



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El Bucolicum Carmen de Francesco Petrarca:
Estudio introductorio, traducción y comentario

TRADUCCIÓN COMENTADA QUE PARA OPTAR
POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS CLÁSICAS)

PRESENTA

Aldo Arturo Toledo Carrera

TUTOR

Dr. Raúl Torres Martínez
Facultad de Filosofía y Letras



Mayo de 2018

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Armando y Patricia, incansables guías y tutores desde el primer soplo. A mi hermano, Andrés, perenne compañero del camino. A mis familia que ha seguido de cerca mi carrera. A los que ya no están para leer estas palabras. A Mariana por su querencia, su dedicación, su inspiración. A mis amigos de juventud y profesión. A mis compañeros de seminario, alumnos, exalumnos y colegas, cuyas honestas reuniones nutrieron mi espíritu de investigación además de la amistad. Al colegio de Letras Clásicas por el espacio de docencia y desarrollo personal que se me ha otorgado.

Al Dr. Raúl Torres por haberme enseñado los alcances de la literatura antigua, una de las razones más importantes por las que llegué a este trabajo; por su dirección, por las enseñanzas futuras y por el honor de haber trabajado juntos en los años que me formé como profesor.

A la Dra. Maria Pia Zanardi Lamberti Lavazza por su atento y paciente ojo al leer mi trabajo, por las pláticas históricas que me compartió, las valiosísimas correcciones sugeridas y las venideras investigaciones que pueden partir de este trabajo.

Al Dr. Fernando Ibarra Chávez por sus sesudas recomendaciones que me ayudaron en la última redacción, por el regalo del *Philobiblon* que he agregado a mi colección personal, por la dedicación invertida en esta lectura y el sincero interés por el tema.

Al Dr. Bernardo Berruecos Frank por el magno esfuerzo de sus observaciones, los intertextos griegos que, temporalmente lejanos de Petrarca, aún resuenan en el *continuum* y por las muchas labores a futuro frente a los retos académicos e institucionales.

Al Mtro. José Luis Quezada Alameda por la guía y compañía del *iter* petrarquesco, sin las cuales este trabajo no habría visto la luz; por las innumerables conversaciones literarias, acceso a bibliografía esencial para este trabajo y el ininterrumpido apoyo.

A mis amigos y colegas que han participado muy de cerca en este período formativo y decisivo: Néstor y Leonor por su inagotable fuente de risas y reflexiones; Rebeca por los consejos, sinceridad y, *principalmente*, el *bullying* jocoso; Gregorio por las horas de charlatanería sobre nuestros trabajos; Iván por las múltiples risas y ayudas brindadas en tiempos difíciles.

grates omnibus ago.

Esta traducción comentada se realizó gracias al apoyo de tres proyectos del Programa de Apoyo a Proyectos de investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM:

- PAPIIT IA400116 “Contextos de *performance*, recepción, tradición e innovación en los géneros poéticos griegos y latinos”
- PAPIIT IN403415 “La fraseología del latín clásico: investigación, teoría y aplicaciones”
- PAPIIT IN404414 “Seminario de fuentes, transmisión y recepción de la historia y la literatura de la Edad Media”

Índice

1	Prólogo	– i
2	Introducción	– 1
2.1	Datos generales de la vida del poeta	– 1
2.2	La época de desarrollo del <i>Bucolicum carmen</i>	– 5
2.3	Las fechas de composición	– 9
2.4	Los manuscritos	– 18
2.4.1	Vat.lat.3358	– 18
2.4.2	Los otros manuscritos	– 24
2.5	Los <i>argumenta</i> y <i>commentarii</i>	– 26
3	La naturaleza de la <i>allegoria</i>	
	por medio de la exégesis textual tardoantigua	– 29
3.1	Antecedentes de la <i>allegoria</i> en la Roma republicana	– 31
3.2	La <i>allegoria</i> exegética en escritores imperiales	– 33
3.2.1	La <i>allegoria</i> como figura retórica en Quintiliano	– 34
3.2.2	La <i>allegoria</i> política: Porfirió y sus comentarios a Horacio	– 35
3.2.3	La <i>allegoria</i> como exégesis literaria en Servio, comentador de Virgilio	– 36
3.2.4	La <i>allegoria</i> filosófica de Macrobio	– 38
3.2.5	La otra <i>allegoria</i> : antecedentes cristianos	– 40
3.2.6	Conclusiones	– 41
4	Trascendencia de la <i>allegoria</i> más allá de la Antigüedad tardía: el polifacético uso petrarquesco	– 42
4.1	La <i>allegoria</i> moral en el <i>Secretum</i>	– 43
4.2	La <i>allegoria</i> de los nombres en glosas petrarquescas	– 45
4.3	Las claves alegóricas de <i>Fam.10.4</i>	– 45
4.4	La <i>allegoria</i> y la <i>obscuritas</i> : el <i>Bucolicum carmen</i> y	



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

	el <i>Sine nomine</i>	– 48
4.5	Conclusiones y proyecciones	– 55
5	Comentario con texto latino y traducción de Petr. <i>Ecl.1.</i>	– 57
6	Comentario global del <i>Bucolicum carmen</i> (2-12)	– 106
6.1	<i>Ecl.2</i>	– 107
6.2	<i>Ecl.3</i>	– 109
6.3	<i>Ecl.4</i>	– 113
6.4	<i>Ecl.5</i>	– 116
6.5	<i>Ecl.6</i>	– 119
6.6	<i>Ecl.7</i>	– 121
6.7	<i>Ecl.8</i>	– 122
6.8	<i>Ecl.9</i>	– 127
6.9	<i>Ecl.10</i>	– 130
6.10	<i>Ecl.11</i>	– 135
6.11	<i>Ecl.12</i>	– 138
7	Bibliografía	– 149

PRÓLOGO

1. PRÓLOGO

En octubre de 1366, habían pasado veinte años desde que, en un rincón de la Francia meridional, Vacluse, a unas millas de la ciudad papal de Aviñón, Francesco Petrarca decidió dar comienzo a un proyecto con el que seguiría los pasos de Publio Virgilio Marón, cuyos pastores, rebaños y paisajes de las *Bucólicas* son parte del canon de la literatura occidental. Petrarca, imitador confeso del poeta romano, emprendió su propia obra poética que, mientras hablaba de habitantes del campo, greyes y bosques, iba sembrando información alegórica que remitía a pasajes de las experiencias que vivió a lo largo de gran parte de la juventud hasta el momento fatídico en el que decidió abandonar su vida en Francia para siempre y volver no sólo a su patria, siendo él un exiliado, sino a la tierra que dio a luz la civilización romana: Italia. Siguiendo la tradición virgiliana, llamó a su obra el *Bucolicum carmen* (El *Canto Bucólico*). Veinte años después, en el año 1366, en su estudio de Padua, el viejo Petrarca escribe una carta a su amigo y discípulo *Iohannes de Certaldo*, mejor conocido como Giovanni Boccaccio, en la que explica que, como su *Canto* ya es muy conocido, ha decidido no hacer ninguna otra corrección, hecho que cierra un proceso de cuatro lustros con su última voluntad de verlo, por fin, acabado.

“La ciega Fortuna hace girar la fe; rige todo el Destino” escribe el poeta al final del *Canto*. La ciega diosa no oye súplicas ni deseos. Petrarca ansiaba la gloria y la fama literaria, y su *Canto* es un testimonio alegórico de ese pesar, ese perenne esfuerzo por explicar su poesía a la luz de los acontecimientos por los que atravesaba el continente europeo: peste, guerra, malos gobernantes rodean los afanes del poeta, los amores, las tristezas de un exiliado y de un confundido ser humano dividido entre las penas terrenales y el pensamiento de la vida después de huir a la cárcel del cuerpo. La Fortuna oyó la plegaria, pero la cumplió a su manera: la gloria, la fama, la inmortalidad de Petrarca como escritor están aseguradas en el canon de la literatura occidental junto con las de Virgilio. Muchos de sus escritos, sin embargo, han tenido una menos favorable suerte, pues el *Canto*, junto con otros escritos latinos, pese a su propia gloria y fama después de la muerte del poeta, han pasado desapercibidas entre los estudios literarios. Ello no quiere decir ‘abandonados’; especialistas desde el principios del siglo pasado hasta el día de hoy han estudiado muchas facetas del *Canto* y otras obras latinas del poeta de Arezzo, gracias a cuya labor en este



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PRÓLOGO

momento puedo escribir estas líneas. Sin embargo, fuera de los círculos de petrarquistas y estudiosos de los albores del Humanismo italiano, difícilmente se escucha el nombre de ésta u otras obras escritas en latín, la lengua en la que Petrarca comunicó la mayoría de sus pensamientos y percepciones. Con la presente traducción comentada del *Bucolicum carmen*, en el seno de la Universidad Nacional Autónoma de México, pretendo traer de vuelta del exilio a los pastores y las ovejas petrarquescos y hacer revivir la cita virgiliana: “paced vuestras vacas como antes, muchachos”.

El trabajo se divide en tres grandes partes: una introducción que abarca la historia textual de la obra y sus sutilidades literarias, el comentario y traducción de la primera égloga, la ‘programática’, y un comentario global al resto de las églogas, las cuales remiten a la primera por medio de alusiones. La introducción comprende tres grandes partes, cada una con sus secciones. En la primera, se redactó un resumen de la vida de Petrarca, sin la cual no pueden entenderse muchas de las claves alegóricas con las que vela su poesía. Sigue un contexto general acerca de la época en la que comenzó a escribirse el *Canto*, las diferentes fechas de composición del *Canto* y la problemática de su estudio por la naturaleza de la evidencia, además de una breve mención sobre los manuscritos en los que sobrevive el texto, a veces lacerado, del *Canto*. Para cerrar esta parte, se hizo una resumida mención sobre los *argumenta* y *commentarii* acerca de esta obra, los cuales nacen de la dificultad de leer un texto alegórico. Lo hasta ahora enlistado obedece a la necesidad de conocer la naturaleza del texto físico.

En la segunda parte de la introducción, el lector conocerá acerca de la naturaleza de la *allegoria* que fue cultivada por los romanos desde que los griegos llegaron a la ciudad eterna hasta la Edad media, bajo cuyos parámetros cristianos Petrarca cosecha su poesía. En un principio, se hablará sobre los antecedentes históricos de la *allegoria* durante el período republicano y sobre la diferencia que debe hacerse entre ‘alegoría’ y ‘alegoresis’, ambas acepciones contenidas en una sola palabra. De ahí, se pasará a algunos de los distintos usos que de ella se hicieron en la época imperial, con especial énfasis en la retórica con Quintiliano, la política con Porfirión, el comentario literario con Servio y la filosofía con Macrobio, pues son ejemplos históricos del uso de la *allegoria*, los cuales están presentes en la obra de Petrarca. Otra influencia del poeta es el uso del que se sirvieron los

PRÓLOGO

cristianos para el comentario bíblico, de todo lo cual se presenta un resumen, pues su influencia en la Edad media es insoslayable, pero no parte nodal de la presente investigación.

La última parte de la introducción se enfocará propiamente en los múltiples usos para los que la *allegoria* sirvió a Petrarca en velar su opinión en diferentes ámbitos: el moral, el político, el histórico y, naturalmente, el poético. Afortunadamente, el poeta se esmeró en dejar claves sobre sus intenciones al emplear ese recurso literario, de las cuales se han identificado los ejemplos presentados en este trabajo en diferentes obras: el *Secretum*, las glosas que él agregó a sus manuscritos, una misiva enviada a su hermano con las claves para interpretar su primera égloga y algunas intersecciones entre la *allegoria* del *Bucolicum carmen* y la obscuridad buscada en otro grupo de cartas, las *Sine nomine*. De esta manera, espero haber dado una introducción suficiente para entender las herramientas de exégesis detrás de una obra oscura inclusive para sus propios contemporáneos.

La traducción y el comentario son una misma entidad, pues he seguido el formato que se empleó en la edición de 1981 de las *Bucólicas* virgilianas a cargo de Marcello Gigante. De esta manera, hice una segmentación de la égloga en ‘unidades discursivas’ de modo que, en lugar de tener el texto completo con la traducción y el comentario por separado, se analizarán individualmente grupos de versos que mantengan una coherencia argumentativa. En resumen, la propia materia textual definirá la cantidad de versos que se comentarán por segmentos. Por otro lado, la traducción no pretende ser rígida prosa y, para ello, he conservado ciertos giros poéticos que empleó Petrarca en el original hasta donde lo permite en español. De la mano de la traducción está el comentario, que resolverá las obscuridades propias del texto. Una de las obras petrarquescas en las que más me he apoyado para el comentario es el *Secretum*, obra que comenzó a escribir en la misma época que el *Bucolicum carmen*. El valor de hacer un comentario basado en esa obra reside en que se mantuvo desconocida durante la vida del poeta, hasta que fue descubierta entre sus apuntes después de su muerte, y en que contiene un diálogo que funge a manera de confesión entre dos personajes, *Franciscus* y *Augustinus*, acerca de las turbulencias anímicas que están presentes en el *Bucolicum carmen* y que pretenden ser decisivas en el abandono de Francia y el regreso definitivo a Italia. Por esta razón, el *Secretum* es una gran fuente de información para mi investigación. Otras obras han

PRÓLOGO

sido consideradas en menor medida: los *Psalmi penitenciales*, los *Rerum vulgarium fragmenta*, los *Triumphii*, las *Familiares* y las *Seniles*. De los antiguos, la principal fuente de comentario es Publio Virgilio Marón, no sólo por las *Bucólicas*, sino también las *Geórgicas* y la *Eneida*, pero otros son también imprescindibles.

Por la naturaleza ‘programática’ de la primera égloga, se trató de extraer la mayor cantidad de información posible sin recurrir a las once restantes, puesto que su objetivo es ir sembrando los diferentes tópicos que se cosecharán a lo largo del *Canto*. Así pues, el comentario global, que es la última parte de mi trabajo, será el medio para identificar los hilos que conectan el ‘programa’ poético no sólo con el resto de las églogas, sino en general con otros de los escritos del poeta, en prosa y verso. Para ello, no se traducirá ni comentará la totalidad de los versos, sino que de cada égloga se hará una selección en la cual he identificado los mismos motivos que aparecen en la ‘programática’ y, con esta información, he expuesto las redes de diálogo que Petrarca parece haber abierto dentro del *Bucolicum carmen* y que se comunican dentro del mismo *Canto* y con otras obras que el tiempo me ha permitido estudiar. No me queda duda de que estas redes puedan expandirse a diferentes partes del corpus petrarquesco.

La Fortuna concedió la inmortalidad al poeta de Arezzo no sin una sonrisa sardónica con respecto a la suerte de sus obras latinas. 643 años después de la muerte de Francesco Petrarca en su rincón de Arquà, donde aún residen sus restos mortales, este trabajo pretende no sólo sacar a la luz la creatividad poética de un escritor que continúa tejiendo el hilo de una antigua tradición denominada genéricamente ‘pastoril’, iniciada por Virgilio de acuerdo a la tradición, sino también para rendir un homenaje personal a los apenas 651 años cumplidos desde que Petrarca separó la pluma de su última corrección del *Canto bucólico* y legó a la posteridad la discusión que entablan los pastores y hermanos Silvio y Mónico.

Abril de 2018

Coyoacán, Ciudad de México

BIBLIOGRAFÍA

- BAGLIO, Marco, “Presenze dantesche nel Petrarca latino”, en Gino Belloni (ed.), *Studi Petrarqueschi. IX*, Padova: Antenore, 1992, 83-110.
- _____, “*Avidulus glorie. Zanobi da Strada tra Boccaccio e Petrarca*”, *Italia Medioevale e Umanistica*, 54 (2013) 343-95.
- BARON, Hans, “The Evolution of Petrarch’s Thought: Reflections on the state of Petrarch Studies”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 24 1 (1962) 7-41.
- BARROW, R. H., *Los romanos*, trad. de Margarita Villegas, México: FCE, 1992.
- BAUSI, Francesco, “*In confinio duorum populorum constitutus. Con Petrarca nel terzo millennio*”, en Francesco Bausi (ed.), *Petrarca antimoderno: studi sulle invective e sulle polemiche petrarchesche*, Florencia: Franco Cesati Editore, 2008.
- BAYLEY, C. C., “Petrarch, Charles IV, and the *Renovatio Imperii*”, *Speculum*, 17 3 (Julio, 1942) 323-41.
- BILLANOVICH, Giuseppe, “Il Virgilio del giovane Petrarca”, *Lecture médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, Rome: École Française de Rome, 1985, 46-64.
- _____, “Petrarca e il Ventoso” en Giuseppe Billanovich, Augusto Campana, Carlo Dionisotti, Paolo Sambin (edd.), *Italia Medioevale e Umanistica*, Editrice Antenore, Padua, 1966, 389-401.
- BLANCHARD, Joel, “Quelques églogues latines à la fin du Moyen Âge: Pétrarque et ses émules français”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 44 2 (1982) 331-40.
- BOSCO, Umberto, “Il Petrarca e l’Umanesimo filologico” (Postille al Nolhac e al Sabbadini.), *Giornale storico della letteratura italiana*, 120 359/60 (oct.-dic. 1942) 65-119.
- BRUGNOLI, Giorgio, “I nomi del Petrarca”, *Il nome del testo* 1 (1999) 219-28.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRAI, Stefano, “Pastoral as personal mythology in history (*Bucolicum Carmen*)” en Vittoria Kirkham, Armando Maggi (edd.), *Petrarch. A Complete Guide to the Complete Works*, Chicago: University of Chicago, 2009, 165-78.
- CARRARA, Enrico, “I commenti antichi e la cronologia delle *Ecloghe* Petrarquesche”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 1 (1896) 123-53.
- CAVALLO, Jo Ann, “Croce e delizia: la donna “sotto” la penna di Petrarca”, en VINCETI, Silvano, *L’attualità di Petrarca*: Roma: Armando Editori, 2004, 49-66.
- CHIAMPI, James T., “Petrarch's Agustininan Excess”, *Italica*, 72 1 (prim. 1995) 1-20.
- COCHIN, Henry, “Pétrarque et les Rois de France”, *Annuaire-Bulletin de la Société de l’histoire de France*, 54 2 (1917) 127-46.
- COMPARETTI, Domenico, *Virgil in the Middle Ages*, trad. de E. F. M. Benecke, Londres: Swan Sonnenschein, 1895.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*; trad. de Margit Frenk, Antonio Alatorre, Vol. 1. México, D.F.: FCE, 1955.
- ELVERS, Karl Ludwig, FÜNDLING, Jörg, SUERBAUM, Werner, BLÄNSDORF, Jürgen, “Vergilius”, en en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/vergilius-e12200940?s.num=0&s.q=Vergilius>, 2006 (consultado el 17 de octubre de 2016).
- ERNOUT, Alfred et MEILLET, Alfred, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck, 2001.
- ERTL, Péter, “Petrarca e Cola di Rienzo: Interpretazioni di un’interpretazione”, en O. É.-B. Krisztián, *Újlatin Kulúrák Vonzásában*, Pecs: Pécsi Tudományegyetem, 2012, 53-62.
- DUMÉZIL, Georges, *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*, trad. de David Chiner, Herder, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

DE NOLHAC, Pierre, *Le Canzoniere autographe de Pétrarque*, Paris: Libraire C. Klincksieck, 1886.

_____, *Pétrarque et l'Humanisme*, Vol. 2., Paris: Librairie Honoré Champion, 1907.

FARREL, Joseph, “The Augustan Period: 40 BC - AD 14”, en Stephen Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

FENZI, Enrico, *Petrarca. Profili di storia letteraria*, Il Mulino, 2008.

FEO, Michele, *Enciclopedia Dantesca*, en http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-petrarca_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, 1970 (consultado el 7 de noviembre de 2016).

_____, “Per l'esegesi della III Ecloga del Petrarca”, *Italia Medioevale e Umanistica* 10 (1967) 385-401.

_____, “Fili petrarcheschi”, *Rinascimento*, 19 (1979) 3-89.

FERRANTE, Gennaro, “Laura de Sade tra leggenda e identificazione storica. La testimonianza inedita di un biografo di Petrarca”, *Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici*, 24 (2009) 169-99.

_____, “Il Lauro di Mopso e l'Edera di Aminta. Petrarca e Dante nel Boccaccio Bucolico”, en L. Azzetta, A. Mazzucchi, (edd.), *Boccaccio Editore e Interprete di Dante*, Roma: Salerno, 2014, 403-22.

FIELDING, Ian, “Naples and the Landscape of Virgilian otium in the *Carmina Bucolica* of Petrarch and Boccaccio”, *Illinois Classical Studies* 40 1 (2015) 185-205.

FLAMANT, Jacques, TINNENFELD, Franz, “Macrobius”, en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill's New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e715770, 2006 (consultado el 6 de noviembre de 2016).

FORESTI, Arnaldo, *Aneddoti sulla vita di Francesco Petrarca*, Padua: Antenore, 1977.

BIBLIOGRAFÍA

- GIEL, Reinhold, LEIDL, Christoph G., STOK, Fabio, “Cicero (Marcus Tullius Cicero)”, en Christine Walde, Brigitte Egger (edd.), *Brill’s New Pauly Supplements I - Volume 5 : The Reception of Classical Literature*, 2016 (consultado el 14 de agosto de 2016).
- GRANT, W. Leonard, “Early Neo-Latin Pastoral”, *Phoenix* 9 1 (Primavera 1955) 19-26.
- GREENE, Thomas M., ““Saulsaye”: The Life and Death of Solitude,” *Studies in Philology*, 70 2 (1973) 123-40.
- HALPERIN, David M., *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, Yale University Press, 1983.
- HARDIE, Philip, *Lucretian Receptions. History, the Sublime, Knowledge*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HARRISON, Stephen J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- _____, *A Companion to Latin Literature*, Malden: Blackwell, 2005.
- HEAD, Thomas F., *Medieval Hagiography: An Anthology*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2001.
- HENRICHs, A., BÄBLER, Balbina, “Zeus”, en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e12216820, 2006 (consultado el 26 de septiembre de 2017).
- HIGASHI, Alejandro, “Introducción” en DE COLOMBÍ-Monguió, Alicia (trad.), *La lira y el laurel: poesía selecta latina*, Barcelona: Anthropos, 2013, VII-XCII.
- HORTIS, Attilio. *Scritti Inediti di Francesco Petrarca*. Trieste: Tipografia del Lloyd Austro-Ungarico, 1874.

BIBLIOGRAFÍA

- HOUSTON, J. M., "Boccaccio at Play in Petrarch's Pastoral World", *MLN* 127 (2012 suplemento) 47-53.
- HUNGER, Hermann, "Milky Way", en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill's New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/milky-way-e804250>, 2015.
- INWOOD, Brad, "Stoicism", en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill's New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, http://dx.doi.org.pbidi.unam.mx:8080/10.1163/1574-9347_bnp_e1123400, 2006.
- KRIESEL, James C., "The Genealogy of Boccaccio's Theory of Allegory", en Vittore Branca (ed.), *Studi sul Boccaccio*, Vol.2, Florencia: Le Lettere, 2009.
- LEIGH, Matthew, "Vergil's Second *Eclogue* and the Class Struggle", *Classical Philology*, 111 (2016) 406-33.
- LIONETTO-HESTERS, Adeline, "De Laure à Marie : l'ascension avortée du poète dans la dernière canzone du Canzoniere de Pétrarque", *Le Verger - Herbes folles*, (mayo 2011) 1-9.
- LORD, Mary Louise, "Petrarch and Vergil's First Eclogue: The Codex Ambrosianus", *Harvard Studies in Classical Philology* 86 (1982) 253-76.
- LUMMUS, David, "Boccaccio's Poetic Anthropology: Allegories of History in the *Genealogie deorum gentilium libri*" *Speculum* 87 3 (2012) 724-65.
- MANN, Nicholas, "*O Deus, qualis epistola!*. A New Petrarch Letter", *Italia Medioevale e Umanistica* 17 (1974) 207-247.
- _____, "The Making of Petrarch's *Bucolicum Carmen*: A Contribution to the History of the Text", *Italia Medioevale e Umanistica* 20 (1977) 127-81.
- MARMODORO, A, *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford: Oxford Scholarship Online, 2014.

BIBLIOGRAFÍA

MARSH, David, “Petrarch’s adversaries: the *Invectives*” en Albert Russel Ascoli, Unn Falkeid (edd.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, 167-78.

MARTINEZ, Ronald L., “The Book without a Name. Petrarch's Open Secret (*Liber sine nomine*)” en Vittoria Kirkham, Armando Maggi (edd.), *Petrarch. A Complete Guide to the Complete Works*, University of Chicago, Chicago, 2009, 291-300.

_____, “The Book without a Name. Petrarch's Open Secret (*Liber sine nomine*)”, en Vittoria Kirkham (ed.), *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago: The University of Chicago, 2009, 291-300.

_____, “The Latin hexameter works: *Epystole, Bucolicum carmen, Africa*”, en Albert Russel Ascoli, Unn Falkeid (edd.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, 87-99.

MAYER, Ronald, “The Early Empire: AD 14-68.” en Stephen Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Malden: Blackwell, 2005.

