disensión” (Petrarca, 1978, p.452).

No existe templanza, concordia o armonía que no provenga de mezclas y oposiciones previas; ni siquiera el amor, ese cúmulo de celos, querellas, suspiros, dolores que corrompe todas las relaciones, ya entre hombres y mujeres, padres e hijos o amigos y hermanos. “Hay odio en el amor, en la paz, guerra; en la concordia, discordia” (Petrarca, 1978, p.447). Ejemplo cercano y vergüenza primera aun cuando (o porque) es el señor de las cosas terrenales, el hombre y sus productos conocen la batalla en la diversidad de sectas, filosofías y pueblos, en la religión, la lógica, las leyes y la medicina, en el mudar de trajes, en el abrir y cerrar puertas, en derribar y construir casas propias y ajenas, sean o no de ideas, “Y en las nuevas señales que en los viejos muros a cada paso se nos muestran, tanta es la repugnancia de pareceres” (Petrarca, 1978, p.453).

Los niños y las caídas, el adolescente y la educación, el joven y los deleites, las mujeres en sus arraigadas mentiras y los deplorables partos, el herrero con su yunque y (merece destacarse) el escritor con los pergaminos, la péñola, la tinta y el papel “¿Qué repugnancia sienten consigo mismos los que notan y los que escriben, porque a los unos la intención derramada en muchas partes les hace que no hablen cosa acabada y a los otros esta misma les estorba de tomar todo lo que les dicen? De aquí nasce el descuido y el tener el ánimo voluble e inconstante, que siempre piensa otra cosa de la que hace” (Petrarca, 1978, p.453) son astillas de la misma certeza: todo en el Uno-Todo es contienda, guerra entre partes, especialmente la vida del hombre, y no contra otra especie, sino contra la

humanidad, y no contra la humanidad en otro, sino contra sí mismo, y no en lo corporal sino “más aún en las secretas entrañas del alma” (Petrarca, 1978, p.454). El ánimo en lucha dejará observar un plexo de movimientos lacerantes como:

Querer/no querer,
 amar/aborrecer,
 halagar/amenazar,
 perdonar/ensañarse,
 caer/levantarse,
 titubear
 estar/avanzar/retroceder,
 comenzar/acabar,
 errar/ser engañado,
 burlar/llorar,
 no saber/aprender,
 olvidar/recordar,
 menospreciar/maravillarse o
 mirar abajo y simultáneamente arriba.

Plexo que colma una vida que se agita y se extingue en medio de la rabiosa tempestad de lo pasional reflejada en los prefijos de negación “dis” y “des”, porque ese corazón, “No estando jamás en un lugar todo ni entero, así discuerda de sí que él mismo parece que se despedaza”(Petrarca, 1978, p.454).

2. HIJO

Caídos en un cosmos de tales características, el poeta y lo que crea soportan (y no pueden más que hacerlo) la carga de la pluralidad, de estar despedazados, de aparecer rotos y de pugnar contra todo y contra sí mismos. De allí lo atinado de la expresión horaciana *disiecti membra poetae* (Horacio, 2000, p.122, línea 62), de allí también el imperativo de releer los textos con la certidumbre de que no hay nada en Petarca que no sea *Fragmenta*, escritura fragmentaria y en rebelión; de allí, en fin, la naturaleza modélica que adquieren para el porvenir sus *Rerum Vulgarium* por sobre la megalomanía en latín, esas *nuge* o *nugelle*, como despreciativamente las llamó (a fin de cuentas, se redactaron también con el habla callejera de comadres y niños –Dante, 1956, p.816, párrafo 31–: “*Nugellas meas vulgares (...) in quibus multa sunt excusationis egentia (...) opusculi varietatem instabilis furor amantium...*”, afirmará el Aretino –citado en Wilkins, 1964, p.366, según *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, III, Florencia, 1863–), pero en las que valía la pena insistir hasta el final, puliendo versos y reordenando poemas, para que Petarca contradiga al Petarca que las calificó de “*Etates vulgari iuveniles ineptias*” en *Seniles*, XIII, 10 (citado en Petarca, 1989, p.66, según *Epistole rerum senilium* de la edición de Basilea).

Un Petrarca que, por cierto, no cae en el expediente cómodo de darse una identidad perpetua por la escritura, como querrían algunas desatentas lecturas genealógicas de cuya sospecha cabría sospechar, tan grave es lo omitido y tan exuberante lo achatado (por ejemplo, la superficial arqueología foucaultiana del autor, o Blanchot y la supuesta perduración en la obra –destinada a una segunda muerte, según el aretino–, típica del “Occidente nuevo y el arte humanista, donde el hombre busca glorificarse en sus obras y actuar en ellas, para perpetuarse en esta acción” –Blanchot, 1969, p.68–; también es lamentable que, aun siendo el término medio entre Agustín y Descartes, Taylor haya erradicado a Petrarca de *Las fuentes del yo*); antes bien, descubre su carácter diferencial mediante la escritura, la auscultación profunda y la manipulación consciente de los datos biográficos, siempre mezclados con textos leídos y escritos que cierran el círculo con la vida volviéndola más difusa, elusiva e irreal en su fugacidad, mentira de una escritura verídica y veraz porque sabe que miente. “Mi voluntad vacila y mis deseos divergen, y esta divergencia me atormenta. Así el hombre exterior lucha contra el interior” (Petrarca, 1978, p.251).

Tal vez un día narre [las tormentas] en el mismo orden en que han sucedido
[*gesta sunt ordine universa percurram*][...]

Pero a mí me quedan muchas incertidumbres e inconvenientes [*ambigui molestique negotii*].

No amo ya aquello que solía; miento: lo amo, pero con menos pasión; he vuelto a mentir: lo amo, pero con más pudor y más tristeza; al fin he dicho la verdad.

[...] Amo, pero no querría amar sino odiar; amo, pero a la fuerza, contra mi voluntad, triste y dolido.

[...] [El sentimiento] que reinaba sin rival [*sine contradictore*] en mi corazón empezó a encontrar otro sentimiento opuesto que se rebelaba contra él, y entre ambos aún sigue entablado en el terreno de mis pensamientos [*in campis cogitationum mearum*] un combate incierto.

[...] por el dominio de los dos hombres que hay en mí

(Petrarca, 1978, pp.263-264).

“San Agustín” es el nombre que precedía a estas citas y al que Petrarca, duplicado, elige como deber-ser para el ser de Francesco en su encarnizado *Secretum* (*De secreto conflictu curarum mearum*), texto especular a los efectos de conocerse mejor exponiendo(se) (en) las propias lacras, pasiones y temores (Petrarca, 1955, p.127: *inventa sunt specula, ut uomo ipse se nosceret*), tierra de nadie propicia a los ataques y rechazos retóricos tanto como al asco de sí (Petrarca ruge sus “versitos” para autoinculparse; con “*stultissime homuncio*” insultará Agustín a Francesco, o Petrarca a Petrarca) que brotan del espantoso insomnio de la autoconciencia (“*attonito... cogitanti... anxiam atque pervigilem...*”, Petrarca,

1955, p.22), alejada sin retorno del sopor todavía medieval (*tant'era pieno di sonno* –Dante, 1956, p.21, línea 11–).

Desde luego, el combate no quedará decidido (*“in antiquam litem relabimur”* – Petrarca, 1955, p.214–), y este retroceso o reflujó indica el equívoco resultado al que ha de atenerse la racionalista exhortación agustiniana. Antes que la roca (*arcem, arx*: bastión, ciudadela, fortaleza, baluarte, plaza fuerte), la futilidad de la iteración, ella misma pensante y en conflicto (*“cogita...cogita...cogita...”*, ordenará el sosia una veintena de veces en pocas líneas –Petrarca, 1955, p.186–), confirma que el pensamiento es el campo de batalla y la contienda que allí recrudescer, y que se piensa como se vive: por antítesis, durante el silencio de la Verdad.

La cual no es la única espectadora: el “callo, no vaya a oírme alguien” de Agustín (Petrarca, 1978, p.128) es igualmente el percatarse de la posible recepción contemporánea y futura. Como *Secretum*, el secreto está mal guardado, es el secreto a voces de un Francesco demasiado público, plural y multiplicado en ficciones: *“cogita quam turpe sit digito monstrari, et in vulgo fabulam esse conversum”* (Petrarca, 1955, p.186; influencia de Ovidio, 2001, p.94, línea 21 y sigs.), también ellas fisuradas, fragmentadas, esparcidas hasta la imposibilidad de distinguir al comentario del relato o la prosa de la poesía, tanto alternan y se deben, combatiéndose, negándose, la una en y a la otra. Así, cuando recoge sus *“sparsa anime fragmenta”*, y si lo seguimos en el recogimiento (*“moraborque mecum sedulo”*: Petrarca, 1955, p.214), Francesco nos introduce en los 366 *Rerum vulgarium fragmenta* de su *alter ego* [Todas las traducciones de Petrarca, 1989 son nuestras].

C 1, en efecto, instaura la “técnica” de la introspección, que buscará dar cuenta de esta subjetividad nueva, escindida, flagelante y enemiga de sí que por medio de un vocativo acarrea la alusión a un destinatario –real o implícito- respecto a quien el cantar funcionará como ejemplo y modelo de la zozobra a la que se encuentra sometida toda criatura.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

[i.e. el fenómeno físico de la palabra, el suspiro del amor]

[...] *in sul mio primo giovanile errore*

[la naturaleza errabunda, vaga; y recordemos *Seniles* XIII, 10 –Petrarca 1989, 66-)]

quand'era in parte altr'uom da quel ch'í sono

[C 1 no es un hipotético “C 367”, el todo de la obra conquistado y cerrado, pues ni siquiera aquí, en el recinto proemial, con todo en perspectiva, hay certidumbre: notemos el “en parte” y el presente de la acción, porque en *“vario stile* (la alternancia de género y formas) *piango et ragiono”* (C 1, línea 5), y lo hago *ahora*, al escribir. El amor y su permutación lírica equivaldrán a una deriva, no a un trayecto predefinido por una teleología trascendente (externa a

lo dirigido) y trascendental (fundadora de lo dirigido); en una palabra, no hay Virgilio que garantice el fin]

[...]*favola fui gran tempo* [línea que acentúa el carácter ficcional, ficticio, falso: “Fui un cuento, literatura, no «omo certo» ni, al menos, «ombra» (Dante, 1956, p.23, línea 66).]

(Petrarca, 1989, p.130, líneas 1, 3-5).