MONTICELLI, Daniele, “Moving Love. The Semiotics of a Passion on the Basis of Francesco Petrarca’s *Rerum vulgarium fragmenta*”, *Interlitteraria* 10 (2005) 280-300.

MOST, Glenn W., “Hellenistic allegory and early imperial rhetoric”, en Rita Copeland, Peter T. Struck (edd.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University Press, 26-38.

MORGAN, Llewelyn, *Patterns of Redemption in Virgil's Georgics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MUNK OLSEN, Berger, “La réception de la littérature classique grecque et latine du IXe au XIIe siècle. Une étude comparative.” *Classica (Brasil)* 19 2 (2006) 167-79.

MURRIN, Michael, “Renaissance allegory from Petrarch to Spenser”, en Rita Copeland, Peter T. Struck (edd.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, 162-176.

BIBLIOGRAFÍA

- NEPOMUCENO, Luís André, “Princípios da contemporaneidade: análise da carta ‘Fam. IV 1’, de Petrarca”, *Letras & Letras* (enero-junio 2004) 20, 1, 103-14.
- NEU WATKINS, Renee, “Petrarch and the Black Death: from Fear to Monuments”, *Studies in the Renaissance* 19 (1972) 196-223.
- OKEY, Thomas, *The Story of Avignon*, Londres: J.M. Dent & Sons, 1911.
- PASTOR, Ludwig, *The History of the Popes. From the Close of the Middle Ages*, Vol. 1., Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1913.
- PAPIO, Michael, “La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi. L’egloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato” Crit. ed. with commentary and introduction by Simona Lorenzini. Florencia: Olschki, 2011. xxii–229 pp.” *Heliotropia* 8 9 (2011-12).
- PEIRANO, Irene, “‘Sealing’ the book: the *sphragis* as paratext” en Laura Jansen (ed.), *The Roman Paratext. Frame, Text, Readers*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 224-42.
- PIACENTINO, Angelo, *La lettera di Boccaccio a Martino da Signa: Alcune proposte interpretative*. Vol. 43, Florencia: Le Lettere, 2015, 147-73.
- PRESCENDI, Francesca, “Pales”, en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/pales-e904440?s.num=0&s.q=Pales>, 2006 (consultado el 23 de marzo de 2017).
- QUILLEN, Carol E., “A Tradition Invented: Petrarch, Augustine, and the Language of Humanism”, *Journal of the History of Ideas* 53 2 (1992) 179-207.
- RADIN, Giulia, “*Gloriosa simul et iocunda paupertas*: Petrarca e la tradizione francescana”, *Revue des Études Italiennes* 50 3-4 (enero-junio 2004) 311-30.
- STEWART, Duane Reed, “The Sources and the Extent of Petrarch’s Knowledge of the Life of Vergil”, *Classical Philology* 12 4 (1917) 365-404.

BIBLIOGRAFÍA

SALLMANN, Klauss, “Etymology”, en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, http://dx.doi.org.pbidi.unam.mx:8080/10.1163/1574-9347_bnp_e12221710, 2006 (consultado el 13 de octubre de 2017).

SANTANGELO, Enrico, “*Reliqua cogitando percipies*. Dante in Petrarch’s *Bucolicum carmen* I (*Parthenias*)” *Arena Romanistica. Journal of Romance Studies. Genre Studies* 5 (2009) 198-219.

SCALABRINI, Massimo, STIMILLI, Davide, “Pastoral Postures: some Renaissance versions of Pastoral”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 71 1 (2009) 35-60.

SCHILDGEN, Brenda Deen, “Petrarch’s Defense of Secular Letters, the Latin Fathers, and Ancient Roman Rhetoric”, *Rhetorics: A Journal of the History of Rhetoric* 11 2 (1993) 119-34.

_____, “Overcoming Augustinian Dichotomies in Defense of the Laurel in Canzoni 359 and 360 of the *Rime Sparse*”, *MLN* 111 1 (enero 1996) 149-63.

_____, “Poetry and Theology in the Fourteenth Century”, *Religion & Literature* 41 2 (verano 2009) 136-42.

SCHMIDT, Peter, “Porphyrio, Pomponius”, en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1005410, 2006 (consultado el 8 de noviembre de 2016).

SHIPLEY, G. VANDERSPOEL, J., MATTINGLY, D., FOXHALL, L. (edd.), *The Cambridge Dictionary of Classical Civilization*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SIGEL, Dorothea, HILDEGARD, Cancik-Lindemaier, “Allegoresis” en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/allegoresis-e115900>, 2006 (consultado el 20 de mayo de 2016).

BIBLIOGRAFÍA

SLUITER, Ineke, “Ancient Etymology: a Tool for Thinking”, en Matthaios Franco, Matthaios, Montanari Rengakos (edd.), *Brill’s Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden: Brill, 2015, 896-921.

STEINBERG, Justin, “Dante ‘Estravagante’, Petrarca ‘Disperso’, and the Spectre of the Other Woman” en Zygmunt Baránski, Theodore Cachey (edd.), *Petrarch & Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2009, 263-89.

STRUCK, Peter T., “Allegory and ascent in Neoplatonism”, en Rita Copeland, Peter T. Struck (edd.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 57-70.

TURNER, Denys, “Allegory in Christian late antiquity”, en Rita Copeland, Peter T. Struck (edd.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, 71-82.

TRAPP, Joseph B., “Petrarch’s Laura: the Portraiture of an Imaginary Beloved”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001) 55-192.

UNGLAUB, Jonathan, “The *Concert Champêtre*: The Crises of History and the Limits of Pastoral”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5 1 (prim.-ver. 1997) 46-91, 93-96.

WALDE, Christine, “Allegory”, en Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.), *Brill’s New Pauly*, traducido al inglés por Christine F. Salazar, <http://www.brillonline.nl/entries/brill-s-new-pauly/allegory-e115970>, 2016 (consultado el 20 de mayo de 2016).

WILKINS, Ernest H., “A Chronological Conspectus of the Writings of Petrarch” *Romanic Review* 39 2 (1948) 89-101.

_____, “On Petrarch’s *Accidia* and his Adamantine Chains”, *Speculum* 37 4 (1962) 589-94.

_____, “*Peregrinus Ubique*” *Studies in Philology* 45 3 (1948) 445-53.

BIBLIOGRAFÍA

_____, “Petrarch’s Last Return to Provence” *Speculum* 39 1 (1964) 75-84.

_____, *Life of Petrarch*, Chicago: Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1963a.

_____, “Petrarch’s *Exul ab Italia*” *Speculum* 38, 3 (1963b) 453-60.

WRIGLEY, John E., “A Papal Secret Known to Petrarch” *Speculum* 39 4 (oct. 1964) 613-34.

VALLAT, Daniel, “*Per transitum tangit*: allusions, sens cachés et réception de Virgile dans le commentaire de Servius”, en Fabio Stock (ed.), *Totus scientia plenus. Percorsi dell’esegesi virgiliana antica*, Pisa: ETS, 2013, 51-81.

VOLK, Katharina, *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford: Oxford Scholarship Online, 2010.

ZAK, Gur, “Petrarch and the Ancients” en Albert Russel Ascoli, Unn Falkeid (edd.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, 141-53.

INTRODUCCIÓN

2. INTRODUCCIÓN*

2.1. DATOS GENERALES DE LA VIDA DEL POETA

La vida de Francesco Petrarca ha sido dividida en tres grandes períodos, los cuales quedan enmarcados por acontecimientos representativos de su vida, ya sea que le acaecieran de manera personal o se viera inmiscuido directamente en ellos, de los cuales pueden rastrearse registros en su producción literaria:¹

- I. Un primer período que abarca desde su nacimiento, el 20 de julio de 1304 en la ciudad de Arezzo, donde su padre, Ser Petracco, tuvo que exiliarse por los conflictos internos de su patria Florencia entre güelfos blancos y los negros.² Dicho período es principalmente conocido como “provenzal”, puesto que la mayor parte del tiempo vivió su vida en el sur de Francia, desde que Ser Petracco se mudó con la familia a la que era la nueva sede de la curia papal desde 1309 por órdenes de Clemente V (1305-14);³ en ese tiempo, Petrarca entró al servicio del cardenal Giovanni Colonna⁴ y compró un terreno en Vaucluse, que dista unas millas de Aviñón, su gran refugio donde comenzaron sus grandes proyectos poéticos como el *Africa*.⁵ El final de este período lo marca la

* Todas las abreviaturas de autores clásicos y medievales se encuentran en la sección de bibliografía.

1 FENZI (2008) 12. En cambio, Wilkins (1948, 445) propone una división en cuatro etapas: 1) infancia y años como estudiante [1304-26]; 2) residencia en Provenza [1326-41]; 3) residencia en Italia y en Provenza [1341-1353]; 4) residencia en Italia [1353-1374]. Como puede observarse, Fenzi asocia en un solo período lo que Wilkins en dos, el 2) y 3).

2 Ser Petracco di Parenzo, cuyo nombre en latín, si Sabbadini (*apud* Lord [1982] 255) está en lo correcto, está identificado en el frontispicio del *Virgilius Ambrosianus* como *Petrus Parentis Florentinus*. El mismo Petrarca, aunque nacido en Arezzo, utilizó no pocas veces el *cognomen* de *Florentinus* o de *Florentia* (cfr. WILKINS [1962] 591), si bien la primera vez que puso pie en esa ciudad fue en 1343. Giovanni Boccaccio se refiere a él como *Franciscus Petracchi de Florentia*, basado en la propia adjudicación de patria de su amigo y preceptor y, posiblemente, como elemento reivindicador de su propia ciudad. *Petrarca* es creación del mismo poeta; cfr. WILKINS (1963a) 1ss.; VILLANI (2004) 92. Sobre cómo su situación de hijo de güelfo blanco y exiliado afectó sus posiciones políticas, cfr. BAYLEY (1942) 326 y COCHIN (1917) 130.

3 PASTOR (1913) 58.

4 BILLANOVICH (1985) 58: Conoce a la familia Colonna desde 1330 y entra al servicio de ella como *cliente stipendiato*.

5 WILKINS (1961) 48.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

coronación de Petrarca por parte del senado romano en el Capitolio el 8 de abril de 1341.

- II. En el segundo período, la vida de Petrarca se distingue por sus constantes movimientos entre Francia meridional e Italia septentrional, inmediatamente después de su coronación en el *caput mundi*. De Italia, principalmente permaneció en las ciudades de Parma y Padua. Las estancias en Vacluse, las cuales constaban de largos períodos, son cuatro: en 1342, 1346, 1351 y 1353,⁶ y en su *repostum rus*, como él mismo lo llama,⁷ emprende sus mayores proyectos literarios, aquellos que convertirían la promesa que se veía en el joven poeta, motivo por el cual, un año antes, se le había otorgado el mayor galardón poético de la época después de Zanobi da Strada.⁸ Dos acontecimientos marcan de manera poco anodina este segundo período: el primero fue su apoyo, una mezcla de ideas extraídas de la antigüedad pagana, a la restauración de una *respublica*, a guisa de la antigua, en Italia con Roma como sede recuperada, restauración que emprendió el tribuno romano Cola di Rienzo en 1347. El segundo evento, el cual sirve a manera de límite, es uno que afectó a todo el mundo civilizado, desde Asia, donde nació, hasta Europa, en cuyas ciudades y campos sus efectos fueron devastadores: la peste bubónica, también llamada “negra”. A causa del *celi pestilentis afflatus*,⁹ el aretino perdió a muchos amigos cercanos y al objeto de su perenne amor, Laura.¹⁰
- III. Con la última estancia provenzal, cuyo término se fecha en 1353, la partida definitiva de Petrarca de Vacluse, pese a la insistencia de dos cardenales

6 WILKINS (1948) 95-99; 445.

7 *Secr.* 2.86. Siempre que se cite el *Secretum*, el último número corresponde al párrafo en la edición de Fenzi (2015).

8 Su producción literaria, antes de 1342, era, en palabras de Wilkins (1948, 100), “increíblemente pequeña”. Sobre las coronaciones de Zanobi da Strada y Francesco Petrarca, cfr. QUEZADA (2015) 38-39.

9 *Secr.* 1.48.

10 CAVALLO (2004) 50-51; CARRAI (2009) 165; CARRARA (1896) 146-47; FENZI (2008) 25; WILKINS (1961) 97.

INTRODUCCIÓN

franceses y del mismo pontífice Clemente VI,¹¹ comienza la última etapa de su vida, la cual se caracteriza por ser exclusivamente italiana. La primera parada de Petrarca fue la casa de los amos y señores de Milán, los Visconti, vistos por muchos como terribles tiranos, hecho que le fue reprochado.¹² En determinados períodos de tiempo, habitó en Venecia,¹³ Pavía y Padua,¹⁴ ciudad a la cual, en la última etapa de su vida, se transfirió definitivamente por la donación de Francesco de Carrara, señor de la ciudad, de un predio cercano a Padua, en el pueblo de Arquà. Finalmente, ahí muere entre el 18 y 19 de julio de 1374.¹⁵

11 WILKINS (1964) 76-84. Gui de Boulogne y Elie de Talleyrand, conocidos y cercanos de Petrarca (*Fam.13.5p.226: Profecto [me trahebat] nil aliud quam **charitas** amicorum*), urgieron al poeta a regresar cuanto antes a Aviñón por un asunto del cual no estaba informado Petrarca pero que, quizá, sospechaba. Al llegar a la “odiada Babilonia”, se enteró de que Clemente VI estaba ofreciéndole el secretariado papal (*Fam.13.5p.226: **Arcanis** itaque maximi pontificis idoneus visus eram*), que ya rechazara en 1347. Al cabo, rechazó una vez más la generosa oferta y decidió que no tenía más asuntos que hacer en Francia, por lo que planeó su retirada para siempre de Francia, la cual no pudo concretarse sino hasta la primavera de 1353.

12 ERTL 56. Desde finales de 1347, Petrarca había entrado en contacto con la familia Visconti por su estadía en Parma de parte de Paganino da Bizzozzero, a quien la familia milanese pusiera a cargo de la ciudad una vez que ésta pasó a manos de los Visconti; el aretino, además, había fungido de embajador de parte de los Visconti ante Iacopo Bussolari, quien se había levantado en armas contra el déspota pero no tendría, según Petrarca, otro destino que el derramamiento innecesario de sangre, mientras que la única justificación, según Santo Tomás, para una rebelión contra la autoridad constituida sería, justamente, que ésta ayudara a la población, no la aniquilara. Cfr. WILKINS (1963b) (1963) 454; FENZI (2008) 44.

13 Las relaciones de Petrarca con la ciudad de Venecia se extendieron desde las diplomáticas hasta las personales, pues con el canciller del emporio marítimo, Benintendi Ravagnani, tuvo conversaciones personales sobre la poesía, y él fue uno de los destinatarios de una copia del *Bucolicum carmen* (*vid. infra*). Cfr. MANN (1974) 214; 16-17; WILKINS (1948) 95-99.

14 FENZI (2008) 35. En 1349, Petrarca había obtenido, gracias a Gui de Boulogne, la canonjía de Padua. De esta misma ciudad partió hacia Aviñón cuando el pontífice le ofreció el secretariado papal. Además, un año atrás, Jacopo da Carrara, señor de Padua, le había conseguido el arcedianato de Parma, en 1348. Cfr. WILKINS (1964) 80-83; WILKINS (1962) 592 y WILKINS (1963b) 454. En 1351, cuando habitaba temporalmente ahí mismo, recibió a Giovanni Boccaccio, quien le ofreció la invitación de la Signoria di Firenze de volver a su patria y recibir un profesorado, propuestas que rechazó. Finalmente, Padua fue el repositorio de los manuscritos y copias auténticas de gran parte de sus obras, incluido el *Bucolicum carmen*. Cfr. FENZI (2008) 5.

15 Bernardo Bembo, padre del humanista Pietro Bembo y dueño del autógrafo de Petrarca, escribe así sobre el fallecimiento del *poeta laureatus: Petrarca nascitur aretij MCCCIIIJ. XXI Iulij | Occidit Arquade in agro paduano McccLxxiiij, Anno | Videlicet LViiij antequam ego prodirem in lucem. B. B. Qui | octavo octobris 1433 fuit, bene volente altissimo*. Cfr. AVENA (1906) 12-13.

INTRODUCCIÓN

La mayor parte de su vida se caracteriza por las relaciones con personajes importantes, con los cuales se mantuvo en contacto por un período prolongado de años. Entre ellos, cabe mencionar a los más significativos: el cardenal Giovanni Colonna, piedra angular de su carrera al servicio de la curia papal; Lello di Pietro Stefano dei Tosetti, mejor conocido en la literatura epistolar del aretino como ‘Lelio’, nombre que fue adoptado por él en asociación con el Lelio amigo de Escipión y cuyo nombre se dio a uno de los diálogos ciceronianos más conocidos e influyentes del medievo, el *Laelius siue de amicitia*;¹⁶ a Ludovico Santo de Beringen (neerlandés *Lodewijk Heyligen*, lat. *Ludovicus Sanctus*), a quien apodó con afecto ‘Sócrates’, y, también, que fue músico al servicio del cardenal Colonna, destinatario de todas las *Epistolae familiares* y personaje alegórico de la *Ecl.*10 *Laurea occidens*; a Dionigi da Borgo San Sepolcro, profesor de la universidad de París, erudito hábil y humanista sensible¹⁷ y quien regaló a Petrarca la obra de uno de los pensadores más importantes en su vida, las *Confesiones* de Agustín de Hipona; a Roberto I de Nápoles, de la dinastía angevina, duque de Calabria, conde de Provenza y Forcalquier y Rey de Jerusalén; y al papa mismo, Benedicto XII, que fue destinatario del poeta y con quien compartió la preocupación de devolver la curia papal a su antigua sede, la ciudad de Roma. Sin embargo, aunque parezca que de este período conocemos muchos detalles, en verdad poco conocemos con certeza historiográfica a causa de una de las técnicas favoritas del aretino: las relecturas, censuras y ajustes que, como escritor, empleó para conducir el esquema de su propia autobiografía al modelo que su inteligencia y sumo cuidado quisieran moldear: es decir, en los espacios vacíos de su vida hizo reajustes literarios, de manera que el escritor fuera autor ya no de un personaje ficticio, sino que él mismo fuera el personaje de una especie de ficción mezclada con realidad, con la intención de presentar un modelo ejemplar de vida contemplativa.¹⁸

16 GIEL (2016). Además, el *Laelius* es una de las obras de Cicerón más copiadas en manuscritos entre los siglos IX y XII, un lugar detrás de las *Metamorphoses* de Publio Ovidio Nasón; cfr. MUNK OLSEN (2006) 169.

17 NEPOMUCENO (2004) 104.

18 Cfr. en especial FENZI (2008) 9-10. Sobre la autobiografía ficticia y el método de reelaboración literaria, cfr. DE VENUTO (1990) 1-2; FERRANTE (2009) 177-79; NEPOMUCENO (2004) 107-08 (quien

2.2. LA ÉPOCA DEL DESARROLLO DEL *BUCOLICVM CARMEN*

Para rastrear la historia del *Bucolicum carmen*, debemos trasladarnos al segundo período de su vida, durante el cual las semillas de muchos acontecimientos, tanto personales como extranjeros, finalmente florecieron en diversos proyectos literarios, entre los cuales se debe encuadrar el "renacimiento"¹⁹ del género poético denominado bucólico, cuya inauguración la tradición atribuye al romano Publio Virgilio Marón (70-19 a.C.).²⁰ Trasladémonos, en primer lugar, a los años de 1344 y 1345, tiempo

describe este método autobiográfico como una fabricación literaria, una mentira cuyo mérito es inventar la literatura como vida y la vida como literatura); SCHILDGEN (1993) 126; STEINBERG (2009) 273-75 y TRAPP (2001) 59.

19 La razón del encomillado es sencillamente por el hecho de que la 'égloga' de forma virgiliana en realidad no nació y desapareció con Virgilio, sino que hubo sucesores e imitadores desde el s. I *post*, como Calpurnio Sículo, quien escribió durante el reinado de Nerón. Durante la Antigüedad tardía y la Edad media, el modelo virgiliano perduró y nunca fue considerado como una rama autónoma de la literatura (HALPERIN [1983] 19-20). Incluso, el *Bucolicum carmen* se considera que es deudor de elementos tardoantiguos, como la alegoría a la manera de la *Psychomachia* de Prudencio, que vastamente influyeron en la literatura, bucólica o no bucólica, de autores del medievo; cfr. BLANCHARD (1982) 331ss. En realidad, las églogas de Dante, Petrarca y Boccaccio se inscriben como un "nuevo ímpetu" (HALPERIN (1983) 36-37) de una forma de literatura que nunca alcanzó la popularidad de, por poner un ejemplo, la épica, pero ello no quiere decir que "resurgiera" hasta las tres coronas de Italia, como la crítica renacentista quizá ha querido ver de manera maliciosa, pues Endeleyo en el s. V, Teodulo antes del X, Alcuino y su escuela en época carolingia y Metelo en el XII continuaron escribiendo églogas bajo el modelo virgiliano con un uso cada vez más creciente de la alegoría; cfr. HALPERIN (1983) 36. Léase, además, CURTIUS (1955) 229, 273-76 y 368. Tampoco pretendo postular que toda la literatura de corte bucólico sea parte de un *continuum* según el cual Dante fuera lector de sus antecesores como Endeleyo, Teodulo, Alcuino de York, etc., lo cual me es ahora, por el alcance de mi bibliografía, imposible de corroborar y comprobar.

20 Propiamente, el "renacimiento" o "resurgimiento" del género bucólico se atribuye a Dante Alighieri por su intercambio epistolar a guisa de égloga con el erudito Giovanni del Virgilio, ante el cual defiende el uso del florentino (el *vulgare eloquium*) en la escritura de la *Commedia* en lugar del latín, la lengua propia de los eruditos, que era el sentir de muchos, incluido del Virgilio. Sin embargo, la recepción del *Bucolicum carmen*, como una obra pensada y cuidadosamente elaborada para imitar la publicación de las *eclogae* de Publio Virgilio Marón, fue la que inauguró el género pastoril, no sólo en la literatura humanística italiana, sino también en la europea. Cfr. UNGLAUB (1997) 49. Sobre la apropiación y transformación del modelo virgiliano, SCALABRINI (2009) 37ss.; sobre el consciente seguimiento petrarquesco del *cursus litterarum* virgiliano, encarnado en el *Parnassi deserta per ardua* de *georg.*3.291, FIELDING (2015) 186. Además, cfr. CARRAI (2009) 165; GRANT (1955) 21-26, aunque no comparto la opinión del autor de que la pérdida de la literatura "místicamente críptica" de Petrarca sea una ganancia para la historia de la literatura; BLANCHARD (1982) 333ss.; BRUGNOLI (1999) 224; WILKINS (1963a) 17. Boccaccio, en su *Vita Petrarce* (VP.29) agrega, con demasiado optimismo a mi parecer, que Petrarca *...eglogam quandam composuit..., ostendendo non solum Virgilium in Buccolicis ymitasse, sed potius cum eodem stilum Syragusani Theocriti assumpsisse* (compuso una cierta égloga, mostrando que

INTRODUCCIÓN

durante el cual habitaba entre Parma y Verona.²¹ Algunos años habían pasado desde la muerte de Dionisio da Borgo en el '42' y su benefactor y amigo, el rey Roberto en 1343; todo esto parte de la “crisis del '42-43”.²² La mente de Petrarca, como escribió desde Parma a su amigo Guglielmo da Pastrengo, estaba supuestamente sumida y atormentada en pensamientos que llamaremos convencionalmente “de madurez” o “de vejez”: el descanso eterno y la naturaleza humana, propensa al sufrimiento:

*Si quid agam queris, quod gens humana: laboro.
Quid mediter? Requiem. Que spes michi? Nulla quietis.
Qua vager? Hac illac. Quo pergam? Tramite recto
Ad mortem festinus eo. Qua mente? Profecto
Intrepida promptaque gravi de carcere solvi.
Qui comites? Mortale genus. Que meta? Sepulcrum.
Proxima que? Celum, vel, si prohibemur, abyssus.*²³

Si buscas saber qué hago: lo que la raza humana: sufro. ¿Qué podría meditar? El descanso. ¿Qué esperanza tendría? De descanso, ninguna esperanza. ¿Por dónde vagaría? Aquí, allá. ¿Adónde me dirigiría? Por la vía derecha a la muerte me apresuro a llegar. ¿Con qué mente? Intrépida y lista para salir de la onerosa cárcel. ¿Quién me acompañaría? La raza mortal. ¿Qué meta? El sepulcro. ¿Qué tengo más cerca? El cielo o, si nos rechazan, el abismo.²⁴

Además de algunas *Epystole metriche* dirigidas a amigos y conocidos, la primavera de 1344 asombra por la “espectacular productividad” de Petrarca, pese a haber sufrido un ataque de sarna. Gracias a este esfuerzo, pudo dedicarse y avanzar mucho en su *Africa* y los *Rerum memorandarum libri*. Quizá en este período comenzó a escribir un segundo *Triunfo*, el *Pudicitiae*, que continuaría con la dinámica del primero, el *Triumphus Cupidinis*, empezando con la victoria de Laura.²⁵

no sólo imitó a Virgilio en sus *Bucólicas*, sino que más bien, además de Virgilio, tomó el estilo de Teócrito de Siracusa). Villani no lo comenta, pero huelga mencionar que a Petrarca le era imposible conocer la obra de Teócrito salvo por mención como en *Serv.ecl.pr.: intentio poetae [Vergili] haec est, ut imitetur Theocritum Syracusanum* (la intención del poeta es imitar a Teócrito de Siracusa). Quizá el discípulo certaldense pretendía ensalzar aun más el nombre del maestro al mostrarlo como imitador no sólo del poeta latino, sino también de aquél a quien éste mismo imitó y fue el mejor poeta bucólico entre los griegos.