A esta línea sigue la impresionante aliteración de “*di me medesimo meco mi vergogno*”, cuya cacofonía, por un lado, suelda absolutamente el talante solipsista (y, por eso, no del todo comprensible para los “*voi*”, los otros... también ficticios, inexistentes) de la experiencia que seguirá y de la que no se ha salido (apartándose, una vez más, de Dante y el “*ridir*” un acontecimiento pretérito en un ámbito público:

No pude nunca formar palabra
que por otro que yo mismo fuera entendida
[...]quien puede decir cómo arde está en pequeño fuego

(Petrarca, 1989, p. 570, líneas 9-10, 14);

Y por otro, con el motor de la vergüenza, radia los versos futuros, como si el recorrido que el lector se apresta a iniciar estuviera rechazado, negado, atacado, puesto en entredicho, en discordia (y ello, con todas las dudas y el poco entusiasmo del caso: es, “en parte”, otro) por la retrospectiva y la prospectiva moral rematada en la línea 14 –retóricamente considerada, una sentencia: “*quanto piace al mondo è breve sogno*”– (Petrarca, 1989, p.130).

Cancionero es un análisis del fenómeno amoroso en el que éste proclama de inmediato, su marcialidad en el plano léxico. El amor tiene armas, hace la guerra, ataca, asalta, fuerza a la retirada, quita vigor. Laura es enemiga, despiadada; acordes con la fisiología de la época, los *spiriti* que emanan de sus ojos son flechas que impactan en el corazón del poeta, quien se confiesa desarmado, en prisión o con armas –cáñamo y papel- poco idóneas para el combate (C 20 –Petrarca, 1989, p.168–). Hay heridas, ataduras, yugo y esclavitud; se habla de martirios, golpes y defensas, de emboscadas y de una bellísima tregua en la que el poeta quiere ensayar con Amor una *vendetta* hacia Laura (C 121 –Petrarca, 1989, p.440–); también de desafíos y triunfos. Amor y Laura son conjurados; ella carece de misericordia, no brinda socorro y desdén las ofrendas de paz.

Pero lo importante es que estos movimientos descriptos por el vocabulario bélico, las frases negativas y los prefijos de negación imposibles de inventariar, se dan exclusivamente en el espacio interior del cantor, lo que origina fenómenos como el travestimiento o el desplazamiento de la obra y de la imagen que aquél tiene de sí mismo; y la consecuente escisión subjetiva, fruto de un grado de autoconciencia

inusitado y desgarrador, como atestiguan los dos pensamientos (orientados al cielo o a la dama) que combaten en C 68 (Petrarca, 1989, p.304), en el yo que es, como la textura que elabora y por la que es elaborado, el campo de batalla, la guerra y su indecidibilidad:

*Poi torna il primo, et questo dà la volta
qual vincerà, non so; ma'nfino ad ora
combattuto ànno, et non pur una volta*

(Petrarca, 1989, p.304, líneas 12-14).

Laura, amada por la palabra de este Cristo desde un fatídico y algo ficticio Viernes Santo, vuelta pura palabra y significante, da efectividad a las armas de Amor, las cuales, al herir, lscan al sujeto y le hacen perder estabilidad. Inmerso en un fluir de estados anímicos (de la euforia a la lipemanía, pasando por la duda), de figuras, de formas (laurel, hielo, piedra, aun salamandra adaptándose al amoroso fuego), se traviste y llega a querer (con)fundirse con el sujeto de deseo:

*Lasso, che son! Che fui![...]
Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono [Amor]
[...]prese in sua scorta una possente donna [Laura]
ver'cui poco già mai mi valse o vale
ingegno, o forza, o dimandar perdono
e i duo mi trasformaro in quel ch'í'sono
facendomi d'uom vivo in lauro verde
[i.e. en Dafne; Ovidio, 2007, pp. 215-22, líneas 452-583]*

(Petrarca, 1989, pp.176-178, líneas 30, 32-40).

Así habría cambiado toda forma mía
y si no puedo transformarme en ella
aún más de lo que estoy (sin que dé merced)
de la piedra más rígida apariencia tendría

(Petrarca, 1989, p.262, líneas 5-8).

Cada paso, en efecto, es un nuevo y cambiante pensamiento sobre la amada, y así, el alma, proteica, camaleónica, "*in un esser picciol tempo dura*" (Petrarca, 1989, p.476, línea 11).

C 36 (Petrarca, 1989, p.222) evalúa la alternativa del suicidio, el ataque a esos "miembros odiosos" (línea 4), pero quizá sea la continuación de la guerra en otros medios, la condena en el más allá como continuación de la lid terrena (en *Cancionero*, antes que en *Hamlet*, se adivina que el sueño de la muerte puede ser una oleada de incubos):

Temo que sería un paso
de llanto en llanto, y de una en otra guerra.

(Petrarca, 1989, p.222, líneas 5-6),

Así que el yo se divide y fragmenta: "A medias permanezco y ¡ay! a medias paso" (línea 8), contrariándose, haciéndose explícito textualmente como antítesis que rajan y retardan el conato de unidad coherente. También en *Secretum* Agustín advertía la dialéctica de contrarios y se mofaba de Francesco con la paronomasia "amantes-amentes": "*Volo, nolo, nolo, volo*", "'quiero, no quiero, no quiero, quiero'; ni vosotros mismos sabéis qué queréis o qué no queréis" (Petrarca, 1955, p.154; 1978, p.110). Había leído, seguramente, C 118 (Petrarca, 1989, p.428), el "balance" hasta el año 16 d.C. (después de Cupido):

Lo amargo [del amar] me es dulce, y útil mi daño [...]
Triste, estoy aquí, y quiero estar en otro lado
y querría querer más, y más no quiero
y por no poder más hago cuanto puedo
[...] soy el que suelo
ni con mil revueltas me he movido.