21 WILKINS (1963a) 44ss.

22 FENZI (2008) 11.

23 *Epyst.* 2.18.1-7

24 Todas las traducciones del latín son mías. Si me apoyé en algún otro trabajo, siempre quedará explícito.

25 Wilkins (1963a, 96) mismo propone que la composición de los primeros *Triumphus* y su continuación acaeciera entre 1351 y 1361, y no en estos años. La carencia de datos en su época dificultó la tarea del erudito estadounidense. Ahora sabemos que, entre 1357 y 59, hubo una intensa tarea de composición de

INTRODUCCIÓN

Ya en los años de 1345 y 1346, Petrarca pudo recluirse en Vacluse por más tiempo, sin pasar demasiado tiempo en la curia papal.²⁶ En enero del segundo año, su amigo Philippe de Cabassoles llegó a Provenza de Nápoles por órdenes de la reina Juana de Nápoles, luego del asesinato de su cónyuge, el rey Andrés de Hungría, y permaneció una noche en su habitación de Vacluse por invitación expresa de Petrarca con la *Epystola Exul ab Italia*. El resultado de esta breve estadía fue el inicio del tratado *De vita solitaria*, dedicado a su amigo, en la cual se retrata y loa no la vida de ermitaño, sino la de una quieta campiña, rica en tiempo libre dedicado al estudio, en contraste con el bullicio de las ciudades.²⁷ En la *Epystola metrica* 3.1 a Giovanni Colonna, describe a su amigo el paisaje que lo rodea en Vacluse, luego de recomenzar unas labores de remodelación de los territorios contiguos a su casa, todo lo cual sucede entre la primavera y el verano de 1346.²⁸

En esta renovada calma en Vacluse, rodeada mas no asediada por las catástrofes políticas europeas, como las consecuencias de los intentos desde Benedicto XII (1334 - 1342) de apaciguar las tensiones diplomáticas y militares entre los reinos de Francia e Inglaterra en vano,²⁹ y el reciente asesinato del rey Andrés de Hungría y el caos reinante en Nápoles junto con las tensiones con el reino de Hungría, cuyo rey, Luis de Hungría y Croacia, ocupaba partes del reino de Nápoles tras cumplir su amenaza por no hacerse caso a su demanda de encarcelar a la reina Juana, a quien acusaba de haber

los *Triumph* y que continuó hasta las fechas autógrafas del manuscrito 15 de enero - 12 de febrero de 1374, meses antes de la muerte del aretino. Cfr. ARIANI (1988) 6.

26 WILKINS (1963a) 54ss. Sin embargo, los intentos de liberación personal pueden rastrearse desde que entró al servicio de la curia papal y del cardenal Colonna, pues, aunque cumpliera con las misiones que se le encomendaban, indefectiblemente buscaba, en cuanto podía, el máximo de espacio para su persona y sus proyectos, sin dejar de lado el que no debía separarse demasiado de tan potentes personajes so riesgo de perder la visibilidad y prestigio máximos que por ellos gozaba. Cfr. FENZI (2008) 18-20. Esto resultaría extraño para quien se haya familiarizado con la literatura petrarquesca, en la que pretende renegar de esta búsqueda de fama en el *infernus viventium*, que sería la babilónica Aviñón.

27 WILKINS (1963a) 54.

28 Este *bellum cum Nymphis ingens* (*Epyst.*3.1.1) continuará en *Epyst.*3.4. en el verano de 1347. Es importante mencionar el dato, porque la epístola siguiente, dirigida igualmente al cardenal Colonna, es la última *Epystola metrica* que le destina antes de que la muerte lo alcanzara en julio de 1348 por la peste que azotó a Europa. Sin embargo, ciertos tópicos traslucen en estas epístolas que pueden apuntar a las razones por las que Petrarca decide, finalmente, dejar el servicio al cardenal Colonna y dejar para siempre Provenza, lo cual es la piedra angular de *PETR.Ecl.*8.

29 OKEY (1911) 85 y VILLANI (2004) 92.

INTRODUCCIÓN

asesinado a su hermano,³⁰ Petrarca comienza en el verano de 1346 la composición de sus églogas latinas, las cuales, años después, pasarían a ser parte de una colección completa de doce églogas que sería nombrada *Bucolicum carmen*. Los tiempos de composición se han establecido, en general, dentro del trienio de 1346 y 1348: Enrico Fenzi (2008, 21-25) marca como acontecimientos importantes el apoyo de Petrarca a Cola di Rienzo (*Ecl.5 Pietas pastoralis*); la separación del cardenal Colonna en 1347 (*Ecl.8 Divortium*) y los estragos de la peste negra en 1348 (*Ecl.9 Querulus*); Carrara (1896, 138-40) toma como punto de referencia la carta que envía Petrarca a su hermano, Gerardo, en la que hace explícita cierta fecha³¹:

Tertia retro estas me tunc in Galliis agentem ad fontem Sorgie compulerat, quam sedem vite nostre quondam delegimus, ut nosti; [...] Ipse autem loci habitus et recessus nemorum [...] ut silvestre aliquid canerem suasere. Quod ergo pridem in animo habueram, bucolicum carmen XII eglogis distinctum, scribere orsus, incredibile est quam paucis diebus absolverim; tantum ingenio locus calcar addiderat.

El verano de hace tres años, cuando me encontraba en las Galias junto a la fuente del Sorga, que elegimos hace mucho como la sede de nuestra vida, como bien sabes; [...] El aspecto del lugar y la soledad de los bosques me persuadieron a cantar algo silvestre. El proyecto que lleva tiempo residiendo en mi ánimo, el *Bucolicum carmen* en 12 églogas, una vez que comencé a componerlo, es increíble en cuán pocos días quedó completado. El lugar fue un gran impulso para el ingenio.

No obstante, hay un yerro en la cronología de Carrara que debe clarificarse: el texto que él cita tiene una variante en la primera parte, *altera retro estas*, no *tertia*, es decir, "el verano de hace dos años". Carrara fecha la carta a Gerardo en 1348, lo cual iría concorde con la fecha que se ha propuesto de 1346 como la de inicio de las églogas latinas. Sin embargo, en otras ediciones más recientes (v.g. STOPPELLI 1997) aparece no *altera* sino *tertia*, lo cual lleva a dos consecuencias: si se sigue la cronología que expone Carrara, el año sería, entonces, 1345; si se postula que la edición que cita Carrara está corrompida, la fecha se conserva, 1346. Al cabo, la carta a Gerardo ha sido fechada el 1349, por lo que la *tertia retro estas* equivaldría al verano de 1346 y el

30 OKEY (1911) 150-52 y WILKINS (1963b) (1963) 454.

31 *Fam.10.4*, fechada por el mismo Petrarca *Patavi, IV Non. Decembris, ad vesperam*: el dos de diciembre, Padua. Es importante no sólo por explicar el método interpretativo que debe emplearse para las églogas según el mismo Petrarca, sino también porque es el primer documento en el que se habla de la extensión de la colección completa. Cfr. DE VENUTO (1990) 5-6.

INTRODUCCIÓN

incidente de datación no pasa a mayores. Michele Feo (1967, 385-86) fecha la composición de, al menos, *Ecl.3 Amor pastorius* en 1346, aunque los acontecimientos aludidos en la égloga hayan ocurrido antes del 6 de abril de 1341, el día de la coronación de Petrarca en el Capitolio.³²

2.3. LAS FECHAS DE COMPOSICIÓN DEL *BVCOLICVM CARMEN*

Verano de 1346. El hecho de que Petrarca se encontrara en Vaucluse (*ad fontem Sorgie*) concuerda con la cronología de Wilkins.³³ Los paisajes de esta región adyacente al río Sorga lo convencieron de escribir *aliquid silvestre*. Sin embargo, un detalle de las afirmaciones a Gerardo ha hecho dudar a los críticos y editores: *bucolicum carmen XII eglogis distinctum[...] incredibile est quam paucis diebus absolverim*. El texto no dilucida demasiado el asunto: ¿la naturaleza provenzal lo empujó a escribir esta colección de doce églogas, el *Bucolicum carmen*, el cual completó en pocos días, lo cual es causa de asombro (*incredibile est*)? Recordemos las dos fechas de composición de *Fam.10.4*: 1348 o, la más probable, 1349, puesto que Petrarca no especifica el año en ella. Esto implicaría que, para el año '49, ya estaría completa una primera edición de las doce églogas. Sin embargo, la historia de los manuscritos y de la crítica literaria es diversa: según las cronologías más aceptadas, el período de composición del *Bucolicum carmen* **como lo conocemos** se extiende de la siguiente manera según Enrico Carrara (1896, 445):

32 FEO (1967) 385-86.

33 WILKINS (1948) 445.

INTRODUCCIÓN

- I. 1346: *Ecl.* 1,³⁴ 2,³⁵ 3, 4,³⁶ 12;³⁷
- II. 1347: *Ecl.* 5,³⁸ 6;³⁹
- III. 1347-48: *Ecl.* 8;⁴⁰
- IV. 1348-50: *Ecl.* 9, 10, 11;⁴¹
- V. 1352: ampliación a *Ecl.* 6 > *Ecl.* 7;⁴²
- VI. 1356-57: ampliación de *Ecl.* 12;⁴³

34 Para Carrara, la primera escrita (140-42). Por su fecha, tendría que haber sido compuesta antes de la visita que Petrarca hace a su hermano Gerardo en Montrieux en el 47 (WILKINS [1963a] 58). Cfr. FORESTI (1977) 207-8, quien sospecha que *Ecl.* 1 pudo haber sido escrita antes de la visita de Montrieux, pero retocada después del coloquio con su hermano. De lo que sí está seguro es de que en *Fam.* 10.3, Petrarca escribe a su hermano sobre los *Psalmi penitenciales*, no sobre el *Bucolicum carmen*, cuya composición comenzó en esos mismos años.

35 CARRARA (1896) 142: probablemente la primera égloga conocida por sus amigos letrados. Ésta es la única égloga de la que Boccaccio hace mención en su *Vita Petracchi* (88): *Demum eglogam quamdam composuit cui nomen est Argus, in qua mortem predicti regis amici sui [Roberti] deflet, illum Argum et se Silvium nominando, tangendo etiam veras regis laudes sub figmento* (Finalmente compuso una égloga cuyo nombre es *Argus*, en la que deplora la muerte del rey Roberto, amigo suyo, llamándolo Argo y a sí mismo Silvio y escondiendo las verdaderas loas del rey bajo una ficción).

36 CARRARA (1896) 143: *Ecl.* 3 y 4 de difícil datación, pero se espera una continuidad cronológica entre ellas.

37 CARRARA (1896) 147-52: con argumentos que no caben en este espacio, el autor concluye que el tono de la composición de la *Ecl.* 12 no puede referir a la batalla de Poitiers, acaecida el 19 de septiembre de 1356 y, por ende, debe ser una composición acorde con el ánimo juvenil de Petrarca.

38 CARRARA (1896) 143-44: por el tema histórico que toca, hay muchas pruebas internas y externas para situarlo en 1347: *Var.* 42 y 48, dirigidas ambas a Cola di Rienzo, cuya revolución es el tópico de *Pietas pastoralis*.

39 Según CARRARA (1896 144-45), hay una continuidad psicológica con *Ecl.* 5, por lo cual deduce una aproximación cronológica por igual. En *Var.* 49, datada en 1347, se lee *in inferno viventium* para señalar que la epístola fue redactada en Aviñón. La denominación es elocuente *per se*.

40 CARRARA (1896) 145 emplea para la datación de esta égloga una glosa que se encuentra en el códice de la biblioteca medicea-laurenziana, denominado Med.-Laur. 12. pl. 90. Dicha glosa dice *puto quod cum decessit de curia romana fecit hanc eglogam* (Creo que, cuando se retiró de la curia papal, hizo esta égloga), y el erudito concuerda con ella, es decir, pone como *terminus ante quem* junio de 1348, puesto que no habría escrito los últimos versos después de la muerte del cardenal Colonna, víctima de la peste negra. Maravilla, con todo, que Carrara base su hipótesis meramente en una glosa cuando al inicio de este trabajo (123-24) advierte sobre los riesgos de aceptar “senza beneficio di severo inventario” la información contenida en los comentarios.

41 Las tres “egloghe del dolore” como las llama CARRARA (1896 146-47). A Aviñón la peste llegó en 1348 y recrudesció un año después durante el verano, lo cual establece el *post quem*. Él cree que la *Ecl.* 9 *Pastorum pathos* debe ser la primera composición sobre este lúgubre tema, pues en ella no se asoma, ni de manera alegórica, el nombre de Laura, y al ser un acontecimiento de suma importancia en la vida del poeta, no habría podido pasar desapercibido; de ahí la hipótesis de que fuera compuesta antes de que Petrarca se enterara de la muerte de *Lauretta*, cuya noticia fue referida a Petrarca el 19 de mayo del mismo año por su amigo Sócrates. Cfr. FENZI (2008) 25. Sin embargo, Martellotti (1968, 41) anota que otras fuentes apuntan al 17 de ese mismo mes. Wilkins (1963a, 76-77) dice 19.

INTRODUCCIÓN

- VII. 1357: unificación;⁴⁴
VIII. 1357-61: última elaboración.⁴⁵

De ser verdadera esta clasificación, existen dos cuestiones: 1) no el año 1349, sino el 50 habría de considerarse el *terminus post quem* del *Bucolicum carmen XII eglogis distinctum*, y 2) tendría que pasarse por alto el hecho de que, antes de 1352, no existía una *Ecl.7*, tomado en cuenta lo cual, la numeración no sería de doce, sino once églogas. El asunto, aduce Carrara, se resuelve al pensar que la edición que tenemos de las *Familiares* no es el texto primitivo, pues en 1359, al releer y reordenar sus epístolas, Petrarca habría agregado la parte que en 1349 habría sido incongruente: *duodecim eglogis distinctum scribere orsus incredibile est quam paucis diebus absolverim*. Si esto fuese correcto, aún queda la cuestión de que, para ese año, ya existiera un *Bucolicum carmen* según escribe a su hermano Gerardo. Esa primera colección, de la que lo informa, sería, según Carrara, una primera composición, un texto primitivo el cual no conocemos y sobre el cual trabajó hasta la primera colección, editada por el poeta mismo,⁴⁶ de la cual se hablará más adelante. Wilkins (1948, 95-99), por su parte, indica que, en el período que él asigna como III D (Tercera residencia en Vaucluse, *exeunte* 1345 - noviembre 20 de 1347), estaría la composición de *Ecl.1-7* y 12, y en el III E (Tercera residencia en Parma, diciembre de 1347 - verano de 1351), estaría la de *Ecl.8-11*. De acuerdo con el erudito estadounidense, las *Églogas* 6 y 7, que según Carrara son de 1347 y 1352 respectivamente, son del mismo período III D 45-47, por lo cual no corresponde con la información que da, en especial con la justificación de la adición a

42 Cfr. CARRARA (1896) 145, pues el erudito no cree que fuera como dice el comentario de Benvenuto da Imola a las églogas de Petrarca de que, en algún momento, a Petrarca le haya parecido la *Ecl.6* demasiado larga y, por ello, haya decidido dividirla en dos (AVENA [1906] 220-21: *nota quod ista septima egloga erat una cum precedenti; sed, quia videbatur longa, autor fecit ex ipsa duas...*); al parecer de Carrara, a la *Ecl.6*, después de 1351, Petrarca hizo una gran adición.

43 CARRARA (1896) 146-52: estas adiciones son acordes con la batalla de Poitiers que acaece en 1356.

44 CARRARA (1896) 152.

45 *Idem*.

46 CARRARA (1896) 139.

INTRODUCCIÓN

Fam.10.4 sobre el *XII eglogis distinctum*, que según él serían una adición posterior, análoga a la relectura del texto primitivo de las *Familiares*.

Domenico De Venuto (1990, 1-2) retoma el argumento de Carrara sobre la reelaboración de la *Fam.10.4* y pone el dedo en la llaga en ese y otros aspectos sobre las aparentes incoherencias entre lo que informa Petrarca y lo que las pruebas con que contamos indican. En 1347, dos años antes de la carta a su hermano Gerardo, escribió una epístola dirigida a su amigo Barbato da Sulmona, la cual quedó excluida de la recolección de las *Familiares*, supervisada por el mismo Petrarca, y quedó también relegada en la edición de las *Epystole extravagantes* o, más comúnmente llamadas, *Varie*. En ella, la *Var.49*, fechada el 18 de enero de 1347 (STOPPELLI 1997), Petrarca informa a su amigo que Lelio, contra todo rechazo por las ocupaciones en la curia papal, lo convenció de que compusiera una "pequeña parte del *Bucolicum carmen*, que le había venido en mente hace poco en Vaucluse", dedicada a la memoria del rey Roberto de Nápoles:

Hic me Lelius [...] compulit, ut bucolici carminis, quod in solitudine mea apud Vallem Clausam michi nuper in mentem venit, particulam saltem unam dedicatam eterne memorie sacratissimi domini nostri, regis, vel sic defessis digitis exararem, volens ut verbis eius utar, hoc pretium, parvum quidem, sed sicut ipse existimat, animis vestris gratum, vobis duobus

Aquí Lelio me obligó a componerle, incluso con dedos cansados, una pequeña parte de mi *Bucolicum carmen*, que en mi soledad de Vaucluse me vino en mente, dedicada a la eterna memoria del sagrado señor nuestro, el rey Roberto, con la intención de que, por usar las palabras de Lelio, este precio, aunque pequeño como él mismo cree, sea grato a vuestras almas, a vosotros dos.

Es curioso este testimonio por dos sintagmas verbales en específico: *michi nuper in mentem venit* y *compulit ut particulam saltem unam exararem*: el *nuper in mentem venit* difícilmente considero que pueda interpretarse de otra manera sino como la idea de un proyecto, sin necesariamente estar escrito; cosa distinta debe decirse de *exararem*, un verbo usado en Cicerón, al menos en su epistolario, con el significado de escribir, redactar, poner por escrito.⁴⁷ De ello, puede postularse que, de sus amigos, al menos Lelio tenía conocimiento de un proyecto llamado *Bucolicum carmen*, y solicitó con

⁴⁷ CIC. *Att.* 12.1; 13.38; *fam.* 12.20, etc.

INTRODUCCIÓN

insistencia, ante la supuesta negativa de Petrarca por sus labores en Aviñón, que una parte de dicho proyecto (*particulam saltem unam*) tuviera un elogio en honor al ya en ese entonces difunto rey Roberto de Sicilia.⁴⁸ De Venuto no comenta estas peculiaridades, pero nos hace partícipes de los testimonios recolectados. Otro testimonio esencial es la *Var.42*, dirigida el 20 de mayo de 1347 a *Nicolaus Laurentii tribunus*, mejor conocido como Cola di Rienzo, quien en el mismo año en que Petrarca envió esta misiva, 1347, se hizo llamar “tribuno romano”. Luego de describir al nuevo tribuno las maravillas y bondades de Vacluse, en contraste con la *turbulentissima civitas* que era Aviñón, y cómo esta anacoresis era ideal para sus *studia*, dibujó un episodio clave para la cronología de las *églogas*:

ipsa silvarum facies hortata est, ut silvestre aliquid et incultum canerem. Igitur ad Carmen Bucolicum, quod estate altera eadem valle cecineram, unum capitulum, sive, ut in re poetica non nisi poeticis utar verbis, eglogam unam addidi, et quoniam illius lege carminis silvas exire prohibeor, duos pastores eosdem, germanos fratres, colloquentes feci, quod tibi, Vir studiosissime, multiplicum curarum tuarum solatio transmisi.

El rostro mismo de los bosques me exhortó a cantar algo silvestre y toscano. Así pues, al *Bucolicum carmen*, que había cantado el verano pasado, le agregué un capítulo o, para usar en un contexto poético términos poéticos, una égloga, y como no se me permite salir del bosque por la ley misma del poema, introduje a dos pastores, hermanos ambos, hablando entre ellos. Te lo compartí, porque eres hombre estudiado, para que sirva de consuelo a tus múltiples cuitas.

Así como escribiría a su hermano en *Fam.10.4*, casi con las mismas palabras informa a Cola di Rienzo que Vacluse lo inspiró a componer *silvestre aliquid et incultum*. A su *Bucolicum carmen* decidió agregar un nuevo capítulo, con el nombre poético de “égloga”, con dos pastores hermanos, los cuales se encontrarían en un *colloquium*, a la manera de los pastores virgilianos de las *eclogae*. Se lo envió con la esperanza de que le resultase un solaz a sus no pocas cuitas. Gracias a que sabemos la fecha de *Var.42* – que, incidentalmente, coincide con el día en el que Cola di Rienzo se proclamó tribuno–, sin riesgo puede deducirse que, para ese año, el *Bucolicum carmen* estaba en proceso de composición, a la cual se agregaba una nueva creación, la *Ecl.5 Pietas pastoralis*, lo cual nos remite, una vez más, a que en el año 1346 existía un proyecto,

48 Muerto el 20 de enero de 1343. Cfr. FENZI (2008) 19. Petrarca se entera hasta febrero del mismo año. Cfr. WILKINS (1963a) 36.

INTRODUCCIÓN

según *Var.*49, que en la fecha de la misma misiva, enero de 1347, anunciaba haber escrito *Argus* y se la enviaba a Barbato da Sulmona, de modo que podemos asegurar que, en ese año, existía al menos esa égloga, a la cual se agregó la *Ecl.*5. ¿Cómo conciliar este pequeño esbozo de información con la afirmación de Petrarca de que, en 1346, *paucis diebus* completó su *Bucolicum carmen*, como redactó a su hermano Gerardo? De Venuto (1990, 2) sugiere una hipótesis no igual, sino similar a la ya expuesta de Carrara un poco más atrás: el texto que Petrarca supuestamente completó desde 1346 con una envidiable celeridad no podría ser, por los datos aportados, el que nosotros podemos rastrear en sus diferentes etapas de composición; de ahí que se aventure a conjeturar que el contenido de *Fam.*10.4 no sea una *additio* como dice Carrara, sino una completa *fictio*.

¿Es razonable pensar en la posibilidad de que el autor haya deliberadamente, como dice Carrara, falseado en parte la información proveída en *Fam.*10.4 o, si seguimos a De Venuto, haya fingido por completo los tiempos de composición del *Bucolicum carmen* en el año 1346? De Venuto mismo, más adelante, encuentra discrepancias entre el contenido de *Var.*65 y *Sen.*5.4 sobre la composición de unos versos que agregó a *Ecl.*10 *Laurea occidens*.⁴⁹ Ello, en realidad, va acorde con lo dicho anteriormente sobre la "ficción autobiográfica" con la que Petrarca revisaba y modificaba sus escritos para que fueran coherentes con la visión de sí mismo que quería legar a la posteridad. A propósito de este procedimiento, cito la tesis de Fenzi (2008, 10):

[...] Petrarca non si è limitato a mettere insieme le lettere effettivamente mandate ai suoi numerosi corrispondenti, ma nel momento nel quale le inseriva nella raccolta le ha rielaborate anche profondamente e [...] tra esse ha inserito varie lettere fittizie, cioè composte proprio per corroborare l'implicito disegno che soggiace e determina l'apparente fannulloneria delle occasioni e degli argomenti trattati nelle lettere reali. Molte lettere, poi, intendendo essere esplicitamente autobiografiche, specialmente nella raccolta più tarda, le *Seniles*; di più, è significativo che egli, a partire dagli anni '50, abbia a varie riprese lavorato a una lettera, la *Posteritati*, che, rimasta incompiuta, avrebbe dovuto costituire da sola il libro diciottesimo e ultimo delle *Seniles*. [...] anche altre opere sono d'impianto autobiografico: tra tutte lo è il *Secretum*, una sorta di lungo esame di coscienza costruito attraverso il dialogo tra la figura dell'autore, Francesco, e il prediletto sant'Agostino; [...] lo sono le poesie latine raccolte nei tre libri delle *Epystole*, e dense di motivi autobiografici sono le dodici egloghe del *Bucolicum*

49 DE VENUTO (1990) 30-33.

INTRODUCCIÓN

carmen. Né si può oviamente tacere di quel diario intimo ch'è la sua opera maggiore, il *Canzoniere*, né dell'altra sua opera, i *Trionfi*.