(Petrarca, 1989, p.428, líneas 5, 9-11, 13-14).

La actividad mental que es C 132 (Petrarca, 1989, p.486) no consigue una taxonomía adecuada al Amor, lo que explica que el texto, en inestable convivencia, se sature de sintagmas de duda, de introspección y de oposición: dulce tormento, delicioso daño, viva muerte, ardor de frío y temblor de calor:

Entre vientos tan contrarios en frágil barca
me encuentro en alta mar sin gobierno
tan leve de saber, de error tan cargado.

Y, rememorando a C 1 (Petrarca, 1989, p.130), "*ch'ímedesmo non so quel ch'io mi voglio*" (Petrarca, 1989, p.486, líneas 10-13), con sus pronombres de primera persona y sus reflexivos aliterándose inútilmente en la imposible tarea de cercar, *reflexionando*, con pensamientos anclados sin remedio a la duda, a quien por y con ellos se expresa. No en vano toda la sintagmática del soneto C 134 (Petrarca, 1989, p.490) es un vaivén de vocablos antitéticos entre frases negativas y estructuras oposicionales que en el diseño poético más perfecto instalan a la guerra como forma y contenido de un yo omnipresente y, paradójicamente, difuso:

Paz no encuentro, y no tengo para dar guerra [...]
vuelo sobre el cielo, y yazgo en tierra
nada aprieto pero todo el mundo abrazo.
Tal me tiene en prisión, que no me abre ni me cierra.

[...] Veo sin ojos, no tengo lengua y grito
bramo por morir, y pido ayuda
y a mí mismo me odio y amo a otra.
Me alimento de dolor, llorando río,
igualmente me hastían vida y muerte,
en este estado estoy, señora, por vos.

(Petrarca, 1989, p.490, líneas 1, 3-5, 9-14).

C 164 (Petrarca, 1989, p.558), en fin, versifica un ciclo continuo de nacimientos y muertes, una “dulce pena”:

Guerra es mi estado, de ira y de dolor lleno.

Sólo de una clara fuente viva
mana lo dulce amargo que me nutre
una mano me sana y me lastima

y para que mi martirio no toque otra orilla
mil veces muero y mil nazco al día,
tan lejos estoy de mi salvación.

(Petrarca, 1989, p.558, líneas 7, 9-11, 13-15).

Si se padecen tantas variaciones en una misma jornada, no es extraño que los poemas que fragua esta subjetividad cambien con aquélla, e insinúen la imposibilidad de fijar los cimientos de la obra y de este yo conflictivos, poliédricos, multiformes, travestidos, lúcidos y entorpecidos, casi suicidas, masoquistas seguramente (Ah!, Lasso!, Ohi me!, Deh!, Oh!; las interjecciones y fonosímbolos pululan en *Cancionero* y ocupan estratégicas posiciones: la expresión de dolor fidedigna es dolorosa, tiene que doler si –gimientes ambos– forma y contenido buscan ser indiscernibles), que sufren la guerra “en sus propias entrañas”, la guerra civil o intestina. Peor que un enemigo, peor aun que un enemigo fraterno, es tenerse como enemigo, astillar la propia identidad para convertirse en el más arraigado problema, conociéndose, teniéndose miedo (Petrarca, 1989, p.863, línea 11), trocando la voluntad-una para dos (el amor consumado, según algunos testigos) por el uno que es (al menos) dos voluntades en desarmonía, despedazadas y furiosas por haber sido apedazadas en sonetos.

Dadme paz, o duros pensamientos,
¿No basta que Amor, Fortuna y Muerte
me hagan guerra en torno y a las puertas
sin hallarme dentro otros guerreros?
Y tú, mi corazón, ¿Eres aún cual eras
desleal a mí sólo, que fiera escolta
vas agrupando, y te hiciste consorte de mis enemigos?

[...] [En ti está] el golpe [...]
que ha de destrozarse el resto que soy,
en ti los vagos pensamientos se arman de error.

(Petrarca, 1989, p.814, líneas 1-8, 11-13).

Todas estas contradicciones son síntomas de la inestabilidad del amante y de sus expresiones. No hay en *Cancionero* una narración lineal, una guía que unifique sólidamente. La guerra dispersa, rompe toda tentativa de agrupamiento perdurable: la obra es el cauce proyectado y desbordado para el flujo caótico de la poesía, que genera así su propia dinámica y se justifica inmanentemente.

La secuencia de poemas C 61, C 62, C 63, C 64 (Petrarca, 1989, pp. 288, 290, 292, 294) es un ejemplo cabal del talante errabundo, del vaivén anímico en esta conflagración, un peregrinaje de contradicciones donde cada hito se niega o se pone en duda *al* resignificar lo precedente y lo sucesivo, el todo deseado y la parte que se consume en el deseo.

Su inicio ocasional es C 61 (Petrarca, 1989, p.288), un canto a la alegría, al amor y a la literatura, con "*benedetto*" encabezando cada estrofa:

Benditos sean el día, el mes y el año [...]
y el lugar donde fui preso
de los dos bellos ojos que me ataron.