Como se aprecia, el método de composición, revisión y edición del aretino llegaba a tal punto que incluso se incluían ‘lettere fittizie’ que acomodaran la historia a su narrativa, además de otras obras que pretendían sustentar esta misma narrativa, como el *Bucolicum carmen*, y, con especial atención, las últimas dos obras que ocuparon los últimos años de la vida de Petrarca, los *Rerum vulgarium fragmenta* y los *Triumph*. Las *Familiares* tampoco llegaron intactas desde 1320, cuando empieza la datación de epístolas individuales, hasta la publicación en 1366.⁵⁰

Justin Steinberg (2009, 269ss.) arguye que Dante, antes de Petrarca, ya había incurrido en ese método, al dejar fuera de la *Vita nova* las canciones que hablaban de los otros amores que existieron en su vida y que mermaban la presencia de Beatrice; lo mismo sucedió con Petrarca respecto a la mujer de Ferrara de la que se enamoró después de la muerte de Laura: con los *Rerum vulgarium fragmenta* en circulación, esta otra mujer de la que canta irrumpía en la idealización de la “legghenda di Laura”⁵¹ que había construido con tanto cuidado, de manera que pretendió impedir que la posteridad recolectara estos otros *fragmenta*, en vano por supuesto. Hasta qué punto esta metodología, cuidadosa pero falible ante la inmensidad de textos sujetos a edición, fue empleada en los intentos de veracidad y cronología de la composición del *Bucolicum carmen*, es difícil de decir, si no imposible; pese a esto, para todo acercamiento filológico a la obra de Petrarca sin excepción, no es descabellado conservar esta información en mente para mantener un saludable escepticismo sobre sus afirmaciones.

Al cabo, fue Nicholas Mann, el gran erudito del humanismo italiano, quien nos ha legado, en su "The Making of Petrarch's *Bucolicum carmen*", la datación más segura de acuerdo con todos los testimonios colegidos que la filología del siglo pasado le

50 NEPOMUCENO (2004) 107.

51 BAGLIO (1992) 86.

INTRODUCCIÓN

proveyó, y que sigue siendo vigente hasta la actualidad. La propuesta de cronología de las doce églogas queda de la siguiente manera:⁵²

- I. 1346: *Ecl.*2;⁵³ 3; 4;⁵⁴; 12 parcialmente;⁵⁵
- II. 1347: *Ecl.*1;⁵⁶ 5; 6-7;⁵⁷
- III. 1348: *Ecl.*8;⁵⁸ 9; 10; 11;⁵⁹
- IV. 1349: establecimiento formal;⁶⁰

52 MANN (1977) 131-6. Coinciden CARRAI (2009) xviii-xxi y MARTINEZ (2015) 90-91, salvo que este último pone como fecha de finalización el 1347, sin especificar por qué.

53 Mann cita como base la ya mentada *Var.*49 a Barbato da Sulmona. Sobre *particulam saltem unam*, dice que, para esa fecha, es prueba de que al menos una égloga ya había sido probablemente escrita. La *Var.*42 dirigida a Cola di Rienzo demostraría que ya había habido actividad alrededor del *Bucolicum carmen* en el verano de 1346. Por ende, Nicholas Mann cree en la posibilidad de la existencia de églogas para ese momento. A mí sigue pareciéndome llamativa la expresión de *Var.*49 *michi in mentem venit*, que contrastaría claramente con el *cecineram* de *Var.*42, posterior a la 49. En la dubitación del mismo Mann de que probablemente ya había una égloga escrita antes de *Argus*, creo yo que cabría la posibilidad de que nos encontremos, de nuevo, con la muy conocida metodología de ficción autobiográfica que empleaba Petrarca para la historia de sus propias redacciones, pero quedaría en el reino de las suposiciones y afirmar cualquier cosa queda fuera de mis propias posibilidades. Lo que queda claro es el término *post quem* de la composición de *Ecl.*2: septiembre de 1345, con el asesinato de Andrés I de Hungría; y el *ante quem*: 18 de enero de 1347. Al cabo, quizá nos sea imposible determinar si fue, en verdad, la primera égloga escrita, como aventura Mann, pero de una cosa, afirma DE VENUTO (1990) 6, podemos estar seguros: *Argus* fue la primera égloga de la que sabemos que Petrarca tuvo interés en difundir al público cuando la envió a Niccolò d'Alife, dignatario de la corte angevina, quien en 1345 le había solicitado un epitafio en honor del difunto rey Roberto.

54 Mann afirma que no hay evidencia suficientemente persuasiva para adscribir la composición de ambas églogas a un primer período, pero remite a la cronología propuesta por Carrara.

55 149 versos, según Mann, que sigue a Carrara.

56 Cita los argumentos de Carrara, pero los confronta con los expuestos por Arnaldo Foresti (1977, 204-05), quien establece la fecha de *Fam.*10.4 junto con 10.3: 1349, por lo que sigue su criterio para colocar la *Ecl.*1 *Parthenias* en 1347. El hecho de que, en la colección del *Bucolicum carmen*, esté en el primer sitio responde a una decisión editorial de Petrarca y no cronológica.

57 Quizá contenía partes de la que pronto sería la *Ecl.*7 *Grex infectus et suffectus*. A esta nueva égloga, en el '48, se le agregaron ocho versos, que son los que actualmente conocemos como *Ecl.*8.19-26.

58 Dice Mann que fue un trabajo realizado desde el invierno hasta antes de junio de 1348. Como no especifica a qué mes del invierno se refiere, diciembre de 1347 o enero de 1348, decidí colocar esta égloga en 1348 por el *divortium* respecto a cardenal Colonna, acaecido en junio de ese año, un mes antes de su muerte. También CARRARA (1896) 145-6. Según Wilkins (1962, 592), fue el año '47.

59 Cfr. FORESTI (1977) 205, quien argumenta que las “églogas del dolor” fueron compuestas no en Vaucluse, sino en Italia, cuando la peste recrudeció ahí.

60 Concuera Foresti (1977, 205). Ello quiere decir que, si bien es difícil establecer un período para el momento en el que Petrarca decidió que serían doce églogas y en qué orden estarían, para finales de 1349, con la *Fam.*10.4 y el envío de *Ecl.*1 *Parthenias*, puede decirse que, al menos en lo que respecta a número, el proyecto se mantendría igual; sobre el orden, Mann no desarrolla mucho, ni tampoco menciona la posibilidad de que el contenido de *Fam.*10.4 sea una *factio* literaria, salvo que el tiempo de composición es difícil de entender literalmente. En resumen, para 1349, serían alrededor de 1700 versos

INTRODUCCIÓN

- V. 1351-52: *Ecl.7*;⁶¹
- VI. 1357: *Ecl.12*;⁶² unificación;⁶³
- VII. 1359: correcciones, copia de Boccaccio y *crebrius repetita*;⁶⁴
- VIII. 1361: copia a Jan ze Streda;⁶⁵
- IX. 1364: adiciones a *Ecl.10*;⁶⁶
- X. 1365-66: carta *D'Orville*;⁶⁷

escritos y distribuidos, es decir, aproximadamente la forma como lo conocemos actualmente.

61 Una adición de versos, en específico, *Ecl.7.98-128*, entre junio de 1351 y el año 1352. Con ello, además, Mann (1974, 208) marca la finalización de la composición original, si bien no fue inmediatamente publicada, pero sí, al menos, considerada para “lectura pública”. Tendría, todavía que esperarse seis años más para que Petrarca finalmente decidiera copiar, por primera vez, las doce églogas en un solo formato físico.

62 Es una adición de once versos finales en octubre.

63 En Milán, hizo una copia íntegra de las doce églogas en un solo códice autógrafo, hoy conocido como Vat.lat.3358, primer testimonio físico del *Bucolicum carmen* como una entidad literaria. Cfr. WILKINS (1961) 158-59.

64 Boccaccio visita a Petrarca en Milán en marzo y abril de ese año. Juntos, trabajaron en correcciones al *Bucolicum carmen* y, a su retirada, el discípulo se llevó una copia del *Bucolicum carmen* (*Fam.22.2pp.120-21: in opere tecum cepto amicum illum nostrum meo quodam iure detinui, Bucolici carminis, quod tecum abstuleras, exemplaribus revidendis*) con la condición de que no se apresurara a mandar una copia a su amigo Nelli (*itaque ne transcribere festinares admonui neu Francisco nostro copiam dares*), cosa que Boccaccio no cumplió y comenzó una distribución de la copia que se llevó de Milán a Florencia, quizá una “brutta copia” (DE VENUTO [1990] 14-15.) En esa misma misiva (fecha el 8 de octubre del mismo año), indica que, durante un tiempo lluvioso, aprovechó el tiempo para volver al *Bucolicum carmen* que con Boccaccio había trabajado (*inter hanc tamen ipsam morulam, quam celi facies et intemperies angustant, ad revidendum carmen illud collegi animum, et sensi sane corrigentis ingenio tarditatem prodesse lectoris*). Luego de una disertación sobre la *imitatio* (resumida así: *sum quem priorum semitam, sed non semper aliena vestigia sequi iuuet*), pasa a clarificar a su amigo unas correcciones de palabras, como él mismo las llamara, *crebrius repetita quam vellem* de la *Ecl.10*.

65 Difícil establecer si, para la fecha del 8 de octubre de 1359, hubo un freno a todo intento de corrección del *Bucolicum carmen*. Sin embargo, el 21 de marzo de 1361, Petrarca envió una misiva a Jan ze Streda, canciller de Carlos IV de Bohemia. Esta misiva, *Fam.23.6*, iba acompañada del *Bucolicum carmen integrum*. Cfr. MANN (1974) 211-12. Gracias a Boccaccio, es verosímil que copias de la obra ya estuvieran en circulación, pero la versión a Jan ze Streda debe considerarse como la primera copia directa y acabada, a saber, completamente revisada y actualizada.

66 Una nueva serie de correcciones ocurrieron después de una conversación entre el 26 de abril y el 12 de junio en Venecia con el canciller Benintendi de Ravagnani, si hemos de creerle a Petrarca. Esta conversación nos la hace conocer en la llamada carta D'Orville, que se encuentra íntegra en Mann (1974, 242-43) y está catalogada como *Var.61* (D'Orville). En ella, el canciller interroga al poeta respecto a la obscuridad que circundaba, incluso más que a otras églogas, a *Ecl.10 Laurea occidens* (*ceteris longior sit et in singulis obscurior videretur*).

67 En *Var.61* (D'Orville), Petrarca comunica a Benintendi que le envía las correcciones y que tiene en mente compartirlas con los amigos que ya están en posesión del códice (*misi tamen hec tibi, comunicanda cum amicis penes quos libellus is meus est*). Además, da la aprobación a todos de modificar sus textos con las correcciones según les plazca, pues con o sin estas modificaciones *non est grave*

XI. 28 de octubre de 1366: termina la composición.⁶⁸2.4. LOS MANUSCRITOS DEL *BUCOLICVM CARMEN*⁶⁹

2.4.1. VAT.LAT.3358

En 1357,⁷⁰ con la primera unificación del *Bucolicum carmen* en una primera edición íntegra, nace Vat.lat.3358.⁷¹ En 1906, Antonio Avena presentó su trabajo *Il Bucolicum Carmen e i suoi commenti inediti*, el cual en parte es una edición de la obra a partir del estudio de Vat.lat.3358, la historia del códice autógrafo, la descripción física del mismo, así como los otros manuscritos en los que se encuentran, de manera íntegra o parcial, las églogas petrarquescas o los comentarios que se hicieron para dilucidar la obscuridad de esta obra, la cual inclusive logró engañar a un erudito

peccatum (legite omnes et eligite quicquid censueritis; ex nunc probo). La carta está fechada el 1364, pero el día se ha mostrado esquivo. De acuerdo con Mann (1974, 219-20), debió ser escrita entre la muerte de Benintendi, el 15 de julio de 1365, y las muertes de Nelli y da Sulmona, entre abril y julio de 1363. Cfr. WILKINS (1963a) 190-91.

68 Sin descartar que, ante nueva evidencia, la fecha no quede como definitiva. Cfr. DE VENUTO (1990) 6: “Lo schema riassume la più recente sintesi degli studi sulla documentazione in nostro possesso, e i pochi dubbii che è possibile, e legittimo, avanzare sul quadro che ne risulta non possono andare oltre la constatazione che esso pare, in taluni casi, troppo rigidamente legato ai dati cronologici; ma, evidentemente, ciò è del tutto doveroso sotto il profilo della correttezza scientifica”. Martínez (2015, 90-91) cita *Fam.23.19 ad Iohannem de Certaldo* como la prueba definitiva de finalización del *Bucolicum carmen*, en la que Petrarca narra a su amigo Boccaccio sobre la prodigiosa memoria de su ayudante copista, Giovanni Malpaghini, quien, luego de aprender de memoria las doce églogas, notó ciertas similitudes con Virgilio, las cuales el *poeta laureatus* había buscado evitar, y no sólo con Virgilio, sino también con otros poetas de la antigüedad. Al cabo, Petrarca decidió no hacer ninguna otra corrección a un *carmine late iam cognito ac vulgato*. Sin embargo, la misiva al discípulo de Certaldo está fechada el 28 de octubre de 1366 (cfr. DE VENUTO [1990] xlii); Mann es de la misma opinión. Martínez la considera de 1367, para lo cual no expone una razón —ya Mann había dicho que la fecha no era definitiva— de manera que, considerado el hecho de que no coincide con la demás bibliografía especializada, hace falta una razón para decidirse por esta datación. En este trabajo, se asumirá el año de 1366 como último de composición.

69 Me limitaré a hacer una breve exposición sobre los trabajos de Nicholas Mann (1977) en Vat.lat.3358 y otros cinco manuscritos que él estimó muy importantes para la reconstrucción de la historia del *Bucolicum carmen* por las características que se mencionarán *infra*. Otra lista puede consultarse en Avena (1906) 22-42. El trabajo de Mann completa la lista de Avena y no conozco otra más actualizada. 70 WILKINS (1961) 158-9.

71 Que Mann (1977, 133ss.) llama simplemente *V*. Una copia digitalizada se encuentra en http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3358, donde pueden apreciarse, en su entereza, todos los detalles físicos a los que Avena (1906, 11ss.) y De Venuto (1990, 45ss.) hacen referencia.

INTRODUCCIÓN

contemporáneo como a Benvenuto da Imola.⁷² Avena (1906, vi), en su obra, había preparado la colección de todo el material del *Bucolicum carmen* y sus comentarios para realizar la edición de modo que los amantes de Petrarca pudieran "leggere così finalmente il *Carmen* quale veramente il poeta lo aveva scritto e [...] intenderne i più riposti significati".⁷³ Tuvieron que pasar casi noventa años para que surgiera una nueva edición crítica del *Bucolicum carmen* a partir de Vat.lat.3358, con la obra y trabajo de Domenico de Venuto en 1990. La diferencia entre estas dos ediciones estriba en que la más reciente incluye las *additiones magnae* de la *Ecl.*10 –sin olvidar los debidos agradecimientos al comentario a la misma égloga hecha por Guido Martellotti en 1968, referencia obligatoria para el estudio de *Laurea occidentis*– y, en palabras del propio De Venuto, este estudio retoma los parámetros empleados por Antonio Avena respecto a la escritura de Petrarca, los cuales De Venuto considera demasiado mecánicos, e intenta "di riportarli qui, nelle note d'apparato, con la maggior precisione e completezza possibili".⁷⁴ Ello permite que se puedan apreciar en la edición de De Venuto los detalles presentes en los folios mismos, un gran adminículo cuando no nos era posible apreciar imágenes del manuscrito autógrafo mismo, de lo cual ahora podemos servirnos gracias a la versión digitalizada por la Biblioteca Vaticana. Además de contar con el códice digitalizado, la edición de De Venuto seguirá siendo un excelso trabajo de filología humanística y, por esta razón, decidí emplear ésta y no otra edición, razón por la cual la ortografía del latín puede variar con respecto a otros textos de Petrarca, tomados de ediciones con criterios más tradicionales.⁷⁵

72 HORTIS (1874) 228-9. Benvenuto de' Rambaldi da Imola (lat. *Benvenutus Imolensis*, 1330-1388) fue un erudito italiano que hizo el comentario más importante a la *Divina Commedia* (AVENA [1906] 59-62), utilizaba la *Poética* de Aristóteles para sus lecciones públicas sobre esta misma obra (MURRIN (2010) 165) y tenía proyectado hacer un gran comentario a las tres coronas de Italia (HORTIS (1874) 234-5). Su comentario al *Bucolicum carmen* es de suma importancia, puesto que a él se remitieron todos los contemporáneos comentaristas de las *Églogas* petrarquescas. Pese a todo, hay muchos errores a causa de la naturaleza "críptica" del *Bucolicum carmen*, cfr. GRANT (1955) 21.

73 AVENA (1906) vi.

74 DE VENUTO (1990) 51. Ésta es la edición del *Bucolicum carmen* empleada en este trabajo, por lo que se conservarán sus criterios de puntuación y ortografía, aunque sean ajenos a nuestro uso moderno.

75 Por ejemplo, *u* semiconsonántica en vez de *v*.

INTRODUCCIÓN

Unas cuantas palabras deben decirse acerca de la historia de Vat.lat.3358 una vez que Petrarca falleció en 1374 en Arquà:⁷⁶ la biblioteca del poeta fue vendida casi de inmediato y comenzó su propio éxodo separada y cayendo en manos ajenas. Sin embargo, antes de que eso sucediera, amantes de la obra de Petrarca y celosos admiradores se trasladaron a Padua para conseguir una copia de las obras, concluidas o no, que el aretino había dejado de mano propia o con la ayuda, por ejemplo, del joven Giovanni Malpaghini, quien sería su mano derecha en el autógrafo definitivo de los *Rerum vulgarium fragmenta*, el Vat.lat.3195.⁷⁷ Un querido amigo de la última parte de su vida, a quien conociera en 1369 en Padua, Lombardo della Seta, se hizo cargo de la biblioteca del poeta laureado, pues sabemos que Coluccio Salutati le había solicitado con insistencia una copia del *Africa*, y, poco después, que le había agradecido por el cuidado empleado en la creación de copias. Otra persona que asumió la carga de copiar los autógrafos de Petrarca fue Tedaldo della Casa, quien descubrió el *Secretum* entre sus libros inéditos,⁷⁸ pero al parecer no tuvo tiempo para el *Bucolicum carmen*, puesto que en Vat.lat.3358 no se encuentra rastro de su mano.⁷⁹ A partir de este momento, es difícil poder rastrear con certidumbre el destino del autógrafo, pues cayó en diversas manos, hasta que finalmente entró en posesión de Bernardo Bembo, bibliófilo y padre del humanista Pietro Bembo. Tomó posesión de un autógrafo en muy buenas condiciones, por lo que se puede inferir, al menos, que, por respeto al finado autor, los poseedores tuvieron mucho cuidado en conservarlo con la mayor devoción. Pietro Bembo heredó el manuscrito de su padre y, a su vez, lo heredó a su hijo, Torquato, quien, a diferencia del progenitor, tenía un nulo interés por las letras pero sí una excelencia en dispendio: terminó endrogado con Fulvio Orsini, el humanista italiano del *Cinquecento*, quien, a cambio de condonar la deuda, le exigió el dinero y, como

76 AVENA (1906) 5-10.

77 Comenzado en 1366. En 67, Malpaghini se retiró del servicio de Petrarca, sólo para regresar ese mismo año e irse, ahora definitivamente, al servicio de Francesco Bruni en '68 en la ciudad de Nápoles. Cfr. FENZI (2008) 71 y WILKINS (1963a) 206ss. Las adiciones y correcciones, que Petrarca seguiría sin la ayuda de su joven copista, siguieron desarrollándose hasta su muerte.

78 FENZI (2015) 5.

79 Sin embargo, Fenzi (2008, 5) dice que el *Bucolicum carmen* sí fue copiado por della Casa.

INTRODUCCIÓN

pago, el autógrafo del *Bucolicum carmen*, pues se había enterado de la lista de posesiones del desenfrenado Torquato. En 1600, Orsini legó su biblioteca entera a la Biblioteca Vaticana y, una vez entrados en ella, el códice y el poema desaparecieron junto con su fama. Fue hasta 1886 que Pierre de Nolhac anunció el encuentro y reaparición del autógrafo de los *Rerum vulgarium fragmenta* y, además, entre ellos nuestro *Bucolicum carmen*.⁸⁰

Vale la pena mencionar brevemente algunas de las características físicas del Vat.lat.3358 vale la pena mencionar brevemente con ayuda de imágenes, cortesía de la Biblioteca Vaticana, como puede apreciarse por el sello y la marca de agua, y de las palabras de Avena y De Venuto. Omitiré las restantes, puesto que pueden encontrarse con mucho más detalle en la descripción de quien⁸¹ la tuvo delante de sus ojos:

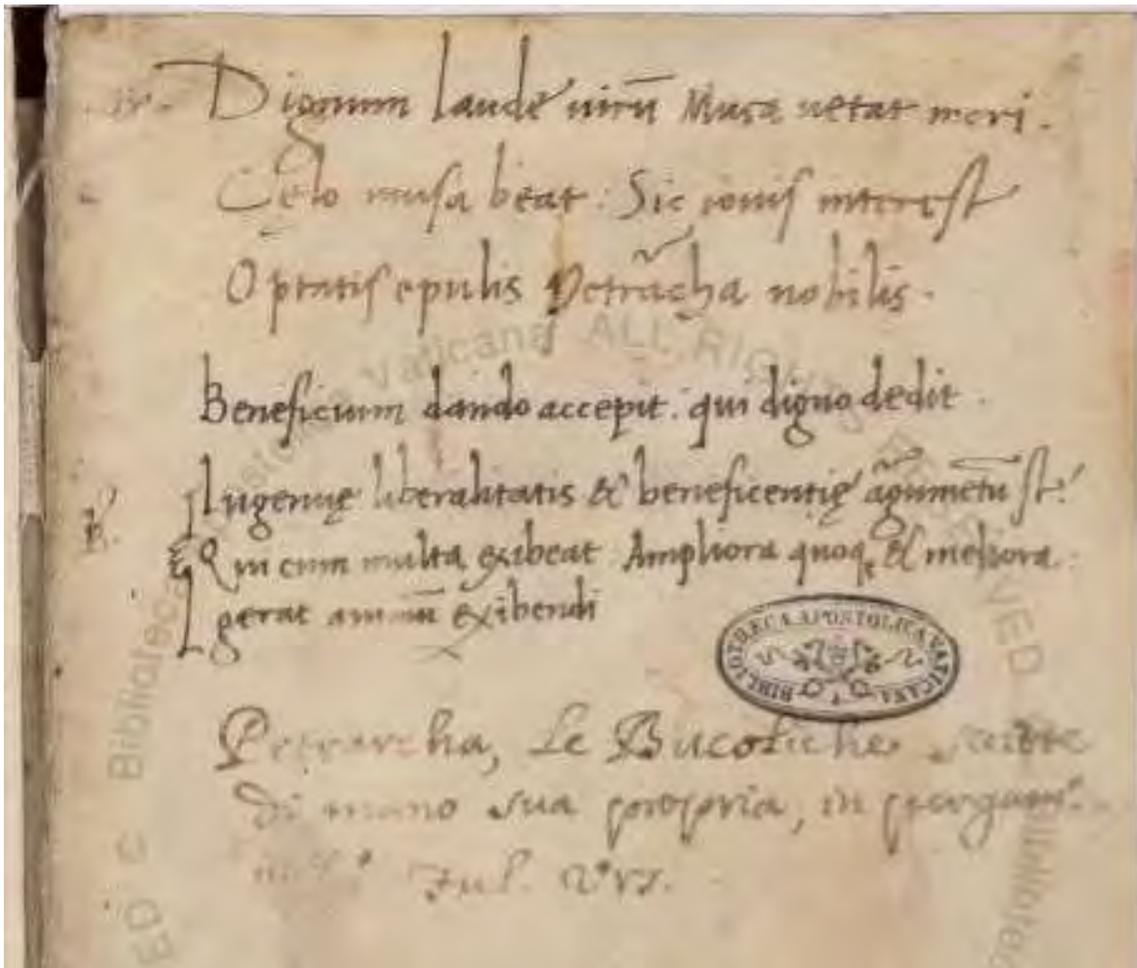
1. En 1r, parte superior, se lee *Or. Dignum laude virum Musa vetat mori / Celo musa beat. Sic iovis interest / optatis epulis Petrarcha nobilis*;⁸²
2. directamente abajo, la sentencia de Publio Sirio (*sent.B.12*) *Beneficium dando accepit, qui digno dedit*;
3. abajo, *Ingenue liberalitatis ac beneficentiae argumentum est, | Qui cum multa exhibeat, Ampliora quoque et meliora | gerat animum exhibendi*;
4. y, finalmente, de mano del catalogador de la Biblioteca Vaticana, la anotación del ingreso a la colección vaticana: *Petrarcha, Le Bucoliche scritte | di mano sua propria, in pergameno. | in 8° Ful. Vrs.*

80 DE NOLHAC (1886) 7ss. Al parecer, el *Bucolicum carmen* sirvió a Bembo, dada que era conocida la autoría de la mano de Petrarca de Vat.lat.3358, para establecer la letra de Petrarca y hacer la colación con la del supuesto autógrafo Vat.lat.3195; cfr. DE NOLHAC (1886) 17.