Benditos el primer dulce afán
que tuve al ser unido a Amor
y el arco y las saetas de las que fui blanco.

[...] Benditas las muchas voces
que esparciera invocando el nombre de mi señora
y las lágrimas y los suspiros y el deseo;
Benditas las páginas todas
donde fama le conquisto, y el pensar mío
que es de ella, y no de otra.

(Petrarca, 1989, p.288, líneas 1, 3-14).

Pero cuando la amada y el cosmos dejan de sonreírle, es decir, en lo que demora dar vuelta una página, se lee el lamento del Hijo (C 62 – Petrarca, 1989, p.290–):

Padre del cielo, tras los días perdidos,
tras las noches divagando [...]
contemplando para mi mal sus hermosos actos.

Dígnate al fin que con tu luz vuelva
a otra vida y más bellas empresas.

[...] *Miserere* [pedido de ayuda –no la celebración de “*benedetti*”– a Dios, no a Virgilio –Dante, 1956, p.23, línea 65–] de mi indigno afán
conduce los pensamientos vagos a mejor lugar
[pensamientos que en la misma línea del soneto anterior
eran benditos y de ella]
y tráeles a las mientes [*ramenta lor*] que hoy estuviste en la cruz.

(Petrarca, 1989, p.290, líneas 1-6, 12-14).

Otra vuelta, y Dios puede aguardar si la guía es la mirada de Laura, que despeja las nubes en C 63 (Petrarca, 1989, p.292):

[...] La frágil vida que conmigo atesoro
fue de vuestros bellos ojos abierto don,
y de la suave voz angelical.
Por ellos sé que estoy donde estoy [*conosco l'esser ov'io sono*] [...]
De mi corazón, señora, ambas llaves tenéis en mano;
y me alegro de eso
presto a navegar con cualquier viento,
pues todo lo de vos me es dulce honra.

(Petrarca, 1989, p.292, líneas 5-8, 11-14).

¿Todo? Otra vuelta (C 64 –Petrarca, 1989, p.294–), y las recriminaciones por el desdén arrecian sobre la *prima donna* a quien, en *Secretum*, Agustín-Petrarca denigrará con la frase “tu querida mujercita” (Petrarca, 1955, p.142; 1978, p.104):

[...] ya que vuestro sino en otra parte
[excepto en mi árido corazón]
os impide estar, tratad al menos
de no estar siempre en odiosa figura.

(Petrarca, 1989, p.294, líneas 12-14).

Este caso, así como la relación sinalagmática entre C 229 (Petrarca, 1989, p.700: “Canté, ahora lloro”) y su contrafuga C 230 (Petrarca, 1989, p.702: “Lloré, ahora canto”), plantea la cuestión del blanco en el poemario: ¿Qué sucede, qué transita cada espacio, en las fisuras que constituyen a los *staccati* como tales (*staccare*: desprender) y, simultáneamente, los enlazan separándolos?, ¿Qué ocultan las ornamentaciones de los códices, qué lucha se da en sus claros y brechas? Por una vez, el método genético es relevante. Los testimonios dejados por Petrarca en sus cartas y anotaciones marginales (literatura de nuevo) muestran, además de una gran preocupación por el espacio y el ordenamiento serial y tonal (la insistencia

obsesiva puede degradarse en tedio), el proyecto de insertar nuevos poemas, por lo que la arquitectura “última” de la obra y la gematría inherente (366 textos: un breviario en dos partes con una introducción y una oración para cada día del año), aunque de un simbolismo tan sutil como el dantesco, son, como todo en Petrarca, hipotéticas, tambaleantes y sujetas a contramaniobras. “Curioso: a esta composición cancelada y rechazada, después de haberla releído por casualidad pasados muchos años [*post multos annos casu relegens*], la absolví de la condena y la transcribí inmediatamente [al *Vaticano Latino* 3195] no obstante el signo de exclusión. Viernes 22 de junio de 1369, en la hora vigésimo tercera” (Citado en Wilkins, 1964, p.364, según la apostilla al códice *Vaticano Latino* 3196).

O bien esta apología de la hendidura en la carta a Malatesta, enviada junto con una copia del *Canzoniere* demorada por el fragor de la guerra...“externa” (“te lo habría enviado hace mucho si no me lo hubiera impedido Marte, que truena en torno”):

He reunido muchas poesías vulgares de este género en pliegos antiquísimos, tan corroídos por la edad que a duras penas se leen. De ellos, cada tanto, cuando me cae un día de ocio, saco ahora esta y ahora aquella composición, casi para mi diversión personal; pero eso sucede raramente. Por ello he ordenado dejar espacios en blanco al final de ambas partes [*in fine bona spatia*]. Si por caso recojo otras poesías, te las mandaré en una hoja aparte.

[Citado en Wilkins, 1964, pp.366-367, según *Variae* 9, en Petrarca, 1863. Petrarca retocó más tarde su copia de la carta].

Imposible confiar, por tanto, en la geografía, hecha de impresiones y evocaciones apenas reales, pero menos aún en la cronología, en esas evaluaciones del laberíntico periplo amoroso según el cual los diecisiete años de pasión de C 122 (Petrarca, 1989, p.442, línea 1) tienen que ir “antes” del “suspirar *trilustre*” de C 145 (Petrarca, 1989, p.520, línea 14).