81 Cfr. AVENA (1906) 12-13

82 Las diferencias de estilo (*virum*) son parte de la edición y decidí conservarlas.

INTRODUCCIÓN



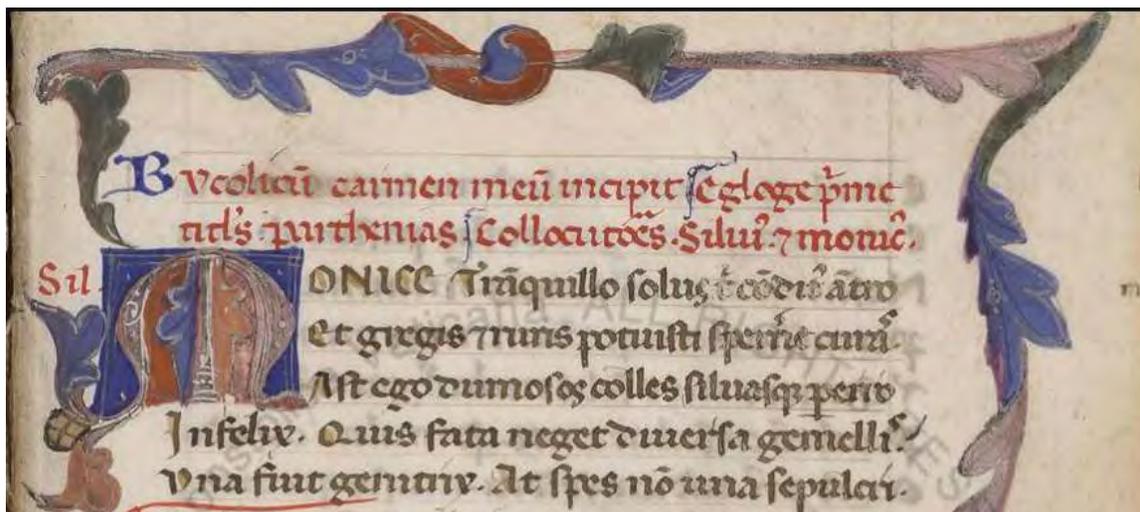
Según Avena, la letra de la primera anotación es de Fulvio Orsini,⁸³ el último propietario de Vat.lat.3358 antes de que fuese donado a la Biblioteca Vaticana. Sin embargo, De Venuto cuestiona esta afirmación, arguyendo que no tiene sustento si se considera que 1) la caligrafía supuesta de Orsini es, en realidad, más parecida a la de Bembo, la cual se encuentra inmediatamente abajo, y 2) parece extravagante e inverosímil que Bembo, quien solía apuntar sus códices desde la parte superior del primer folio, en este caso en específico haya empezado por el segundo cuarto de la hoja.⁸⁴ Como haya sido, la admiración de Bembo quedó impresa en los versos laudatorios por el poeta laureado.

83 AVENA (1906) 11-12.

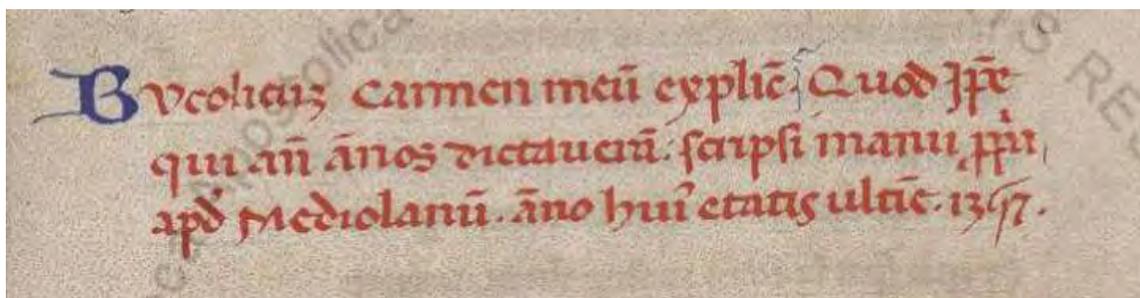
84 DE VENUTO (1990) 68-69.

INTRODUCCIÓN

En el 4r, se muestra por fin la letra de mano propia del poeta, y comienza a leerse *BVcolicum (sic) carmen meum incipit.°Egloge prime | titulus parthenias.°Collocutores. Siluius. et Monicus.*⁸⁵



Al final de la colección, en 49r Petrarca cierra su obra con las siguientes palabras: *BVcolicum carmen meum explicit.°Quod ipse | qui ante annos dictaueram: scripsi manu propria, | apud Mediolanum. anno huius etatis ultime. 1357.*



Sin embargo, los folios con anotaciones no acaban aquí, sino que hasta en 51r, todavía de mano del poeta, aparecen las *additiones magnae*, mencionadas *supra*, que el poeta fue proyectando para la expansión periódica de la *Ecl.*10.⁸⁶ Recordemos, además, que dos años después de la fecha de finalización expresada en 49r, Petrarca se reunió con

⁸⁵ La ortografía (*BVcolicum*) y otras marcas (°) son de la edición y también decidí conservarlas.
⁸⁶ AVENA (1906) 12-13; DE VENUTO (1990) 68-69.

INTRODUCCIÓN

Boccaccio y recomenzó un proyecto de edición del *Bucolicum carmen* con la modificación de los ya mencionados *crebrius repetita*. Asimismo, la "historia completa" del *BC* no se puede contar sólo a partir del Vat.lat.3358, como creía Avena,⁸⁷ pues éste es sólo el "primer testimonio tangible de la existencia como una entidad íntegra".⁸⁸ Recordemos que desde 1347 Petrarca hablaba de un *Bucolicum carmen*, pero es casi imposible pensar cómo estaba distribuido o, con científica aproximación, siquiera saber cuánto cambió el contenido desde esas primeras redacciones hasta la aparición del autógrafo. En palabras de Mann (1977, 129), Vat.lat.3358 podría pensarse como el testimonio del último deseo de Petrarca acerca de la composición de sus doce églogas, pero:

Yet such is not the case: to treat the Vatican manuscript as the sole authoritative base for the consideration of the eclogues as they were known (and as, over the years, Petrarch intended them to be known) to his contemporaries would be to ignore the nature of his creativity. For whilst on the one hand the manuscript which is the **concrete embodiment** of the definitive text was a private working copy, and show tall the signs of a **protracted process** of evolution, on the other, almos the entire manuscript tradition through which the text was diffused **bears the traces** of the same evolution, and is yet independent of the Vatican autograph.

Así pues, Vat.lat.3358 se vuelve un testigo vital por las características físicas que se pueden encontrar sobre los folios del manuscrito, pero la historia de estos accidentes sobre la superficie de escritura no puede ser contada por la mera presencia de los mismos.

2.4.2. LOS OTROS MANUSCRITOS

La tradición manuscrita que tenemos del *Bucolicum carmen* —más de 90 códices que contienen parcial o completamente la obra—⁸⁹ no necesariamente muestra el texto que Petrarca escribió de mano propia en 1357 o las adiciones que fueron ocurriendo poco a poco hasta 1366. Nicholas Mann, en su minuciosa labor de reconstrucción de la

87 AVENA (1906) 13.

88 MANN (1977) 133-4.

89 MANN (1977) 140. En AVENA (1906) 22-42, se encuentran los veintisiete manuscritos que, en su investigación, reproducen el *Bucolicum carmen*, y los cuatro restantes que sólo contienen fragmentos de la misma obra.

INTRODUCCIÓN

historia del *Bucolicum carmen*, identificó, de toda la tradición, cinco manuscritos que, por la ausencia de las *additiones magnae*, contienen un estadio del texto necesariamente anterior al verano de 1364:

1. Ms.lat.12.18 de la Biblioteca Marciana, Venecia.⁹⁰
2. Ms.H.VII.40 y
3. Ms.I.IX.13 de la Biblioteca comunale degli Intronati, Siena.⁹¹
4. Ms.VIII.G.7 de la Biblioteca Nazionale, Nápoles.⁹²
5. Ms. ACQUISTI E DONI 280 de la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.⁹³

90 MANN (1977) 141-42 y clasificado como M. Citado por Avena (1906, 25) como Lat.CI.XII n.18 y, según el mismo, posiblemente escrito en Padua en el tiempo en el que Pietro da Muglio, un maestro de gramática con quien Petrarca probablemente entró en contacto en 1361 (WILKINS [1963a] 171), se encontraba en esa ciudad. Este manuscrito habría sido transportado a Venecia –Avena no dice cómo– donde quedaría depositado hasta su redescubrimiento. La asociación del manuscrito con da Muglio se lee explícita en él, puesto que el escriba, identificado como Francesco da Fiano, discípulo de da Muglio, escribe *Quamquam aliter exposuerit venerabilis Magister meus, magister petrus de Muglo*. Volviendo a Mann, la característica importante de este manuscrito es que sí incluye las *additiones magnae* pero aparecen marcados con símbolos de inserción, y no incluyen las correcciones propuestas en la misiva *D'Orville*. Por ende, el estadio del texto representa uno entre marzo de 1365 y septiembre de 1366, cuando los amigos milaneses de Petrarca reciben un verso suelto de *Ecl.*10, el 267 (*quique nurum dotemque Iovi convexit opimam*), que no aparece en trece manuscritos. Empero, a De Venuto (1990, xli-xlii) le parece extraña la afirmación de Mann sobre la fecha de septiembre de 1366, cuando en una carta escrita a Boccaccio (*Var.*65, con fecha de 22 de diciembre de 1365 pero enviada sólo hasta el 2 de septiembre de 1366), dice Petrarca de los *amici de Mediolano* que *alii... omnes, quamvis sero venientem, [versum] receperunt* “todos los demás recibieron este verso, aunque haya llegado tarde”, lo cual apuntaría a que, si la recibieron, habría sido en el transcurso de 1365. De ser cierto –y ciertamente eso parece más verosímil– ello nos dejaría un espacio más estrecho de lo que originalmente Mann decía: el ms.lat.12.18. contendría una redacción de un período entre marzo de 1365 y diciembre del mismo año.

91 MANN (1977) 142, clasificados S y S1. No enlistados por Avena (1906, 22-42). Se caracterizan por la ausencia de las *additiones magnae* y la presencia de *Ecl.*10.128 y 288, correcciones encontradas en *Fam.*22.2, enviada a Boccaccio, lo cual lo haría una copia del texto en su estado entre Octubre de 1359 y el verano de 1364.

92 MANN (1977) 142-43, clasificado como N. Avena (1906, 22) lo cita como *Cod.* VIII G. 7. De acuerdo a él mismo (15-6), existiría la posibilidad de que estuviera relacionado con la copia del *Bucolicum carmen* que Francesco Nelli se llevó a Nápoles, luego de que Boccaccio se la hizo pese a las objeciones de Petrarca, pero un examen más cuidadoso muestra errores que, según Avena, serían inexcusables en una delicada copia hecha por Boccaccio, por lo que considera este manuscrito como relacionado con el que Nelli se llevó al puerto partenopeo, no el de Nelli mismo. Contiene las *additiones magnae* y las versiones no corregidas de *Ecl.*10.128 y 288 de *Fam.*22.2. El estadio del texto correspondería, de acuerdo con Mann, a aquél de la primavera y otoño de 1359, pero no lo considera fidedigno por la falta de variantes de lectura de pasajes borrados en el autógrafo de Petrarca.

93 MANN (1977) 143-49, clasificado como L. No listado por Avena, lo cual parece, a primera vista, curioso, puesto que sí consigna cinco manuscritos de la misma biblioteca. Mann (1977, 143) asegura que, hasta donde él sabe, nadie había estudiado ese manuscrito. Omitiré las características del manuscrito, salvo las subsiguientes: 1) que ha sido datado del s. XIV *exeunte* y s. XV *ineunte*, lo cual lo hace de los más viejos y cercanos a la muerte del poeta; 2) sin título ni colofón, el *incipit* del *Bucolicum*

INTRODUCCIÓN

Al final, Mann concluye que las dinámicas de composición del *Bucolicum carmen* apuntan a una finalización siempre demorada a lo largo de casi nueve años de revisiones hasta 1359, para proceder a una segunda serie de enmiendas, seguidas luego por la preparación de la copia para el canciller Jan ze Streda; finalmente, después de un aparente período de tres años de inactividad, Petrarca retoma el trabajo en el verano de 1364, cuya culminación, sin más evidencia que indique lo contrario, podemos ubicar en octubre de 1366.⁹⁴

2.5. LOS ARGUMENTA Y COMMENTARII

En su incompleto *Africa*, Petrarca expone su teoría sobre la épica⁹⁵ en boca del poeta Quinto Enio —que, para efectos prácticos, representa al aretino mismo—, quien prescribe a Escipión el Africano lo siguiente:⁹⁶

[...] *non illa licentia vatum est | quam multis placuisse palam est. ...*⁹⁷ | *scripturum iecisse prius firmissima veri | fundamenta decet, quibus inde innixus amena | et varia sub nube potest abscondere sese, | lectori longum cumulans placidumque laborem, | quesitu asperior quo sit sententia, verum | dulcior inventu.*

carmen está en 79r y el *explicit* en 117r.; 3) dos elementos del código son de orígenes distintos, quizá boloñés y del noreste de Italia, y anotados de diversas manos. Ambos elementos pueden rastrearse a una fecha antes de 1454 por una nota de pertenencia a Francesco Barbaro, luego de cuya muerte no puede saberse más sobre el destino del manuscrito hasta su compra en 1911, lo cual explicaría la ausencia del mismo en el listado de Avena, publicado en 1909. El texto de L no contiene ni las modificaciones de 1359 ni las *additiones* de 1364, por lo cual nos sugeriría un estadio del texto correspondiente al período entre el copiado en el autógrafo en 1357 y las correcciones de 1359. Asimismo, en este código se encuentran variantes únicas de los pasajes que Petrarca borró de su autógrafo, y cuya lectura definitiva se lee en N. Los márgenes del *Bucolicum carmen* están anotados por posiblemente dos manos diferentes del s. XV, las cuales agregaron lecturas alternativas al texto originalmente copiado o, incluso, correcciones, de manera que se puede suponer un conocimiento de estos anotadores de una redacción no empleada. De todo ello, concluye de manera muy optimista Mann que L es una copia no contaminada de una redacción temprana del *Bucolicum carmen*, cercana a su primera difusión como trabajo íntegro, es decir, la copia de Boccaccio.

94 MANN (1977) 180.

95 Cfr. MARTINEZ (2015) 91, quien habla de “epic theory”; sin embargo, esta misma es aplicable en su composición bucólica en cuanto al velo sobre hechos históricos se refiere. Además, como dice Murrin (2010, 162ss.), la épica y lo pastoril son los dos géneros a los que se asocia tradicionalmente la alegoría.

96 *Afr.* 9.90-98. Un eco resuena en *Sen.* 12.2.1001. El hecho de que sea de las *Seniles* indica un proceso maduro y del cual Petrarca es plenamente consciente. Cfr. ARIANI (1988) 24-25.

97 Es una laguna textual.

INTRODUCCIÓN

Es evidente que los poetas no tienen la licencia de gustar a la mayoría: al que se dispone a componer conviene, ante todo, establecer los firmes fundamentos de la verdad, y, apoyado en ellos, puede esconderse en una amena y variada nube mientras acumula una larga y placentera tarea para el lector, de manera que su opinión se vuelva más inaccesible, pero, en verdad, más dulce de encontrar.

Éste es uno de los muchos ejemplos en los que Petrarca expone su declaración sobre cómo escribir poesía, la cual puede resumirse en estos aspectos: el poeta no puede exponer sus opiniones de manera abierta, sino que debe velarlas bajo una ficción poética (*sub nube*), la cual debe estar provista de *variatio* y de *amoenitas*, condiciones sin las cuales no sería verdaderamente poesía y esa persona no podría aspirar al título de poeta (*vates*). El resultado es que, cuando el lector pasa por un largo (*longum*) pero placentero (*placidum*) proceso, la verdad se muestra muy agradable (*dulcior*).

Esta *nubes* poética en la que el poeta oculta su opinión y se oculta a sí mismo llegaba a ser tan densa que los lectores, incluso contemporáneos, se enfrentaban contra las tinieblas de la exégesis de muchas obras, entre ellas, el *Bucolicum carmen*, que, como se ha visto brevemente y con más extensión será estudiado más adelante, es poesía enteramente autobiográfica pero incomprendible para quien no conoce las claves de interpretación, las cuales difícilmente se encuentran en el texto mismo, sino regadas por toda la obra del aretino. Como los mismos contemporáneos, muchos de ellos admiradores del poeta, se vieron impedidos a acercarse a la interpretación, siquiera superficial, del *Bucolicum carmen*, desde muy temprano comenzaron a surgir *argumenta* y *commentarii* en los cuales apoyarse. Los *argumenta* son pequeños textos que acompañan a cada égloga para, en resumen, dilucidar de qué tratan; los *commentarii*, por su lado, eran explicaciones, más o menos minuciosas, sobre palabras o fragmentos enteros de las églogas. Los diferentes códices del *Bucolicum carmen* pueden contener, en su totalidad o parcialmente, tanto unos como otros. Avena (1906) 58,⁹⁸ en su estudio sobre los manuscritos, encontró y dividió la genealogía de los *argumenta* en cinco familias:

98 AVENA (1906) 58

INTRODUCCIÓN

1. familia de códices que contienen las pocas palabras que Benvenuto da Imola escribe antes de sus comentarios;
2. la que contiene los *argumenta* supuestamente redactados por Petrarca mismo o, como otros han afirmado, por Donato degli Albanzani;⁹⁹
3. la que contiene los *argumenta* a las tres églogas que se encuentran en los codd. Estense α.w. 5. 12; Casanatense D.II 14; y Corsiniano 369 G. 27;¹⁰⁰
4. la de los *argumenta* del cod. Med.-Laurenziano 33 Pl. 52 como introducción al comentario de las primeras cinco églogas;¹⁰¹
5. y la de los *argumenta* que se encuentran repartidos en diferentes códices.¹⁰²

Por su lado, los comentarios quedaron clasificados en cuatro familias, las cuales son cuatro:

1. la del comentario del ya mencionado Benvenuto da Imola;¹⁰³
2. la que se encuentra en codd. Med.-Laur.33 Pl.52; Med.-Laur. 12 Pl.90 inf.; y Estense;¹⁰⁴
3. la de los codd. Estense; Corsiniano 369 y Casanatense D.II.14;
4. y la del cod.13 cl.XII de la Marciana de Venecia.¹⁰⁵

De esta enumeración, ¿qué conclusiones pueden extraerse? 1) Que, al menos en los tiempos contemporáneos y posteriores de Petrarca, el *Bucolicum carmen* fue objeto de admiración y estudio de otros italianos, muchos de ellos, de ser ciertas las hipótesis, importantes maestros y escritores de la época, los cuales, por el celo que por el aretino sentían, se vieron en la necesidad de dilucidar la difícil materia que se había propuesto su autor; 2) que la cantidad de códices que contenían las églogas y los *argumenta* y

99 AVENA (1906) 62-69: el original está perdido. Ha sido atribuido a Degli Albanzani, pero Enrico Carrara (1896, 132-24) puso en duda la autenticidad de que fuera de él y lo pensó más bien *incerti auctoris*.

100 AVENA (1906) 67-69.

101 AVENA (1906) 74-75.

102 AVENA (1906) 76.

103 AVENA (1906) 77-83: sin duda, el comentario más recurrido por los comentadores antiguos de Petrarca y del cual difícilmente se alejaban, pese a que contiene errores.

104 AVENA (1906) 84-87.

105 AVENA (1906) 90-91.

INTRODUCCIÓN

commentarii acompañantes –de los cuales sólo fueron introducidos en este trabajo los que importasen a esta somera investigación– apela a este ferviente interés por hacer exégesis de una obra tan personal como críptica en un público verdaderamente admirador de este poeta bilingüe; y 3) que, por la misma naturaleza enigmática del *Bucolicum carmen*, o bien arrojan datos diferentes de otros comentadores o se sirven de diversas fuentes, porque cambió la mano que escribía y tenía acceso a otra documentación, para, quizá, no sentir su interpretación demasiado estrecha, o, en casos específicos, que esa mano se aventura a dar una hipótesis alejada de las autoridades de los predecesores, como sucede en la familia comprendida en el apartado 4).

Estos comentarios no están desprovistos de errores e incoherencias, por lo cual en esta investigación me serviré de ellos sólo cuando lo crea estrictamente necesario, pues un estudio basado en los resultados de la edición de Avena sería materia de otro trabajo. La mención de las familias de *argumenta* y *commentarii*, si bien no será usada de manera exhaustiva en este trabajo, sirve a un propósito: ahondar en la importancia que el *Bucolicum carmen* gozó otrora y que, por diversas razones, pasó a un plano secundario en la literatura del aretino, fortuna que, por desgracia, compartió con la gran parte de sus obras latinas.

3. LA NATURALEZA DE LA *ALLEGORIA* POR MEDIO DE LA EXÉGESIS TEXTUAL TARDOANTIGUA

En el capítulo anterior, se introdujo la investigación sobre los códices que Antonio Avena estudió con una cita del *Africa* en la que Petrarca expone su intención poética de ocultar sus intenciones *varia sub nube*, que se ha llamado “ficción autobiográfica”, la cual trae consigo complicaciones insoslayables cuando de exégesis se trata, tanto para los antiguos como para nosotros. Una pregunta debe surgir de ello: ¿esta declaración acerca de la poesía era novedosa e insólita para la época o, por el



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

contrario, bebe de fuentes de la tradición que la consolidan entre sus contemporáneos? La respuesta, como suele suceder, es múltiple y remite a diversas causas; sin embargo, gracias a un cercano examen de las fuentes de las que Petrarca disponía y en las que encontraba su estro poético, ahora se sabe que uno de los autores a los que siguió con minucia al elaborar sus postulados poéticos —entre ellos, la *varia nubes* de la alegoría— fue el comentarista tardoantiguo de las obras de Virgilio a quien se remitieron innumerables lectores de la obra del mantuano: Mauro Servio Honorato, cuya obra se inscribe en la lista de *commentarii* que se realizaron para entender los problemas hermenéuticos de, por ejemplo, las *Bucólicas*, una obra que, a simple vista, habla de pastores y deidades bucólicas pero, en el fondo, toca temas de índole política, social y filosófico-religiosa. Desde el comentario a la primera égloga, Servio advierte sobre el carácter de la exégesis que debe emplearse para esta obra virgiliana: "*et hoc loco Tityri sub persona Vergilium debemus accipere*".¹⁰⁶ Esto remite a un tipo de exégesis muy específica que usualmente ha mantenido el nombre de "alegoría". Incluso en la glosa de unos versos más adelante, se hace explícita mención de esta palabra: *et melius est, ut simpliciter intellegamus: male enim quidam allegoriam volunt, tu carmen de urbe Roma componis celebrandum omnibus gentibus*.¹⁰⁷ A simple vista, el término *allegoria* que emplea Servio, conocido como "alegoresis",¹⁰⁸ remite a un proceso hermenéutico relativamente sencillo: entender que debajo de una palabra (v.gr. el pastor Títyro) se esconde un significado oculto (en este caso la presencia del poeta mismo, Virgilio). El término *allegoria* en latín engloba ambos sentidos. Este proceso, sin embargo, tiene sus riesgos, como el mismo Servio anota, pues si bien debe entenderse que debajo de la máscara del pastor está el poeta, esto no siempre es así, sino exclusivamente "donde la razón lo demande" (*tantum ubi exigit ratio*).¹⁰⁹ El lector avezado y cauteloso notará una

106 SERV.*ecl.*1.1. "Bajo el personaje de Títyro (uno de los dos pastores interlocutores de la primera égloga) debemos entender que se trata de Virgilio".

107 SERV.*ecl.*1.5. "Es mejor entender estos versos [*ecl.*1.5: *resonare doces Amaryllida silvas*] de manera llana, pues algunos quieren con mal criterio entender aquí una alegoría, es decir, 'compones un poema sobre la ciudad de Roma que todos los pueblos deben celebrar'".

108 Cfr. SIGEL (2016). Todas las citas sin página son de publicaciones electrónicas.

109 SERV.*ecl.*1.1.

INTRODUCCIÓN

dificultad de índole epistemológica en "donde la razón lo demande", pues ¿bajo qué criterio la razón nos indica cuándo debe entenderse *simpliciter* o *per allegoriam*? Dejando a Servio con su amonestación hermenéutica de lado por un momento, el presente estudio abordará cómo la alegoría influyó a los comentaristas de la Antigüedad tardía en su exégesis de autores canónicos, que es un primer paso necesario que todo aquel que se acerque a las manifestaciones literarias de la Edad media debe dar.

3.1. ANTECEDENTES DE LA *ALLEGORIA* EN LA ROMA REPUBLICANA

El étimo de "alegoría" es un sustantivo derivado del verbo griego ἀλληγορεῖν, que significa "decir otra cosa (de la que pretende significar)". ἀλληγορεῖν es a su vez un verbo contracto en -ε- resultado de la concreción de una combinación léxica ἄλλως ἀγορεύειν, "decir otra cosa". El pensador griego Plutarco (s. I *post*), en su tratado *Sobre cómo deben oír los jóvenes a los poetas* (19 F), hace una curiosa anotación sobre la palabra ἀλληγορία al mencionar que es llamada así en tiempos recientes, pero antiguamente se la conocía por el nombre ὑπόνοια ("sentido oculto de la palabra"); ambas pertenecerían al mismo campo semántico, a saber, "entender realmente lo que está debajo de lo que se dice".¹¹⁰ La práctica, pues, de la figura alegórica, si bien antaño tenía otra denominación, no era ajena al mundo griego y, cuando llegó a Roma, influyó en la manera como ciertos *grammatici* (expertos en gramática y literatura) leían los textos tratando de encontrar el sentido verdadero detrás de las palabras y haciendo comentarios al respecto. En este trabajo, hablaremos de los antecedentes de la *allegoria* como instrumento exegético en Roma, por lo que debe entenderse de esta manera: *allegoria* (alegoresis y alegoría) para el comentario de texto. Además, se verá cómo siguieron esta práctica comentaristas romanos como Quintiliano, Servio y Macrobio que Petrarca conocía, y se tratará de establecer una conexión con cómo el aretino articulaba los diferentes usos de la alegoresis para sus

110 Cfr. SIGEL (2016).

INTRODUCCIÓN

propias teorías y composiciones alegóricas, es decir, obras conscientemente compuestas sobre las bases de la alegoresis de la Antigüedad y la Antigüedad tardía, y las cuales, siguiendo esa tendencia exegética, él mismo escribía detrás de códigos que sólo pocos (quizá elegidos) pudieran descifrar por razones tan variadas como la estética e, incluso, su propia privacidad y seguridad.

En el mundo romano, la histórica introducción de la *allegoria* exegética está atribuida al estoico Crates de Malos (s. II *ante*), quien fue director de la biblioteca de Pérgamo. Conocido por sus comentarios exegéticos no sólo a la obra de Homero, sino también de Hesíodo y Eurípides, pasó un tiempo de su vida en Roma enseñando con éxito a las élites de entonces, de tal manera que se ganó el mote de *nobilis grammaticus*, "conocido profesor de gramática", en palabras de Varrón.¹¹¹ En la Urbe se volvió autoridad en la materia de interpretación de los poetas, como lo demuestra el descubrimiento de una imagen científica del universo en la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles en *Il.*18.478-608.¹¹² Esta idea del cosmos revelado en los mitos homéricos era práctica común entre los pensadores de la doctrina estoica como Zenón, Cleantes y Crisipo,¹¹³ a quien justamente Crates de Malos sigue de acuerdo con testimonio antes aducido de Varrón. Sin embargo, en el ámbito religioso propiamente romano, existían personificaciones como la de la diosa *Fides*, la "fidelidad",¹¹⁴ el dios *Terminus*, que definía los límites de la propiedad privada, y la diosa *Iuventas*, que simbolizaba la juventud romana en su doble función de soldado y procreador, la cual eterniza la vida de la ciudad de Roma,¹¹⁵ de modo que la práctica de personificar abstracciones en divinidades existía en el ámbito religioso de la época y fue empleada por los poetas en sus propias obras, como Virgilio que hace de la 'fama' una especie de arpía.¹¹⁶

111 *ling.*9.1. De la misma manera se expresa Aulio Gelio: *grammaticus illustris* (2.25.4).

112 VON ALBRECHT (1997) 59 y MOST (2010) 32.

113 SIGEL (2016).

114 VON ALBRECHT (1997) 35-36.

115 DUMÉZIL (1999) 177-84.

116 *Idem*.

INTRODUCCIÓN

3.2. LA *ALLEGORIA* EXEGÉTICA EN ESCRITORES IMPERIALES

Las tendencias de los *grammatici* republicanos de utilizar la *allegoria* para descifrar textos no se quedó en este solo grupo cuando se pasó de la República al Principado, mejor conocido como Imperio. Un autor como Marco Fabio Quintiliano, rétor y pedagogo del s. I, también echa mano de la *allegoria* no sólo como un mecanismo literario, sino también retórico, un ámbito en el que ésta también fue comentada ampliamente.¹¹⁷ Pomponio Porfirión, del s. III, es un ejemplo que, aunque Petrarca no lo haya conocido, muestra esta ininterrumpida práctica de hacer uso de la *allegoria* exegética para desentrañar motivaciones políticas en un autor tan cercano al poder como Quinto Horacio Flaco. Mauro Servio Honorato, s. IV-V, es uno de los ejemplos más famosos en la historia de la literatura latina por sus comentarios a las tres obras de Publio Virgilio Marón y es un gran ejemplo tanto de los límites de la *allegoria* para exégesis literaria como de los fáciles excesos en los que se puede caer. En el ámbito de la *allegoria* literaria que tiene mucho de comentario filosófico también, Ambrosio Teodosio Macrobio, en el siglo fatídico para Roma en Occidente, el quinto, empleó también la *allegoria* para desentrañar el misterio de una palabra y su valor moralizante.

A través de este panorama, pretendo dar ejemplos del s. I hasta el V, período histórico que abarca desde la segunda dinastía imperial hasta la desaparición de un poder central en la Europa occidental,¹¹⁸ para entender cómo esta práctica de la *allegoria* no sólo se consolidó a nivel de lo literario y de la retórica, sino principalmente tratar de demostrar que Petrarca extrajo esta práctica de los autores antiguos (salvo Porfirión, que sólo sirve de ejemplo) y la empleó para sus propios fines.

117 TURNER (2010) 79.

118 Cfr. BARROW (1992) 193ss.

INTRODUCCIÓN

3.2.1. LA *ALLEGORIA* COMO FIGURA RETÓRICA EN QUINTILIANO

Quintiliano, rétor y pedagogo activo durante la dinastía imperial de los flavios, trató con gran extensión la alegoría en tanto que recurso retórico. Mientras que Marco Tulio Cicerón, a quien profundamente admiraba, hablaba de la *allegoria* como una *mutatio* que embellece y da esplendor al discurso, Quintiliano lo sigue pero empleando el término de *continuatae tralationes*, es decir, metáforas extendidas, que terminan siendo una compleja red de referencia.¹¹⁹ Véase el pasaje con más precisión:

allegoria, quam inuersionem interpretantur, aut aliud uerbis, aliud sensu ostendit,¹²⁰ aut etiam interim contrarium. prius fit genus plerumque continuatis tralationibus, ut

*"o nauis, referent in mare te noui | fluctus: o quid agis? fortiter occupa | portum",
totusque ille Horati locus, quo nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit.*

La **alegoría**, la cual traducen al latín como *inversio*, muestra una cosa con las palabras, pero otra en sentido, o incluso a veces lo contrario. Así aparece el primer género muchas veces a partir de **metáforas intinterrumpidas**, como:

"¡oh, barco! Te devolverán al mar nuevas corrientes. ¿Qué tratas de hacer? Con firmeza permanece en puerto"¹²¹

En todo ese pasaje de Horacio se refiere al barco como el Estado, a las corrientes y tormentas como las guerras intestinas, al puerto como la paz y la concordia.

En primer lugar, menciona el significante en griego acompañado de su traducción al latín (también llamado *inmutatio* y *permutatio*) como es la costumbre de su antecesor Cicerón, y pasa a describirlo por su función como figura literaria: las palabras dicen una cosa pero el significado debe entenderse de manera distinta. En su brevísimo comentario al pasaje de Horacio, el alegorismo es simple, pues una palabra en específico refiere a un concepto específico (barco como metáfora del estado de acuerdo al modelo inaugurado por el poeta griego, Alceo), y aparece en una sucesión de

119 QUINT.8.6.44-45. Cfr. WALDE (2016).

120 Cfr. ISID.*orig.*37.21-22, donde se presenta prácticamente la misma definición, pero con un curioso ejemplo, pues interpreta un pasaje del libro primero de la *Eneida* como si fuera una especie de prolepsis alegórica de lo que Eneas encuentra en Cartago: una ominosa señal de las tres guerras púnicas que sus descendientes y los de Libia sufrirán, práctica, por su ubicación temporal, más cercana a la interpretación tardoantigua que a la del rétor Quintiliano: *allegoria est alieniloquium. aliud enim sonat, et aliud intellegitur, ut: tres litore ceruus / conspicit errantes (Aen.1.184. tris... errantis). ubi tres duces belli Punici, uel tria bella Punica significantur* "La alegoría es, en latín, un *alieniloquium*, es decir, **significa una cosa, otra se entiende**, como 'identifica a tres ciervos que vagan en la costa', pasaje en el que significan 'tres generales cartagineses' o 'tres guerras púnicas'".

121 HOR.*carm.*1.14.1-3

INTRODUCCIÓN

metáforas (las *continuatae tralationes* en la forma de corrientes, tormentas y, finalmente, el puerto). Un poco más adelante (8.6.45):

et Vergili

'sed nos immensum spatiis confecimus aequor, | et iam tempus equum fumantia soluere colla.'

También de Virgilio:

'Pero ya nosotros recorrimos un campo de distancia inconmensurable y es tiempo de retirar el yugo de los quemantes cuellos de los caballos.'¹²²

Aunque Quintiliano sólo menciona el pasaje omitiendo todo comentario, asumía que sus lectores reconocerían sin dificultad alguna qué fragmento de Virgilio estaba citando: el final del libro segundo de las *Geórgicas*, con lo cual anuncia el final de un largo camino recorrido acerca de los árboles y que, con una cita inspirada en versos del poeta griego Píndaro —el carruaje de la poesía (*Ol.*6.22-26)—, prenuncia uno de los temas del libro tercero: el ganado y crianza de los caballos.¹²³

3.2.2. LA *ALLEGORIA* POLÍTICA: PORFIRIÓN Y SUS COMENTARIOS A HORACIO.

Durante el siglo III, surgió un comentario a la obra de Horacio Flaco de mano de un tal Pomponio Porfirión, de quien no se sabe mucho; ni siquiera hay certidumbre sobre su origen, el cual se supone africano. Su obra, más que un comentario, es una serie de glosas y fue siendo transmitida de escuela en escuela, lo cual ocasionó lagunas a nivel de tradición textual, pues no solía copiarse completa. Pese a su horrascosa historia, fue esencial para unificar las tendencias exegéticas de los *carmina* horacianos a partir del s. IX.¹²⁴ Con respecto al alegorismo, Porfirión tiene una dinámica muy parecida a la de Quintiliano, como demostrarán estos dos ejemplos de glosas de dos diferentes poemas:

NONNE VIDES VT NVDVM REMIGIO LATVS. manifestae allegoriae, per quas significat, ex parte iam debilitatum exercitum Bruti, et vires partium eius minutas esse.

¹²² *georg.*2.541.

¹²³ Cfr. WILKINSON (1969) 169-72 y 323-23, quien habla de la asociación pindárica en el proemio de *georg.*3, sin olvidar, claro, el intertexto con Enio y Lucrecio. Cfr. MILES (1980) 166-68.

¹²⁴ SCHMIDT (2006).

INTRODUCCIÓN

¿ACASO NO VES CÓMO EL LADO [DEL BARCO], NUDO DE REMO...? Evidentemente **alegorías**, con las cuales significa que de una parte el ejército de Bruto estaba ya debilitado y las fuerzas de sus facciones disminuidas.¹²⁵

*ARIDAS FRONDES conuenienter superiori **allegoriae** pro uetulis mulieribus dixit.*

ARBUSTOS ÁRIDOS. Acorde con la anterior **alegoría**. Significa "mujeres viejas".¹²⁶

Estas alegorías son entendidas por Porfirión como de referente directo, al igual que para Quintiliano el barco simbolizaba el estado: en este caso, los costados del barco son las fuerzas republicanas de Casio y de Bruto, que fueron vencidas en la batalla marítima de Filipos en el 42 *ante* por la coalición de Marco Antonio y César Octaviano. En el segundo ejemplo, Horacio habla de cómo la juventud (*pubes*) debe disfrutar de la verde hiedra y dejar que el viento Euro se lleve los áridos arbustos. El comentarador entiende y expone la anfibología expuesta por Horacio, en la que no sólo se trata de un *locus amœnus* sino de, por así decirlo, un *locus amatorius*, en el que el joven debe disfrutar de las mujeres jóvenes y alejarse de las viejas. Pomponio Porfirión, pese a la fragmentación de su obra y su tortuosa supervivencia hasta el día de hoy, muestra la influencia de Quintiliano al menos en cuanto a alegorismo se refiere.

3.2.3. LA *ALLEGORIA* DE EXÉGESIS LITERARIA EN SERVIO, COMENTADOR DE VIRGILIO

El único comentario de la obra virgiliana que sobrevivió hasta nosotros íntegro, aunque con muchos pasajes sospechosos de interpolaciones medievales, fue el de Mauro Servio Honorato. Domenico Comparetti (1895, 50) afirma que aquél, en contraste con otros gramáticos como Donato, contaba con más erudición que la mayoría de los letrados de la época y conocía bien, además, las reglas métricas latinas. No presentó una teoría general ni se separaba del *continuum* de interpretación que había avanzado en Roma a partir de la expansión de la alegoría en la producción y recepción, pero al menos trazó —o intentó— una cierta línea en cuanto a la alegoresis se

¹²⁵ *Hor. comm.* 1.14.3-4.

¹²⁶ *Hor. comm.* 1.25.19.

INTRODUCCIÓN

refiere. Es el caso de lo mencionado al inicio de este capítulo sobre la advertencia de interpretar *simpliciter* y *per allegoriam*, pues cada una conlleva ciertos riesgos. Un ejemplo de ello es la discusión que, según Servio refiere, otros han hecho en un pasaje de las *Bucólicas*:¹²⁷

sed melius simpliciter accipimus: refutandae enim sunt allegoriae in bucolico carmine, nisi cum, ut supra diximus, ex aliqua agrorum perditorum necessitate descendunt.

Sin embargo, es mejor si lo entendemos de manera simple: **deben descartarse las interpretaciones alegóricas** en las *Bucólicas*, salvo cuando, como hemos dicho antes, vengan a colación por la necesaria mención de la pérdida de los campos (de Mantua).

Servio aquí alude a una anécdota sobre la vida de Virgilio que él nunca ha leído, en relación con la cual algunos quieren encontrar detrás de unos versos (*ecl.*3.16-20) una alusión a los amores que supuestamente el poeta tuvo con la esposa de su amigo y colega Varo. Confiando en su erudición sobre lo dicho o escrito acerca del poeta mantuano –y quizá en la pureza de espíritu que muchos le atribuyen, incluido él mismo–,¹²⁸ desecha esta teoría y prefiere ceñirse a un criterio según el cual debajo del disfraz pastoril sólo aparece Virgilio sólo cuando por necesidad se haga mención de la expropiación de los campos de Mantua y Cremona (como en *ecl.*1). Con todo, Servio mismo no sigue a la letra sus propios criterios acerca de la exégesis alegórica, pues poco después del pasaje con el que se comenzó este texto sobre la precaución de entender "Virgilio" en lugar de "Títiro", cuando Melibeo canta (1.38-39) *ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsi haec arbusta uocabant* (los pinos mismos, los manantiales mismos, estos mismos arbustos llamaban tu nombre), dice sin más que los pinos representan la ciudad de Roma, los manantiales a los senadores, y los arbustos a los intelectuales.

127 *ecl.*3.20

128 SERV.*Aen.*1.pr.: *verecundissimus fuit, ut ex moribus cognomen acceperit; nam dictus est Parthenias*. "Era sumamente pudoroso, de manera que se ganó el apodo de *Parthenias* 'Virginal' por sus costumbres".

3.2.4. LA *ALLEGORIA* FILOSÓFICA DE MACROBIO

En sus eruditísimos *commentarii in somnium Scipionis*, considerados un verdadero compendio de ciencia y filosofía la *uniuersae philosophiae integritas*,¹²⁹ el romano pagano Ambrosio Teodosio Macrobio, del s. V, se embarca en la tarea de legar a su hijo Eustacio una obra en la que se explique y exponga la complejidad detrás del *Sueño de Escipión*, que da clausura a la *República* de Cicerón. Aunque Macrobio se dedique a la obra del orador de Arpino, abunda en referencias a las tres obras de Virgilio, a quien admiraba a tal grado que lo creía infalible y en cuyo honor había escrito antes los *Saturnalia*, dedicados a hacer un elogio del poeta.¹³⁰ En un pasaje sobre las verdades ocultas de la religión popular que sólo los filósofos han podido descifrar,¹³¹ habla sobre la etimología del dios de la muerte (MACR.*somn.*1.11.1-2):

hoc ignoratur a plurimis cur eundem mortis deum modo Ditem, modo immitem uocemus, cum per alteram id est animalis, mortem absolui animam et ad ueras naturae diuitias atque ad propriam libertatem remitti faustum nomen indicio sit, per alteram uero, quae uulgo uita existimatur, animam de immortalitatis suae luce ad quasdam tenebras mortis impelli uocabuli testemur horrore.

Se ignora a este grado por qué al mismo dios de la muerte a veces lo llamamos "Dite" y por qué a veces "cruel", cuando la explicación está en que por medio de una muerte, la de lo animado, el nombre benéfico [de "Dite"] es indicio de que el alma es liberada del cuerpo y reenviada a las verdaderas riquezas de la naturaleza y a la libertad propia, pero por medio de la otra muerte, la que el vulgo cree que es vida, nosotros damos testimonio, con la terrible fuerza del epíteto, de que el alma es exiliada de la luz de su inmortalidad y precipitada a ciertas tinieblas de la muerte.

Macrobio, como muchos otros, buscaba la relación escondida entre las palabras y su definición o explicación semánticas.¹³² A partir de un breve resumen de las posturas sostenidas por los llamados pitagóricos y los platónicos acerca de la verdadera muerte y la verdadera vida, procede a explicar por qué a un mismo dios se lo nombra no sólo

129 FLAMANT (2006).

130 COMPARETTI (1895) 63-68.

131 En este caso, la "verdad oculta" es una cita indirecta de Heráclito (DK B62) sobre la verdadera vida que es la muerte.

132 SLUITER (2015) 897-9.

INTRODUCCIÓN

con dos epítetos diferentes, sino entre sí contrarios: "Dite" y "cruel ". El primero deriva del adjetivo en nominativo *dīues* y genitivo antiguo *dītis*, que significa "rico, de riquezas". El nominativo *Dīs*, derivado por analogía del genitivo antiguo *dītis*, sirvió a los latinos para traducir el nombre de la divinidad griega del inframundo Πλούτων, Plutón, cuyo nombre también refiere a la riqueza, a saber, πλούτος, *plutos*, "riqueza". Podría ser un sinónimo antiguo de *caelites* ("habitantes del cielo" > "dioses"), dado que los dioses indoeuropeos son conocidos como "dispensadores de bienes".¹³³ La etimología que da Varrón del adjetivo *dīues* sería correcta en cuanto al origen pero imprecisa en cuanto al porqué del origen: *diues a diuo qui ut deus ni[c]hil indigere uidetur* (adjetivo *diues* proviene de *diuus* "divino", pues es rico (*dives*) quien, como una divinidad, no carece de nada).¹³⁴ Varrón entiende que la naturaleza de las divinidades es el no tener necesidades,¹³⁵ pero Macrobio se acercó más a la relación entre el sustantivo y su significado en un contexto filosófico:¹³⁶¹³⁷ el dios de la muerte, conocido vulgarmente con el epíteto de "cruel", es nombrado Dite por los concededores de la sabiduría, pues de manera activa lleva a las almas de los "muertos" a la vida real, llena de las "verdaderas riquezas de la naturaleza" que es la contemplación de la fuente primigenia. Este tipo de *allegoria* siguió muy de cerca el tipo de comentario léxico que los estoicos introdujeron a Roma por medio de la etimología de los nombres, una de sus prácticas más recurrentes. Detrás del nombre, la verdad se encuentra velada, como se comenzó a practicar desde Platón y continuó Crates de Malos en su paso por Roma, modelo que los romanos cotinuaron, como se ve en Macrobio.¹³⁸

133 ERNOUT-MEILLET (2001) *s.v. diues*.

134 *ling.*5.92.

135 Como dicen Platón en el *Timeo* (*Tim.*32^{ess.}) y Parménides de Elea (DK B8) sobre la naturaleza de la divinidad.

136 O, en específico, neoplatónico, corriente que Macrobio siguió para su exégesis, es decir, buscar en el registro escrito una realidad mayor de acuerdo con la 'Metaphysics of fallenness' a partir de las nuevas lecturas de Platón entre los seguidores de esta nueva doctrina. Cfr. Struck (2010) 57^{ss.}

137 O, en específico, neoplatónico, corriente que Macrobio siguió para su exégesis, es decir, buscar en el registro escrito una realidad mayor de acuerdo a acuerdo con la "Metaphysics of fallenness" a partir de las nuevas lecturas de Platón entre los seguidores de esta nueva doctrina. Cfr. STRUCK (2010) 57^{ss.}

138 Cfr. Sallmann (2006). En Petrarca, este mecanismo será patente en la conformación de los nombres de sus personajes.

3.2.5. LA OTRA *ALLEGORIA*: ANTECEDENTES CRISTIANOS

Naturalmente, por las propias lecturas y creencias de Petrarca, debe hacerse mención del papel que la exégesis bíblica jugó para moldear su pensamiento y crítica literarias, en especial con los cuatro niveles de interpretación que se originan en Juan Casiano, Padre de la iglesia (s.IV-V): el literal, el moralizante, el alegórico y el anagógico; a su vez, fueron retomados por Nicolás de Lira y empleados por Dante Alighieri (ambos del s. XIV) para justificar su *Commedia*. El propio Pablo, en su carta a los Galacios (4:26) había autorizado el empleo de la alegoría, lo cual es llamativo por ser un fenómeno de exégesis no sólo presente en la literatura pagana, sino también en las primicias de la literatura cristiana. Un trabajo tal amerita otra ocasión y es un buen punto de partida para nuevas investigaciones sobre Petrarca. Sin embargo, quisiera rescatar los siguientes puntos para hacer una conexión rápida con nuestro autor desde el lado de la literatura cristiana en tres hitos de la historia de ésta: Agustín de Hipona (s. IV-V), Padre de la iglesia autor predilecto del poeta aretino,¹³⁹ ya había hecho una diferencia entre la alegoría para la exégesis bíblica y entre aquélla para la literaria, de manera que deja pavimentado el camino para que la *allegoria* pueda ser utilizada en asuntos de teología separados de lo literario, en especial en lo relativo a la antigüedad pagana. Tomás de Aquino (s. XIII), Doctor de la iglesia, aunque veía que los poetas se valían de la *allegoria* para sus fines, se rehusaba a admitirlos como alegoristas, quizá por un recelo a admitir esta práctica fuera de los ámbitos teológicos. En respuesta a esto, Dante Alighieri, poeta cristiano, argumentó en su *Carta a Canseco* que los cuatro

139 Sobre la influencia de San Agustín en el período de madurez de Petrarca, cfr. HIGASHI (2013) XXXVIIss.

INTRODUCCIÓN

niveles de interpretación (incluido el alegórico por ende) servían para interpretar su *Commedia*,¹⁴⁰ poema escrito en lengua vulgar.

140 Para la discusión detallada con ejemplos de más autores, cfr. TURNER (2010) 71-82.

INTRODUCCIÓN

3.2.6. CONCLUSIONES

Desde la literatura romana del s. I a.C., la *allegoria* tuvo un papel en las disquisiciones sobre la retórica y en las interpretaciones literarias, que llegaron a tocar temas políticos y filosóficos. Los cristianos, por su lado, tuvieron discusiones similares alrededor de este concepto para descubrir las verdades ocultas de sus textos sagrados. Durante la Edad media y con los cuatro niveles de interpretación de Juan Casiano, la *allegoria* no perdió su dinamismo y siguió siendo instrumento de la exégesis. En el siglo XIV que vio nacer a las otras dos coronas de Italia, Petrarca y Boccaccio, la *allegoria* aparecerá como un nuevo instrumento que llamaremos ‘conciliatorio’ para la querrela acerca del valor de la literatura pagana en un mundo en el que el cristianismo continuaba expandiéndose y consolidándose como institución de poder.

Parte del legado de Petrarca es involucrarse en esta discusión con sus propias ‘declaraciones’ (*statements*) poéticas. Como tratará de demostrarse en el siguiente capítulo y en el comentario a la primera égloga, respecto al fenómeno de la *allegoria* Petrarca usó los materiales intelectuales que le estaban disponibles para exponer realidades de su momento, ya sean controversias del pasado como la querrela de los paganos con los cristianos, o para hablar de los acontecimientos de su época de manera oblicua, lo que le permitía una libertad de expresión dirigida hacia sus posiciones –no siempre fijas– acerca del poder estético, político y filosófico inherente a la poesía, no sólo la cristiana en boga en ese entonces, sino también a la de los gentiles, los primeros maestros.

INTRODUCCIÓN

4. TRASCENDENCIA DE LA *ALLEGORIA* MÁS ALLÁ DE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: EL POLIFACÉTICO USO PETRARQUESCO

¿Por qué es importante para el estudioso de los fenómenos literarios de la Edad media conocer el *continuum* del que es partícipe la alegoría a partir de su introducción como elemento literario en Roma, su mezcla con los fenómenos religiosos ya ahí presentes y el influjo en la producción y recepción de la literatura latina imperial y tardoantigua? Los escritores paganos, fieles a la tradición, y los escritores cristianos que no rechazaron el paganismo literario, sino que lo adoptaron y transformaron en una nueva literatura romanocrisiana, fueron parte de este *continuum*, centrado en la lectura, recomposición e interpretación principalmente del poeta romano por antonomasia, Virgilio. Los comentadores de sus obras fueron de gran importancia en el rescate de la cultura literaria latina en los siglos posteriores a la caída del Imperio romano de Occidente. Empero, la lectura de Virgilio –y otros autores gentiles– cada vez se vio más envuelta en la alegoresis tardoantigua, de manera que eso se reflejó en los mecanismos empleados para redactar nuevas obras: éstas se volvieron más oscuras para los ojos modernos, pero para los medievales, que buscaban señales de Dios en la naturaleza física y textual,¹⁴¹ esto se volvió práctica habitual. La *Commedia* de Dante o el *Bucolicum carmen* de Francesco Petrarca, el cual reinagura la poesía bucólica de tradición virgiliana, son ambas de profundo corte alegórico y el producto de siglos de interpretación y reinterpretación de la tradición pagana que sobrevivió a la desaparición de la cultura que le dio vida para poner los fundamentos de una literatura ya no romana, sino europea.