La rectitud (lineal, temporal, anímica, moral) se quebranta. Al tratar lo ineludible del pensamiento roto, C 124 (Petrarca, 1989, p.446) es la justificación de la relación del texto-dual, él mismo, por las siameses Vida-Muerte, con el universo: desgarrado por Fortuna y Amor

En mucha pena
conviene que viva siempre combatiendo.
[...]
Ya pasé la mitad de mi curso

Triste, no de diamante, mas como vidrio
veo de mi mano caer la esperanza
y todos mis pensamientos romperse en el medio.

(Petrarca, 1989, p.446, líneas 7-8, 11-14).

Pensamientos duales para un hombre dual, desunido tras la eufonía. He aquí al anti-Alighieri: la mitad del camino no supone una conversión, un proceso purificador tras una catábasis; todo acaba en y por el medio, en las esquirlas de una vida de mentira, pura ficción y fábula:

[...] No oigo nuevas
de la dulce y amada enemiga mía
[como muestra de la honda influencia del petrarquismo,
señalemos que la misma imagen reaparecerá, entre otros, en
Cervantes, 2004, pp. 115, 245, 269, 452, 843].

[...] Mi fábula breve ya está cumplida,
ultimado mi tiempo a mitad de los años.

(Petrarca, 1989, p.754, líneas 1-2, 13-14).

Con la duplicación, la ficción del yo es su propia trama y peripecia, manojos de hilos y líneas a la espera de una urdimbre pacificadora, lejos de

La tierra [a la que] vine
a sufrir la áspera guerra
que contra mí mismo supe urdir.

(Petrarca, 1989, p.782, líneas 110-112),

Y del “laberinto en el que entré, sin que vea por dónde salir” (Petrarca, 1989, p.662, línea 14), sin que haya nada que releve a la perdida linealidad ascendente dantesca salvo una lógica discursiva agrietada, contradictoria y (Petrarca puso o es el jalón para una sinonimia que no haría más que ahondarse) moderna.

3. MADRE

Es cierto que, al morir, Laura, quien en vida era desdeñosa, inalcanzable, casi divina gracias a la mística del nombre, se hace más humana: consueta, atiende a las súplicas, calma los llantos; entre sueños, revela algo de la felicidad celeste (como si, para Petrarca, la buena mujer fuera la mujer muerta). Pero –defecto capital– *no salva*: para salir de este laberinto no hay Virgilio, no hay Beatriz. Recordemos la cadena salvífica de *Inferno*, I y II (Dante, 1956, pp.21-25, líneas 1-136; pp.26-30, líneas 1-142): Amor mueve a María, que mueve a Lucía, que mueve a Beatriz para mover a Virgilio a mover a Dante, cuyas dudas para “sostener la guerra”, que luego describirá “la mente que no yerra” (Dante, 1956, p.26, líneas 4-6), se esfuman gracias a semejante escolta. El *ordo* medieval apuntala esa mente y da a

la *Commedia*, con el final feliz garantido, su carácter (Dante, 1956, pp.815-816, párrafos 28-41). La correspondencia entre el ser prioritario y el conocer no está en cuestión. Todo *Paradiso* muestra que los límites retóricos y figurativos encuentran su causa en la sobreabundancia de esencia, no en la duda; allí donde el poeta petrarquiano ni siquiera sabe si puede juzgar, su rival dantesco hará gala de una sindéresis inapelable; éste no teme echar mano de todos los registros, porque lo bufo (por ejemplo la comitiva flatulenta de *Inferno XXI*: Dante, 1956, p.123, líneas 136-139) y lo sublime tendrán su lugar, pero aquél disimula las influencias clásicas, provenzales y *stilnovistas* en un pulido monolingüismo de vocablos y estilemas economizados, acordes a la obsesión prioritaria del yo. En verdad indiscernibles, con ella y con él, en conflicto consigo, entre sí y con todo, se perderá la evidencia de que “todas las cosas obedecen a un orden en sí y entre sí, y esto hace al universo semejante a Dios”, a quien están inclinadas todas las naturalezas, de distintas maneras según su proximidad al Principio (y al Final: del cosmos y del Cantar que lo alaba), “por lo cual se mueven hacia diversos puertos / en el gran mar del ser” (Dante, 1956, pp.367-368, líneas 103-114). “¡En hoja aparte, por favor!” fue el puntual grito de guerra de Petrarca cuando la Totalidad mudó su presupuesta piel a intención en el infinito malo y el libro del universo se deshojaba en el lento ocaso *autumnal* del Medioevo, sin Amor que religara los pedazos bajo la rúbrica de una (ya improbable) *Obra Completa* (Dante, 1956, p.532, líneas 85-93: “*legato con amore in un volume / ciò che per l’universo si squaderna*”).

Hacer *Fragmentos de cosas vulgares* es hacer arte a partir de la desvinculación, ensayar un sistema (de vida y de escritura) de la discontinuidad, tomando como impulso el propio carácter menesteroso de lo finito. El *Cancionero* es el registro de la distancia blanca que separa a la parte del Todo o de la visión del Todo (con la naturaleza polémica de esa separación tanto en lo centrífugo –de la obra al cosmos- como, y sobre todo, en lo centrípeto –la obra con la obra-), a lo finito de lo infinito, a los entes –y, en especial, al poeta- de Dios, y no el Todo registrado (*Divina Commedia*). Él mismo finito, ese registro únicamente podía presentarse fragmentado, fisurado, roto, disperso: ya que no a nuestras esperanzas, satisface a la coherencia del Todo no la arquitectura de la *summa*, sea poética (Dante), narrativa (Boccaccio –según Vittore Branca–) o filosófico-teológica (Tomás), sino la asunción conciente que hace lo finito de su ruptura y de su finitud. Para las partes y sus fisuras, según constató un complejo y por eso olvidado pensador, “El distinguirse unas de otras, o lo que de manera determinada *no* son, es un aspecto de lo que positivamente son. Tales negaciones harían resaltar, en y por sus rechazos, el aspecto positivo de la «alteridad» que enfatizan. [...] Las piezas de un rompecabezas se combinan en tanto se complementan. Cada una excluye a otras en el espacio, cada una contribuye con lo que las otras no, y todas juntas llenan la unidad extendida del Todo. El rompecabezas, como un Todo acabadamente formado, es una unidad de muchas piezas, que se distinguen entre sí aun en su combinación; y los bordes por los que se unen son también los que las separan” (Joachim, 1905, p.137; la traducción nos pertenece).

Sin embargo, lo que está en cuestión es, precisamente, la completitud del *puzzle*. Para el (posible) último yo del *Canzoniere*, el de las tres súplicas de C 364, C 365 (a Dios) y C 366 (a María) (Petrarca, 1989, pp.1024-1037), la salida no es otra que la fe. La apertura a la trascendencia, con la que el poeta anhela pacificarse, va de lo finito a Dios, con María como única intermediaria:

Si viví en guerra y tempestad
que muera en paz y en puerto; si la estancia fue vana
sea la partida honesta.
[Rey del cielo,] tú sabes bien que en nadie más tengo
esperanza.

(Petrarca, 1989, p.1026, líneas 9-11, 14).

El amor a y la esperanza en Dios anulan a *Lauretta*. Solo, a la deriva, desviado, inerme, impotente, desconfiado, reñido con la antigua amada (iy con razón!: Laura –o Petrarca travestido- tiene al *Cancionero* en que aparece por “dulces chanzas falaces” –Petrarca, 1989, p.1004, línea 41–; peor que una *Commedia*: todo fue un grotesco), así se extingue este yo. Para que sea pacífico, el amor no ha de ser *Eros*, sino *ágape*, caridad, gracia, que en el aretino todavía es espera, no realización. Únicamente ellos darán a la finitud la calma y la estabilidad por las que se agita; todo lo demás es y será guerra sin cuartel.

Dante coloca una oración a la Virgen en el último canto de su catedral y en el contexto “público” de un *rodalizio*: el poeta y los bienaventurados gozan, en comunión, de una visión actual; él, en verdad, ha podido *trasumanare* (Dante, 1956, p.366, línea 70). Nada más alejado de la voz humana, demasiado humana de C 366 (Petrarca, 1989, pp.1028-1037), de ese murmullo que agrieta la soledad absoluta de quien, sin pares ni superiores que acompañen en la defensa, presiente a la ciudadela claudicar. Encabezando las estrofas, que a su vez concluyen en un pedido (“Socórreme en mi guerra” – Petrarca, 1989, p.1028, línea 12–, “Mi corazón te ruego quietud encuentre” – Petrarca, 1989, p.1030, línea 52–...), la palabra “*Vergine*”, con el eco de las repeticiones en cada novena línea, instala en la letanía un campo de fuerza que atrae una adjetivación constante, siempre positiva y por momentos hiperbólica (bella, sabia, feliz, pura, beata, ventana al cielo, intacta, *donna del ciel, nostra dea*, santa, gloriosa, llena de gracia, dulce y pía, *d’alti sensi*). Y aquí, en este último combate de 137 versos, dos de las mujeres más famosas de la literatura son asesinadas: María, según la línea 52, es la “*vera Beatrice*” (es decir, cualquier otra es falsa), porque es la única elegida entre todas las terrenas (Petrarca, 1989, p.1030, líneas 33-34) y “en el mundo sin ejemplo” (Petrarca, 1989, p.1030, línea 54), lo cual imposibilita la asimilación, semejanza o simbolización. Laura, entonces, no cuenta: ella es Medusa (Petrarca, 1989, p.1034, línea 111) y banal tierra.

Que puso en dolor
mi pecho, y viviendo en llanto lo tuvo,
y de los miles de mis males ni uno supo.

(Petrarca, 1989, p.1034, líneas 92-95).

Su última función es denigrarse a patrón de medida para la nueva pasión en el ámbito celeste y trascendente:

Si a poca y mortal tierra caduca
suelo amar con tan maravillosa fe,
¿Qué no haré por ti, cosa gentil?

(Petrarca, 1989, p.1036, íneas 121-123)*

Nostálgica de Absoluto, la parte se dirige a la Virgen, quien, como medianera armonizadora, hizo Padre al Padre e Hijo al Hijo: ella “ve el Todo” (Petrarca, 1989, p.1034, línea 101), supera la parcialidad, lo fragmentario, el intento de realidad de la fracción, y sabrá ver, en lo finito desprendido, los trazos del infinito Creador (Petrarca, 1989, p.1034, líneas 108-109). Por eso es que, a sabiendas de que no hay en la Tierra ejemplaridad posible sino, tan sólo, hombres falsos e incompletos, ficciones de hombres y no testimonios realísimos, antes de adormecerse pide a la Madre que lo encomiende al Hijo, “veraz hombre y veraz Dios” (Petrarca, 1989, p.1036, línea 136). Sin certidumbres, exhalando un deseo postrero (“que acoja mi Espíritu último en Paz” –Petrarca, 1989, p.1036, línea 137–), calla el mundo (Petrarca, 1955, p.214) con la subjuntividad nunca trocada en indicativo. Del hijo al Hijo y al silencio, entonces; a lo Tácito que a todo estilo vence. Espíritu, Paz: últimas palabras del *Cancionero*.