141 Cfr. KRIESEL (2009) 202-3.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

4.1. ALLEGORIA MORAL EN EL *SECRETUM*

De cómo Petrarca se imbuó de esta tradición, se darán algunos ejemplos extraídos de sus obras mismas. En el libro segundo del *Secretum*, el personaje de *Franciscus*¹⁴² arguye, a partir de un pasaje virgiliano de la *Eneida*, cuánto influyen las pasiones en la obstrucción del pensamiento elevado (*Secr.*2.104):

Atqui [Eneas] quam diu Venere comitante inter hostes et incendium erravit, apertis licet oculis, offensorum iram numinum videre non potuit, eaque illum alloquente, nil nisi terrenum intellexit. At, postquam illa discessit, quid evenerit nosti; siquidem mox iratas deorum facies eum vidisse subsequitur, et omne circumstans periculum agnovisse:
apparent dire facies inimicae Troie | numina magna deum.¹⁴³

*Ex quibus hoc excerpti: usum Veneris conspectum divinitatis eripere.*¹⁴⁴

Y, en especial, todo el tiempo que Eneas erró entre enemigos y fuego con Venus a su lado, aunque con ojos abiertos, no pudo percatarse de la ira de los dioses encolerizados, y mientras ella le hablaba, no entendió nada que no fuera terrenal. Sin embargo, después de que ella se retiró, bien sabes lo que sucedió: puesto que, a continuación, vio los airados rostros de los dioses y todo el peligro que lo circundaba: 'aparecen los terribles rostros y los grandes potentados de los dioses, enemigos de Troya'. **A partir de este pasaje, deduje esto:** la práctica de Venus sustrae la visión de la divinidad.

Esta manera de hacer interpretación no es tan diferente de lo que el estoico Crates de Malos hacía tanto con la obra de Homero como con el escudo de Aquiles: la racionalización de los mitos; ni difiere mucho del proceder de los estoicos que fueron permeados por esta misma tradición.¹⁴⁵ Petrarca mismo, en la *Collatio laureationis*, ya había argüido, a favor de la alegoría en la poesía, que ésta podía esconder verdades físicas (*Collat.*9.7): *Poetas, sub velamine figmentorum, nunc physica, nunc moralia, nunc historias comprehendisse*, metodología con la que está interpretando el pasaje virgiliano,¹⁴⁶ pues sustituye las pasiones sexuales con Venus y la capacidad de ver a la

142 Se empleará *Franciscus* para diferenciar a este personaje del *Secretum* del nombre 'Francesco'. Lo mismo sucederá con *Augustinus* para no confundirlo con s. Agustín.

143 *Aen.* 2.622-23.

144 FENZI (2015) 342: este relato moral sobre la caída de Troya es, además, una interpretación propia de Petrarca y, enorgullecido de ella, la reutiliza, en especial en *Sen.*4.5, donde la amplía. Sobre la figura femenina como objeto de deseo, cfr. MONTICELLI (2005) 281ss; SCHILDGEN (1993) 120ss.; y SCHILDGEN (1996) 149ss.

145 Tradición que puede rastrearse a Teágenes de Regio (s. VI a.C.) y Empédocles de Acragante (s. V a.C.).

146 *Aen.* 2.622-23.

INTRODUCCIÓN

divinidad con el error del héroe troyano, quien está impedido por el deseo. Un ejemplo similar se encuentra en el tercer libro de su *Secretum* (3.180-82) cuando el otro interlocutor, *Augustinus*, acusa a los hombres –de lo cual Petrarca no está exento– de perder el tiempo entre placeres inertes mientras, poco a poco, la vejez se aproxima:

Secundum est, quia inter iocos et falsa gaudia senescitis. Itaque sicut Troianos, qui supremam noctem inter talia transdixerunt, latuit dum fatalis equus saltu super ardua venit Pergama et armatum peditem gravis attulit albo, sic vos senectutem, que secum armatam et indomitam mortem affert, incustoditi corporis menia transcendentem non sentitis, nisi tum demum quando dimissi per funem hostes invadunt urbem somno vinoque sepultam .

En segundo lugar, está el que entre nimiedades y falsos placeres estáis envejeciendo. Así pues, igual que los troyanos, quienes su última noche la pasaron entre semejantes asuntos, no se dieron cuenta mientras el fatídico caballo, de un salto, llegó a la alta Troya y, cargado su vientre de tropas armadas, las trajo a la ciudad, de la misma manera vosotros no os percatáis de que la vejez, que trae consigo a la muerte, armada e indómita, ya atraviesa los muros de vuestro indefendido cuerpo sino hasta que, descendiendo por una cuerda, los enemigos invaden a una ciudad sumida en sueño y vino.

Augustinus análoga el estado del alma con las penas de los troyanos, quienes cayeron en el engaño de los aqueos al permitir que entrara el fatal caballo de madera, pese a las advertencias de unos pocos sensatos. Mientras la ciudad de Príamo celebraba la supuesta victoria sobre los invasores entre placeres inanes, en ese preciso momento de debilidad, los invadió su perdición. De la misma manera, advierte *Augustinus*, el hombre sensato debe estar atento a las insidias de las pasiones en un momento de *accidia*. El libro tercero –es menester decirlo– versa sobre una pasión en específico: la que el poeta tuvo por una mujer mortal, Laura.¹⁴⁷ Este símil, fórmula retórica tan buscada por los antiguos, sirve para introducir una alegoría, no disímil de la anterior, a partir de un episodio clave de la historia troyana y romana.

147 Cfr. *Secr.* 3.136: *de muliere mortali sermo nobis instituitur, in qua admiranda colendaque te magnam etatis partem consumpsisse doleo; et in tali ingenio tantam et tam longevam insaniam vehementer admiror* (Sobre una mujer mortal es ésta nuestra discusión, en cuya admiración y culto me duele que hayas consumido una gran parte de tu vida, y me asombro sobremanera de que en ingenio tal quepa tan grande y longeva demencia). Cabe notar que nunca se la menciona por su nombre, sino por el pronombre personal *illa*.

INTRODUCCIÓN

4.2. LA ALLEGORIA DE LOS NOMBRES EN GLOSAS PETRARQUESCAS

Una gran fuente de evidencia sobre el alegorismo de Petrarca es su famoso y queridísimo *Virgilius Ambrosianus*,¹⁴⁸ que abunda en notas autógrafas a lo largo de los folios que contienen las tres obras maestras de Virgilio, rodeadas del comentario de Servio; una porción de la *Aquileida* de Estacio con un comentario anónimo; cuatro *Odas* de Horacio; y dos comentarios anónimos al *Barbarismus* de Elio Donato.¹⁴⁹ Estas anotaciones de Petrarca mismo ayudan a entender la manera como leía las *Églogas* virgilianas: *v.gr.* leía detrás de la *fagus* de la *ecl.1* a César Octaviano, bajo cuya tutela Virgilio podía componer poesía,¹⁵⁰ o que el *frondator* corresponde a Julio César.¹⁵¹ La cantidad de pruebas de su alegorismo es ingente, pero hay una muy interesante sobre la naturaleza de la poesía bucólica. En el f.2v, cuando el *iuvenis* de la misma égloga permite que los bueyes pasten sin obstrucción,¹⁵² anota el aretino *pro bobus carmen bucolicum accipimus. Duo cornua id est geminum sensum habens, licteralem scilicet et allegoricum* (Por ‘vacas’ entendemos ‘poema bucólico’, pues tiene dos cuernos, a saber, un doble sentido, el literal y el alegórico).¹⁵³

4.3. LAS CLAVES ALEGÓRICAS DE FAM.10.4

Pasemos a una de las epístolas más importantes para el estudio del *Bucolicum carmen*: la *Fam.10.4*. Esta misiva de 1349 a su hermano Gerardo que iba acompañada de la

148 BILLANOVICH (1985) 51-52: el costo del *Ambrosianus* se estima muy elevado, comisionado por Ser Petrarco, padre del poeta. Petrarca, el ‘eccelso architetto’ del manuscrito, supervisó los cambios que se le hicieron, como el frontispicio que fue obra del pintor Simone Martini. Asimismo, se puede estimar un valor sentimental acorde con el precio que habría costado, pues en él anotaba hechos relevantes de su vida, como la famosísima nota sobre la muerte de Laura. Cfr. FENZI (2008) 267.

149 LORD (1982) 254.

150 VERG.*ecl.1.1*: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* “Títiro, tú recostado sobre la sombra de una extensa haya”.

151 LORD (1982) 263. VERG.*ecl.1.56*: *hinc alta sub rupe canet frondator ad auras* “Desde aquí, bajo una alta roca, el podador dirigirá su canto al cielo”.

152 VERG.*ecl.1.9-10*: *ille [iuvenis] meas errare boues, ut cernis, et ipsum / ludere quae uellem calamo permisit agresti.*

153 LORD (1982) 268.

INTRODUCCIÓN

Ecl.1 Parthenias, se divide en dos partes, las cuales están explicitadas en el subtítulo de la misma: *de proportione inter theologiam et poetriam, cum expositione brevi prime egloge bucolici sui carminis ad eum misse*. La primera consiste en una reflexión sobre el papel de la teología y la poesía y cómo éstas, según el parecer de Petrarca, en el fondo son lo mismo, tema que conduce naturalmente a la materia de la primera égloga: el conflicto entre dos hermanos que han optado por dos caminos diferentes, uno el de la teología, el otro el de la poesía. Veamos antes de ello la exposición petrarquesca sobre la alegoría (10.4.12):

Ceterum quia nichil prius in animo erat, eglogarum prima de nobis ambobus scripta est, ideoque potissimum ut tibi mitteretur obtinuit, nescio quidem an pro solatio an pro impedimento solatii tui dicam. Sed quoniam id genus est quod nisi ex ipso qui condidit auditum, intelligi non possit, ne te inutiliter fatiges, primo quid dicam, deinde quid intendam brevibus explicabo.

Por otro lado, como no tenía otro asunto en mente, escribí la primera de las églogas acerca de nosotros dos, y por ello, tiene el derecho de llegar a ti, no sé si decir que como consuelo o como distracción de tu consuelo.¹⁵⁴ Pero como la naturaleza de esta literatura **no puede entenderse salvo que se oiga de quien la compuso, para que no te desgastes inútilmente, brevemente te explicaré, en primer lugar, qué estoy diciendo; en segundo lugar, qué pretendo decir.**)

Fuera del ámbito alegorizante, aquí tenemos al poeta que escribe sobre su obra misma y hace patente el método que empleó: "no puede entenderse salvo que se oiga de quien la compuso", que se divide en 1) lo que está escrito y 2) la intención de lo que está escrito, a saber, lo que subyace a las palabras. No pueden pasar desapercibidas las declaraciones del mismo poeta sobre la poesía en boca de Enio, vistas al inicio: *varia sub nube*, declaraciones que podrían entenderse como una teoría sobre la poesía, mientras que, en el caso de *Fam.10.4*, más que una teoría, es una exposición del método que puso en marcha Petrarca, un método "elusivo y personal"¹⁵⁵ al que sólo puede accederse si se tienen las claves de interpretación, una práctica que lo acerca a las pretensiones dantescas cuando el florentino escribió comentarios a sus propias obras, uniendo la interpretación de la alegoría con la práctica de la misma, de manera que el

154 Para la traducción, me apoyé en la de Fracassetti (1864, 479), quien interpreta *solatium* como "piacere" entendido como aquel que viene con la vida monástica (recordemos que Gerardo era un monje cartujo).

155 MURRIN (2010) 167.

INTRODUCCIÓN

autor se vuelve "el mejor lector" de su propia obra.¹⁵⁶ ¿Por qué motivo? Porque mientras que Dante insinúa que "el autor como mejor lector" permitiría que otros lectores se aventuraran a una interpretación quizá más inexacta, pero posible, para Petrarca, la declaración de que "no puede entenderse salvo que se oiga de quien la compuso" **inhabilita toda exégesis libre, pues requiere indefectiblemente de la clave del autor**. Este principio hace de la *Commedia* y del *Bucolicum carmen* dos libros de extremos opuestos.¹⁵⁷ En 10.4, Petrarca resume el argumento de la égloga para finalmente pasar al tema en mano, las claves hermenéuticas:

Hec summa rerum; intentionis autem mee sensus hic est. Pastores colloquentes nos sumus; ego Silvius, tu Monicus. Nominum ratio hec est: primi quidem tum quod in silvis res acta est, tum propter insitum ab ineunte etate urbis odium amoremque silvarum, propter quem multi ex nostris in omni sermone sepius me Silvanum quam Franciscum vocant; secundi autem quia cum unum ex Cyclopiibus Monicum dicant quasi monoculum,¹⁵⁸ id quodam respectu proprie tibi convenire visum est, qui e duobus oculis, quibus omnes comuniter utimur mortales, quorum altero scilicet celestia altero terrena respicimus, tu terrena cernentem abiecisti oculo meliore contentus.

En resumen, de esto trata. Ahora te diré el significado de lo que yo pretendo decir: los pastores interlocutores somos nosotros: yo Silvio y tú Mónico. La razón de los nombres es que, sobre el primero, la acción se desarrolla en los bosques y por mi odio innato desde la niñez por la ciudad y mi amor a los bosques, por el cual muchos de nuestros amigos en toda charla más a menudo me llaman Silvano que Francisco. Sobre el segundo, como a uno de los Cíclopes le dicen

156 ASCOLI (2010) 129. No obstante, las lecturas de Petrarca a la *Divina Commedia* de Dante son, presuntamente, tardías. Cfr. ARIANI (1988) 9. Esto haría pensar en cómo fue evolucionando el pensamiento del aretino en paralelo con el alegorismo y la alegoría que iría encontrando y confrontando con sus propios procedimientos. Lo que sí puede entenderse como "tardío" o "maduro" es la asociación que Petrarca hizo con el exilio de Dante y el de su propio padre, Ser Petracco (*Fam.*21.15p.110): *cum avo patreque meo vixit, avo minor, patre autem natu maior, cum quo simul uno die atque uno civili turbine patriis finibus pulsus est*. Cfr. FEO (1970).

157 La discusión acerca de la naturaleza de la *Commedia* se encuentra en ASCOLI (2010) 128ss. Cfr. además el sentir de SANTANGELO (2009, 199-200), para quien las *Eglogae* de Dante, a diferencia de las de Petrarca, eran comprensibles, al menos para sus contemporáneos y posteriores, sin necesidad de una interpretación. Cfr. además GRANT (1955) 23: "Virgil employed oblique allusions to personal and contemporary matters, but on a limited extent so they would be readily understood by informed reader; even without the understanding, enjoyment did not depend on it. Dante's could be read and enjoyed as they stand. In Petrarch, eclogue became a vehicle for the most mediaeval kind of riddling: allusions are everything and classical form is wholly incidental to the mystification". De ahí que llame a las églogas de Dante "clásicas" y a las de Petrarca, irónicamente, "medievales".

158 No existe un cíclope llamado Mónico. En *Ov.met.*12.499, aparece un *Monychus*, pero es uno de los centauros contra los cuales, según el mito, el héroe Céneo lucha. Al parecer, la oscura creación de este personaje se suscita a partir de un esolio al *antrum Vulcani* de Juvenal (1.8-9), en el que se describe que en ese lugar hubo un *gigas Monychus*, asociación que, en la cabeza de Petrarca, debió ser naturalmente entre *gigas* y *Cyclops*. Sin embargo, su empleo debe entenderse de manera etimológica con *monoculum*, de lo cual se hablará en el comentario. Cfr. DE VENUTO (1990) xxvii-viii. No he encontrado otra bibliografía que dilucide este problema filológico.

INTRODUCCIÓN

Mónico, cual si fuera 'monóculo', me pareció que, en este respecto, el nombre te quedaba a la perfección, pues de los dos ojos que el común de los mortales usamos –uno para observar las cosas celestes, el otro para las terrenales– tú te deshiciste del que observa lo terreno, satisfecho con el mejor de ambos.

Cada nombre tiene su razón de ser, la cual no es patente sino desde la perspectiva autobiográfica de Petrarca y su relación con Gerardo, ya vuelto monje cartujo y abandonadas sus preocupaciones terrenales, que son parte del argumento de la primera égloga. El resto de la epístola está dedicado a desentrañar el significado oculto de palabras o sintagmas específicos, como *antrum* que significa el monasterio en el que Gerardo se recluyó; los *deserta* son los estudios de Silvio; *pastor nobilis* es el poeta griego Homero; etc.¹⁵⁹ De esta manera, quedan expuestas las claves hermenéuticas para que su hermano comprenda los *intentionis sensus* que ocultó debajo de la *nubes varia*. Con todo, pese a contar con los códigos para adentrarse en las tinieblas de la égloga petrarquesca, el poeta cierra su misiva con las siguientes palabras: *Reliqua cogitando percipies. Vale*. “El resto lo entenderás reflexionando. Saludos”. Como bien dice Enrico Santangelo (2009, 199), el comentario no es suficiente para la comprensión íntegra de la égloga. Esos *reliqua* que requieren de la *cogitatio* van más allá de las personas y actos escondidos detrás de los *nomina pastoria*;¹⁶⁰ es, apenas, el primer paso para la ingente tarea hermenéutica del lector.

4.4. LA ALLEGORIA Y LA OBSCURITAS: EL *BUCOLICUM CARMEN* Y EL *SINE NOMINE*

Analicemos un último pasaje petrarquesco acerca del papel de la alegoría, un pasaje, a mi parecer, todavía más revelador ya no tanto del procedimiento de los *nomina*

159 Esto corresponde a la parte del comentario.

160 Acuñé este término a partir de *Fam.10.4*. donde Petrarca llama a la égloga *pastorius stilus*, razón por la cual los nombres, a su vez, corresponden a pastores (*pastoribus datur*.) Esto no es novedoso: Petrarca debía de tener en mente, de nuevo, el comentario de Servio. Un ejemplo: en *ecl.1.pr.*, explica el significado del nombre *Melibæus* a partir del griego μέλει αὐτῷ τῶν βοῶν (*mélei autó' ton boón* [-boe-]): “le preocupan sus bueyes”), el cual sería un nombre pastoril por antonomasia. El mismo procedimiento de exégesis virgiliana se percibe en Petrarca: *Silvius-Silvanus* por su afinidad a las *silvae*; *Monicus* por *monoculus*. Además, no debe olvidarse la influencia de la ‘etimología estoica’ del capítulo anterior.

INTRODUCCIÓN

pastoria, sino de la *intentio* al ocultar las cosas bajo el velo bucólico (*Sine nomine*, prefacio):

*Cum semper odiosa fuerit, nunc capitalis est veritas. Crescentibus nempe flagitiis hominum, crevit veri odium, et regnum blanditiis ac mendacio datum est. Id me sepe dixisse, interdum etiam et scripsisse memini; sed dicendum sepius scribendumque est. Non ante fletus desinet quam dolor. Ea me pridem cogitatio induxit, ut Bucolicum carmen, **poematis genus ambigui, scriberem, quod paucis intellectum plures forsitan delectaret.***

En un tiempo, la verdad fue odiosa; ahora, es esencial. Conforme crecían los ofensas humanas, creció el odio hacia la verdad y el reino fue entregado a las lisonjas y la falacia. Esto a menudo dije; a veces incluso lo escribí, lo recuerdo. Mas es hora de decir y escribir más seguido. No parará el llanto antes del dolor. Ese pensamiento tiempo ha me llevó a escribir el *Bucolicum carmen*, un tipo de poema ambiguo que, entendido por pocos, tal vez deleitase a muchos.

Diré, brevemente, unas cuestiones sobre el *Liber sine nomine*.¹⁶¹ Un nombre alternativo es el *Contra clericos liber*, una señal más clara del contenido preponderante de esta colección de diecinueve epístolas: acusaciones abiertas, directas, inmisericordes contra el estado de la Iglesia y contra el papado aviñonés. En éstas, se explota el ubicuo motivo, en la obra vernacular y latina del aretino, de Aviñón como la nueva Babilonia,¹⁶² como el laberinto babilonio¹⁶³ y como la causante de la ruina de Roma.¹⁶⁴ *Sine nomine*, a su vez, remite a otra parte de la naturaleza del epistolario: los nombres de sus destinatarios, así como ciertos nombres clave, se encuentran omitidos, lo cual rompe con la práctica epistolar medieval de una manera significativa.¹⁶⁵ Esto debe alertar a cualquier lector atento sobre lo que significan. Una clave la da el aretino mismo un poco más abajo:

Qua in re et lectori consultum volui et michi, ut sicut in pastorio, de quo loquebar, opusculo, sic in isto, illic obscuritate quadam, hic scriptorum latebris ac silentio tutus sim; nec solus ego, sed hi quoque quibus hec scripseram. Quorum nomina sciens volensque subtrahui, ne, his forsitan in lucem erumpentibus, aut noxe, si supererant, aut odio, si obierint, illis sint, quasi hec eis potissimum inscripserim quos scirem libentius audituros.

161 También llamado *Epystole sine nomine* en la edición de STOPPELLI 2004. Otros títulos son *Sine titulo* y *Contra clericos liber*. A partir de este momento, será referido con el simple nombre de *Sine nomine*, abreviado *Sin.*.

162 *Sin.*4; 9; 10; 14; 15; 17; 18; 19.

163 *Sin.*8; 10; 11; 16; 17; 19.

164 *Sin.*2; 3; 10; 14; 16; 17; en especial, las que conciernen al tribuno Cola di Rienzo, después de cuya muerte hubo una nueva revisión. Cfr. ASCOLI (2015) 5-7.

165 De acuerdo con MARTINEZ (2009, 302). Sin embargo, la misiva es un fenómeno variopinto en la Edad media: las *artes dictaminis* prescriben muchos ejercicios retóricos alrededor de la composición, no limitada al fenómeno de la epístola. Cfr. CURTIUS (1955) 117ss.

INTRODUCCIÓN

En este asunto, deliberadamente he querido tanto para el lector como para mí que **me encuentre a salvo por la omisión y silencio de los escritos, así como en la obra pastoril me encontré a salvo en su obscuridad.** Y no lo quise sólo para mí, sino también **para aquéllos a quienes escribí este epistolario.** Con plena consciencia, callé sus nombres, para evitar que, si las cartas llegasen a salir inesperadamente a la luz, les sean nocivas, si aún viven, o causa de odio, si ya fallecieron, como si hubiera escrito todo esto en especial para lectores que, supiese yo, oirían esto con gran agrado.

La obscuridad, la omisión, el silencio. Con estos tres elementos, Petrarca busca excusar esta ruptura con el canon medieval de la composición de epístolas. La razón: estar a salvo de las injurias que éstas pudiesen causar en otros que no fuesen los destinatarios originales, mecanismo que empleara en su otra obra, el *pastorio opusculo*, naturalmente el *Bucolicum carmen* A quiénes se refiere respecto a las *Sine nomine*, queda claro poco más adelante:

Equidem liber ille ad quorundam manus maximorum hominum me presente pervenit. Dumque eam partem legerent qua maxime tangebantur, quid ibi sensissem percontatos memini meque de industria transtulisse sermonem. Hic vero, quia nullum huiusmodi velum erat, providebo si potero, ne vivo me cuiusquam talium in manus veniat. Si fefellerit, ego tamen veri studio quesitum odium non verebor et meritis partam invidiam inter titulos numerabo. Sin, usque dum abiero, bona fide latuerit, postmodum, ut libet, sevant, irascantur, tonent, fulminent. Quid ad me?

Ese libro es verdad que llegó a las manos **de ciertos hombres de gran importancia** conmigo presente. Cuando leían esa parte en la que se encontraban aludidos en su máxima expresión, recuerdo que preguntaban qué quisiese yo decir en ese pasaje y recuerdo, también, que deliberadamente cambiaba el sujeto de la conversación. Sin embargo, como aquí no hay ningún velo de ese tipo, veré que no llegue a ninguno de ese grupo mientras esté yo con vida. Si me equivocase, el odio buscado en pos de la verdad no temeré y la merecida envidia que provocase numeraré entre mis libros. Si, por el contrario, hasta que me vaya de este mundo, permaneciese fielmente oculto el epistolario, una vez conocido que se exacerben, si les place; que se enfurezcan; que estallen; que revienten. ¿A mí qué podría importarme?