4. ESPÍRITU

Spiritus Dei est qui pugnat in te adversus te, adversus illud quod est in te contra te. Es el Espíritu de Dios quien pelea en ti contra ti, contra lo que hay en ti contrario a ti.

San Agustín: Sermón, 128, 9 Φ

* [Otra será la situación de Laura en *Triunfos*, lo que prueba que toda la producción petrarquesca está en guerra consigo misma y que nuestros juicios son verdades parciales, i.e. falsedades. Título marcial, además, para una obra que, paradójicamente, es una derrota temática y estilística. La calidad se vislumbra cuando Petrarca vuelve al lirismo y no juega a ser Dante (quien aparece, junto a Beatriz, vencido por Cupido en el *Triumphus Cupidinis*). El gran adversario, reescrito, fue derrotado en tanto figura con sus propias armas literarias. Petrarca, 1983, p.76, línea 31: “*ecco Dant’e Beatrice*”].

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Adorno, Theodor (2005), *Dialéctica negativa / La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal.
- Alighieri, Dante (1956), *Obras completas*, Madrid, B.A.C.
- Auerbach, Erich (1998), *Figura*, Madrid, Trotta.
- Auerbach, Erich (2006), *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Mauricio (1969), *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1999), *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires, Emecé.
- Bosanquet, Bernard (1961), *A History of Aesthetic*, New York, Meridian.
- Cervantes, Miguel De (2004), *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo, R.A.E.-Santillana-Alfaguara.
- Cioran, Emil Michel (2000), *Cuadernos (1957-1972)*, Barcelona, Tusquets.
- Cioran, Emil Michel (1995), "Hacia la desnudez", *Ejercicios de admiración*, Barcelona, Tusquets.
- Curtius, Ernst Robert (1975), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- De Sanctis, Francesco y Flora, Francesco (1952), *Historia de la literatura italiana*, Buenos Aires, Losada.
- Eliot, Thomas Stearns (1941), "Dante (1929)", *Selected Essays*, London, Faber and Faber.
- Flora, Francesco (1952), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori.
- Foscolo, Ugo (1923), *Opere*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Friedrich, Hugo (1973), *Humanismo occidental*, Buenos Aires, Sur.

- Gilson, Étienne (1981), *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid, Rialp.
- Gilson, Étienne (1995), *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Gilson, Étienne (2002), *El tomismo*, Navarra, EUNSA.
- Gilson, Étienne (2004), *Dante y la filosofía*, Navarra, EUNSA.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955), *Ästhetik*, Berlín, Aufbau-Verlag.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1977), *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, Vol. III, México, F.C.E.
- Heráclito (2001), *Los filósofos presocráticos*, Vol.I, Madrid, Gredos.
- Horacio (2000), *Sátiras / Epístolas / Arte poética*, Madrid, Cátedra.
- Joachim, Harold Henry (1906), *The Nature of Truth*, Oxford, Clarendon.
- Kristeller, Osker (1970), *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, México, F.C.E.
- Lewis, Clive Staples (1969), *La alegoría del amor*, Buenos Aires, Eudeba.
- Magnavacca, Silvia (2005), *Léxico técnico de filosofía medieval*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Ovidio (2001), *Amores / Arte de amar*, Madrid, Gredos.
- Ovidio (2007), *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.
- Petrarca, Francesco (1863), *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, Vol. III, Florencia.
- Petrarca, Francesco (1955), *Prose*, Milano, Ricciardi.
- Petrarca, Francesco (1978), *Obras I, Prosa*, Madrid, Alfaguara.
- Petrarca, Francesco (1983), *Trionfi / Triunfos*, Madrid, Editora Nacional.
- Petrarca, Francesco (1989), *Canzoniere / Cancionero*, Madrid, Cátedra.
- Petronio, Giuseppe (1990), *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra.
- Rico, Francisco (1997), *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza.
- Rodrigo Mora, M.J. (2005), "Consideraciones sobre la lengua en las rimas políticas

del *Canzoniere* de Petrarca”, *Cuadernos de filología italiana*, número extraordinario, pp. 27-38.

San Agustín (1952), *Obras completas*, Vol. X. Madrid, B.A.C.

Sapegno, Natalino (1963), *Storia letteraria del trecento*, Milano, Ricciardi.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1999), *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos.

Siebzehner-Vivanti, Giorgio (1965), *Dizionario della Divina Commedia*, Milano, Feltrinelli.

Symonds, John Addington (1977), *El Renacimiento en Italia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Taylor, Charles (1996), *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós.

Trigueros Cano, José Aantonio (2000), “En torno a la canción conclusiva del *Cancionero* de Petrarca”, *Cuadernos de filología italiana*, número extraordinario, pp. 161-174.

Wilkins, Ernest Hatch (1964), *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, Milano, Feltrinelli (Las traducciones de este texto citadas en el cuerpo principal del trabajo nos pertenecen).