Abiertamente Petrarca análoga su búsqueda de anonimato en el *Sine nomine* con el *Bucolicum carmen* en una explicación competente a su propia seguridad (*tutus sim*). El recurso empleado para tal objetivo son las *scriptorum latebris ac silentio* (el silencio de sus escritos como guarida), el cual es inexistente en el *Sine nomine* y, por lo tanto, puede delatarlo, es la opacidad alegórica que hace de su obra pastoril una puerta inaccesible salvo para quien posee las llaves y los *reliqua* que deben subentenderse de otros textos. La búsqueda del anonimato es bipartita —obscuridad y omisión— con el

INTRODUCCIÓN

solo objetivo de mantenerse a salvo de la rabia de hombres que pudiesen arruinar su vida, considerando que Petrarca vivió muchos años con canonjías y recomendaciones otorgadas por el papado, además de las implicaciones de meterse con los poderosos cardenales y el papa, cuya voz hacía eco en gran parte de la cristiandad.¹⁶⁶

La naturaleza ambigua de ese *poematis genus*, no era, de ninguna manera, inusitada ni Petrarca fue el primero en hablar de ella o emplearla en la práctica. Parte de la crítica virgiliana ha apuntado hacia ciertos elementos de la obra tripartita del mantuano que hace sospechar de si la naturaleza de sus escritos es enteramente panegírica como por mucho tiempo se ha asegurado. Ejemplos abundan en la interpretación de, por ejemplo, la misteriosa identidad del *puer* de la *ecl.4* que nace cual augurio de una nueva era, el *magnus saeculorum ordo*¹⁶⁷ o a quién se refiere Virgilio con el *te duce* de 4.13.¹⁶⁸ En el caso del *puer*, aunque modernamente por mucho tiempo se haya creído que, detrás del él esté Julia, la hija de Octavio, para la publicación de la *égloga* ella ya había nacido, lo cual "expande las opciones potenciales para la recepción de este ambiguo –a saber, abierto– poema".¹⁶⁹ Esta ambigüedad, así como llama Petrarca a su poema, ha encontrado eco en nuevas lecturas "subversivas" del mantuano. ¿Es posible pensar en un primer significado "innocuo en su superficie con un significado ofensivo en su profundidad"?¹⁷⁰ Quintiliano, hablando de las figuras retóricas, menciona una de suma importancia (9.2.65-66):

huic [emphasi] uel confinis uel eadem est qua nunc utimur plurimum. iam enim ad id genus quod et frequentissimum est et expectari maxime credo ueniendum est, in quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi uolumus, non utique contrarium, ut in εἰρωνείᾳ, sed aliud latens et auditori quasi inueniendum. [...] eius triplex usus est: unus si dicere palam parum tutum est, alter si non decet, tertius qui uenustatis modo gratia adhibetur et ipsa nouitate ac uarietate magis quam si relatio sit recta delectat.

166 Justo la *Invectiva contra medicum* es una disputa que Petrarca tuvo con un médico de la corte papal, a quien el aretino acusa de no poder entender la alegoría no sólo en la poesía, sino en la teología misma, la verdadera filosofía. Cfr. QUILLEN (1992) 190. Esta idea del "la vera natura del sapere" (FENZI [2008] 35) puede leerse en el *De sui ipsius et multorum ignorantia*. Sobre el carácter general de las 'invectivas', cfr. Marsh (2015) 167-76.

167 VERG. *ecl.4.5*.

168 Servio ofrece tres posibilidades: *vel Auguste, vel Pollio, vel Salonine (ecl.4.13)*, lo cual muestra lo abierta que permanece la interpretación desde la Antigüedad misma.

169 ELVERS (2006).

170 MORGAN (1999) 10-12.

INTRODUCCIÓN

En los linderos de la figura del 'énfasis', o quizá sea la misma, está una que **nosotros usamos muchísimo**. Es hora de llegar a ese género de figura que es altamente **socorrido** y con el que, creo, **es muy fácil encontrarse**: consiste en que, a través de un tipo de sugerencia o indicación, queremos que se entienda lo que no decimos, no lo contrario, que sería la 'ironía', sino **un significado latente que el lector mismo debe descifrar**. [...] Su utilidad es triple: la primera, **si hablar con franqueza es poco seguro**; la segunda, si lo que quiere decirse no es conveniente; y la tercera, que se emplea en pos sólo de la elegancia y que, por su novedad y variedad, ofrece más deleite que si el relato fuera llano.

El testimonio es revelador en estos aspectos: el rétor nos indica que, al menos en su época,¹⁷¹ 1) el recurso de la ambigüedad era muy socorrido (*plurimum*); 2) consiste en ocultar algo bajo un texto, en apariencia, inofensivo para que el lector interprete el mensaje velado (*latens... inveniendum*); 3) y que uno de sus usos es el caso en que hablar abiertamente comporte un riesgo para el autor (*si dicere palam parum tutum est*). Ya Tiberio había mandado a asesinar al escritor Emilio Escauro por una línea ambigua en una tragedia, además de que mandó quemar todos sus discursos públicos. El absolutismo ponía en situación de riesgo a la expresión de la literatura,¹⁷² la cual, con todo, consiguió seguir produciendo excelentes escritores. Para la época, pues, de Quintiliano, la situación debía ser de perennes tanto cautela como reserva en la elección de temas y léxico, situación ideal para el uso de la ambigüedad afín de velar opiniones peligrosas.

¿Podría Petrarca tener en mente el listado de figuras retóricas de Quintiliano? Poggio Bracciolini fue el descubridor de la obra completa hasta 1417, más de cuarenta años después de la muerte del aretino, pero sabemos que al menos Coluccio Salutati y Francesco Petrarca poseían sendos ejemplares fragmentarios¹⁷³ de las *Institutiones oratoriae*. De acuerdo con Pierre de Nolhac, el *Parisinus 7720*, que Petrarca poseía, en los ff.80-87, contiene el libro 9 de las *Institutiones*, razón por la cual es factible creer que conocía este pasaje y razón por la cual es probable que, en algún momento, haya

171 De acuerdo con FARREL (2005) 44ss., si bien el concepto de la pérdida de la libertad de expresión comenzara desde el segundo triunvirato de Octavio, Marco Antonio y Lépido –el caso del asesinato de Cicerón es particularmente paradigmático–, el peligro se acrecienta a partir de la tercera parte de su división del período augústeo en adelante con los otros emperadores. Por ejemplo, el poeta Marco Anneo Lucano y el filósofo Lucio Anneo Séneca (ambos s. I a.C.) murieron por razones similares.

172 MAYER (2005) 59. Sobre Petrarca y Boccaccio, cfr. MURRIN (2010) 175.

173 Petrarca mismo confiesa a Quintiliano que su libro llegó a sus manos *discerptus et lacer* (*Fam.*24.7).

INTRODUCCIÓN

tenido las palabras de Quintiliano en consideración cuando escribió el prefacio del *Sine nomine*, tomado en cuenta que la *Fam.24.7* está datada del 7 de diciembre de 1350, época en la que está documentada una intensa actividad literaria alrededor del *Bucolicum carmen*, el *Secretum*, *De otio religioso*, los *Psalmi penitentiales*, entre otros.¹⁷⁴ A partir de este estudio, pueden proponerse las siguientes conclusiones: 1) la intención poética basada en el uso de la alegoría (*varia sub nube; velum*) no es ni novedadosa ni inusitada en época de Petrarca, pues proviene de una larga tradición derivada de la exégesis bíblica¹⁷⁵ y de la exégesis tardoantigua de los autores paganos, en las que opera la alegoresis. El aretino la emplea para la comprensión de los textos antiguos y la alegoría para la aplicación práctica de la composición, como queda demostrado por los ejemplos aquí aducidos.¹⁷⁶ Esta práctica, sin embargo, tampoco es exclusiva de él, pues Dante, una generación antes, había echado mano de ella.¹⁷⁷ Asimismo, 2) es probable que Petrarca tuviera en mente las definiciones y características de la alegoresis dadas por Quintiliano¹⁷⁸, la cual, como se ha visto, no es tan distante en la práctica del uso de la figura "cercana al énfasis, si acaso no es la misma". Es importante recalcar, sin embargo, que al menos en el pasaje sobre la alegoresis, Quintiliano no la define expresamente para ocultar información; por otro lado, el pasaje de Horacio, que toca de soslayo el tema de la guerra civil, podría ser un buen ejemplo de uno de los usos de la figura no nombrada: *si dicere palam parum tutum est* ("si es poco seguro hablar con franqueza"). También, 3) las advertencias de Servio sobre usar la alegoresis de manera indiscriminada para leer las *églogas* –que él mismo

174 Cfr. DE NOLHAC (1907) 84ss. Es curioso que muchas de las anotaciones autógrafas en el manuscrito estén dirigidas a un personaje llamado Silvano, mismo nombre del personaje de la *Ecl.10 Laurea occidens*; es decir, las notas están dirigidas a sí mismo, bajo el nombre de Silvano (91-4). Cfr. además FENZI (2008) 21ss., en especial "sotto il travestimento pastorale e dunque a prezzo di varie oscurità (che hanno forse sin qui **velato l'importanza del testo**) Petrarca affronta una serie di temi centrali sia sul piano personale e artistico che su quello, particolarmente delicato, della sua posizione nei riguardi della curia avignonese, fatta oggetto di attacchi assai violenti".

175 TURNER (2010) 71ss.

176 Cfr. CARRAI (2009, 172), para quien la égloga petrarquesca se enriquece de muchos elementos fuera de la virgiliana alejándose de los modelos pastoriles clásicos y acercándose a la tradición de la égloga moral establecida en la Edad media y justificada en el comentario de Servio a Virgilio.

177 Cfr. ASCOLI (2010) 129.

178 8.6.44-5: *aliud uerbis, aliud sensu ostendit*.

INTRODUCCIÓN

no siguió al pie de la letra— no forman parte del método exegético de Petrarca en la lectura de Virgilio o demás autores paganos por la razón 1 arriba expuesta: la mente de muchos escritores medievales no concebía otra manera de emplear esas herramientas hermenéuticas. Además, difícilmente se pensaba en la composición poética sin el empleo de la alegoría¹⁷⁹ como el pasaje del *Africa* indica, pues **incrementaba el placer estético** y se presentaba como un **juego de la mente**.¹⁸⁰ 4) Petrarca no hizo, como tal, una teoría sobre la naturaleza de la alegoría —al contrario de Boccaccio—,¹⁸¹ pero se aprecia su aprobación y su confianza en ella como herramienta necesaria para la producción poética, pero no sólo para el embellecimiento de las palabras como insinúa en el pasaje del *Africa* (*lectori longum placidumque laborem*), sino también para ocultar su verdadera *intentio* de aquéllos cuyas susceptibilidades, no sin peligro, pudiese herir. Esta facultad que la alegoría provee sirve para ocultarse bajo las tinieblas de la ambigüedad (*aliud verbis, aliud sensu*) y velar su verdadera postura en defensa de su propia individualidad intelectual, pues *nunc capitalis est veritas*. Además, no obstante la opresión presente en cualquier época, los autores siempre han buscado diversas maneras de expresar su sentir, desde la Antigüedad, cuando Quintiliano dice que esos recursos eran muy socorridos, hasta la actualidad.

179 MURRIN (2010) 163.

180 Cfr. LORD (1982) 260-1. Además, en contraste con la costumbre de la época, interpreta la égloga cuarta a la manera de Servio y de Macrobio; cfr. LORD (1982) 266. Recuérdese que la práctica de la interpretación alegórica era ubicua en cuanto a que los medievales buscaban **rastros de Dios** a lo largo del universo, material y textual, para encontrar las verdades ocultas; de esta manera, los textos terrestres, paganos o cristianos, comunican verdades sobre lo divino; cfr. KRIESEL (2009) 202-3.

181 CARRAI (2009) 176-7. Sobre la influencia que ejerció en Boccaccio, cfr. PAPIO (2011-12). De acuerdo con UNGLAUB (1997 49) la alegoría de Boccaccio era “ocasional.” Es curioso que Boccaccio no haya considerado en su historia del género bucólico a Dante ya que envió a su maestro un ejemplar de las *Egloge* en 1350 y asistió a los cursos de Giovanni del Virgilio, el colocutor de las mismas (cfr. SANTANGELO [2009] 212). Sobre la crítica de Boccaccio a la alegoría de su maestro Petrarca, cfr. PIACENTINO (2015) 148.

INTRODUCCIÓN

4.5. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

En los comentarios de las doce églogas petrarquescas, el lector verá que Petrarca explota las posibilidades de la alegoresis y la alegoría (ambos entendidos bajo el término *allegoria*) según lo requiera la naturaleza temática de cada una: para expresar sus pasiones personales y sus posiciones políticas; para enriquecer el significado etimológico-alegórico de nombres de sus personajes; para denostar a personajes poderosos; para elogiarlos también; para discusiones de filosofía moral; pero, principalmente, para exponer cómo todo esto forma parte del entramado de la poesía, cuyos límites son tan amplios como el poeta lo desee. Ninguna égloga se suscribe a una sola posibilidad, dado que se verá desde la primera, la programática, dado que están en funcionamiento constantes canales de comunicación dentro de la colección de églogas (el *Canto bucólico*) y, en especial, dentro del tejido de su obra en latín y en vulgar. La *allegoria*, pues, no es sólo un elemento de enriquecimiento poético: en la propuesta de Petrarca, es uno de sus fundamentos.

5. COMENTARIO CON TEXTO LATINO Y TRADUCCIÓN DE PETR.*ECL.1*.

*BVcolicum carmen meum incipit.ºEgloge prime
titulus parthenias.ºCollocutores. Siluius. et monicus.*

Comienza mi *Canto bucólico*. El título de la primera égloga es *Partenias*. Personajes: Silvio y Mónico.

1-5

Sil. *MONICE, tranquillo solus tibi conditus antro
Et gregis et ruris potuisti spernere curas.
Ast ego dumosos colles siluasque pererro
Infelix. Quis fata neget diuersa gemellis?
5 Vna fuit genitrix. at spes non una sepulcri*

Silvio: Mónico, escondido en soledad contigo en tranquila caverna, lograste despreciar los cuidados de la grey y del campo. Yo, en cambio, me hallo errante en colinas espinosas y en bosques, desamparado. ¿Quién negaría que gemelos tuvieran destinos diversos? Una misma madre tuvimos, mas no una misma esperanza de muerte.

El año de composición de la *Ecl.1* ha sido objeto de discusión en la historia del *Bucolicum carmen* en la colación de los diversos estudios que sobre la datación de la égloga inicial se han acumulado. Gracias al consenso al respecto –si bien los argumentos difieren–, se sigue la línea de que debe datarse en el año 1347 después de la visita de Petrarca a su hermano Gerardo, monje cartujo, en Montrieux durante la cuaresma; la égloga habría sido enviada, en consecuencia, junto con *Fam.10.4* entre el '48 y '49.¹ Si omitimos la cuestión de la datación exacta, la composición se da en un momento de supuesta dramática turbulencia anímica como Petrarca pretende mostrar en su *Fam.4.1*,² dirigida a Dionigi da Borgo San Sepolcro en la que narra su ascenso al monte Ventoux, en el departamento de Vaucluse, junto con su hermano Gerardo por considerarlo un excelente

1 NERI (1951) 808.

2 Siguiendo a FENZI (2008, 19). Sin embargo, el lector ya ha sido advertido sobre la ‘ficción literaria’ que envuelve la prosa y la poesía del aretino. Por ende, toda afirmación sobre el estado de la psique petrarquesca debe ser vista siempre bajo esta luz. Justamente, aunque Fracassetti (1863, 491) fecha la escalada al Ventoux en la primavera de 1336, hay dudas de si este suceso acaeció en verdad. Cfr. BILLANOVICH (1966) 389-401; FENZI (2008) 19; NEPOMUCENO (2004) 107; seguramente escrita alrededor del '53, tiempo que concordaría aproximadamente con las ‘lecturas tardías’ de la *Commedia* por Petrarca; cfr. ASCOLI (2010) 129.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

compañero de viaje, uno que no podría encontrar entre sus amigos por las diferentes características que, si bien tolerables en casa, en un viaje se volverían molestas (*Fam.4.1.p.194*): *tandem ad domestica vector auxilia: germanoque meo unico, minori natu, quem probe nosti, rem aperio* (finalmente me decidí por una ayuda proveniente de casa y a mi único hermano menor, que bien conoces, expuse mi plan). Haya o no sucedido el evento como el aretino lo narra, quiere comunicar a su amigo *Socrates* y a la posteridad, nosotros sus lectores, la cercanía e importancia que a su hermano adjudicaba en la juventud. Una vez llegados al pie del *altissimus huius regionis mons*, un pastor indica a ambos que el camino a la cima nada trae sino arrepentimiento y cansancio (*Fam.4.1.p.195: praeter poenitentiam et laborem*), como él mismo había sufrido en persona muchos años antes al intentar tamaño ardid, y que nadie, hasta donde él sabía, había intentado algo similar. Sin embargo, **el ánimo juvenil y el deseo a raíz de la imposibilidad de la hazaña** encendió en ellos más y más la llama del éxito (*Fam.4.1.p.195*): *nobis, ut sunt animi iuvenum monitoribus increduli, crescebat ex prohibitione cupiditas*. Al cabo, el pastor les muestra la vía a seguir que él conoce y ellos emprenden la escalada. Sin embargo, en un detalle ambos hermanos eran distintos: mientras que a Petrarca el camino montañoso le parecía cada vez más pesado, por lo cual desaceleraba el paso, su hermano, siguiendo un atajo, se acercaba cada vez más a la cima, mientras que Petrarca, por el contrario, se sentía caer más y más al abismo y, aunque Gerardo le mostraba el camino más directo, respondía que esperaba encontrar un acceso más fácil por el cual avanzara sin tanto esfuerzo, si bien implicaba un camino más largo (*Fam.4.1.p.195*):

praesertim ego montanum iter gressu iam modestiore carpebam. Et frater compendiarum quidem via per ipsius iuga montis ad altiora tendebat, ego mollior ad ima vergebam : revocantique, et iter rectius designanti, respondebam sperare me alterius lateris faciliorem aditum, nec horrere longiorem viam, per quam planius incederem.

Con un paso ya más modesto, principalmente yo avanzaba por el camino montañoso. Mi hermano, tomando un atajo, a través de las crestas de la montaña subía cada vez más; yo en cambio, más débil, tendía al vacío. A él, que me animaba y me indicaba el camino más recto, yo le respondía que tenía esperanza en una entrada más accesible en la otra ladera, no que me asustara el camino más largo, por el que podría caminar de manera más llana.

En una de las pausas, vino a su mente el pensamiento de que el trayecto es **un paralelo de la vida beata**, la cual está situada en un excelso lugar y a ella se arriba por un sendero estrecho (*Fam.4.1.p.196*): *Equidem vita, quam beatam dicimus, celso loco sita est; arcta (ut aiunt) ad illam*

ducit via. Este paralelo no fue pensado sólo en pos de una *uariatio* retórica, sino que en él está centrado el subtexto de la carta sobre el ascenso al monte Ventoux: estamos ante una alegoría del difícil ascenso de lo terreno a lo eterno, lo incorpóreo, lo invisible; quedarse en los valles del monte implica habitar y envejecer en los valles de los pecados (*Fam.4.1.p.197*): *in convallibus peccatorum tuorum segnem procumbere*. Al llegar a la cima con todo el esplendor del inconmensurable horizonte frente a los ojos de ambos, su mirada se dirige a Italia, la tierra del exilio y de sus juveniles estudios en la universidad de Bolonia, el momento idóneo para adentrarse en el pensamiento agustiniano de las *Confesiones*: el momento para reflexionar que quizá llegue el día en el que quiera recordar, como Agustín (*conf.2.1.1*), ‘las inmundicias pasadas y las corrupciones carnales de mi alma, no porque las ame, sino para amarte a ti, Dios’.³ Sin embargo, ahí no ha llegado Petrarca: él no quiere recordar lo que solía amar, sino que **confiesa** seguir amándolo, sólo de una manera más pudorosa, más lúgubre. Una parte del camino estaba recorrida, motivo de alegría, pero aún quedaba otra, inacabada, causa de tristeza (*Fam.4.1.p.199*): *de propectu meo gaudebam, imperfectum meum flebam*. Una vez sustraído de sus pensamientos y llegado a la cima, la altura de la montaña y la inclinación del sol le permitían ver hacia el occidente, hacia Francia, donde entonces residía y que era causa de muchos de sus malestares anímicos. Después de una lectura de su libro de las *Confesiones* de Agustín, regalo justamente de da Borgo, montó en cólera por sus cuitas hacia las cosas terrenales. En su descenso, una de sus últimas reflexiones, tras voltear a ver la cima del Ventoux, fue la necesidad no de posarse en un terreno muy alto, como el monte, del cual observar hacia abajo, hacia las extensiones de tierra a sus pies, sino, con los pies en la tierra, tener debajo de ellos, sometidas, a las pasiones terrenales (*Fam.4.1.p.202*): *o quanto studio elaborandum esset, non ut altiorem terram, sed ut elatos terrenis impulsibus appetitus sub pedibus haberemus!*

La misiva, a mi parecer, queda dividida en dos partes: la narrativa, en la que está incluido Gerardo como participante activo del ascenso, y la introspectiva, en la que Petrarca incluso le pide a su hermano que se retire (*Fam.4.1.p.200*: *rogans ne mihi molestus esset*) para abstraerse en sus propios pensamientos de inspiración agustiniana. El papel que juega Gerardo, aunque parezca

³ *Fam.4.1.p.198*.

quedar callado en la segunda parte de corte introspectivo, es, en realidad, el gozne que lleva a ella: mientras que Petrarca carga con el peso de su alma y ello le vuelve más oneroso el camino en ascenso, Gerardo juega el papel de quien indica la vía correcta, él, cartujo, que ya la conocía de una manera espiritual. Nos encontramos, por ende, en uno de los juegos alusivos de Petrarca: una alegoría del ascenso de dos almas; una que, por su ingreso a la vida monacal de los cartujos, está liberada de la pesadez terrena y avanza con facilidad, conocedor del camino, y otra que, al rechazar esa *compendiaria via*, sigue perdida en las pasiones que mantienen al hombre en lo caduco y no permiten ver hacia lo eterno, sino después de un trabajoso esfuerzo (*quanto studio elaborandum esset*), tras el cual, con la ayuda de su guía espiritual, Agustín, llega a una relativa calma, pues no considero que pueda hablarse de una resolución al dramático conflicto, cuando, al final de la epístola, suplica al *pater amantissime*, Dionigi da Borgo, que pida por que sus acuitados pensamientos, así como Eneas desembarca en tierra firme, lleguen a un solo fin: uno bueno, verdadero, certero, estable (*Fam.4.1.p.202*): *ora, quaeso, ut [cogitatus] tamdiu vagi et instabiles, aliquando subsistant, et inutiler per multa iactati,⁴ ad unum bonum, verum, certum, stabile, se convertant.*

El mismo drama espiritual está actuándose en el inicio de la primera de las églogas petrarquescas, si bien de una manera menos patente que lo que podría decirse del ascenso al Ventoux. Se nos introduce a dos pastores, Silvio y Mónico, el primero, acuitado (3-4:⁵ *dumosos colles silvasque pererro / Jnfelix*); el segundo, en estado de imperturbabilidad como el mismo Silvio lo describe (1: *Monice, tranquillo solus tibi conditus antro*). La explicación de ambos nombres es, en un inicio, sencilla, pues Petrarca mismo explica a Gerardo su origen (*Fam.10.4.p.87*): el odio por la urbe (*urbis odium*) y el amor por los bosques (*amor silvarum*) ‘desde la infancia’ (*ab ineunte aetate*) hacen que la escena se desarrolle *in silvis*, es decir, el paisaje prototípicamente bucólico, que apunta al nombre mismo de la obra, *Bucolicum carmen*, y al nombre del pastor que representa a Petrarca,

4 cfr. VERG.*Aen.*1.3: *multum ille et terris iactatus et alto*. Creo muy probable que Petrarca tuviera este sintagma presente, considerando que, como se ha visto *supra*, pasajes de la *Eneida* suelen estar sujetos a una interpretación alegórico-anagógica sobre las turbulencias del alma.

5 A partir de este momento durante el comentario, los versos de *Parthenias* se citarán sólo con los versos correspondientes.

Silvio.⁶ El nombre de Mónico, que aquí en vocativo hace eco del famoso *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* de VERG.*ecl.1.1.*, es explicado por el mismo Petrarca: un cíclope⁷ llevaba el nombre de *Monicus*, el cual tiene una semejanza fonética con *monoculus*; Gerardo, quien abandonó la vida terrena en pos de la espiritual,⁸ se deshizo de aquel ojo que mantiene su mirada sobre lo terreno y se contentó con el mejor de los dos (*Fam.10.4.p.88: terrena cernentem abiecisti... oculo meliore contentus*). El *monoculus* al que refiere Petrarca se explicaría por esta interpretación. No olvidemos, además, el famoso pasaje del Evangelio de Mateo: *bonum tibi est unoculum in vitam intrare quam duos oculos habentem mitti in gehennam ignis* (más te vale entrar con un solo ojo en la vida, que con dos ojos ser arrojado en la gehenna de fuego).⁹ Sin embargo, veo, también, una sospechosa similitud entre *Monicus* y *monachus*, ‘monje’,¹⁰ que no puede pasar desapercibida y enriquece la semántica alegórica del nombre de Gerardo; asimismo, Petrarca menciona la similitud entre *Monicum* y *monoculum* (*Fam.10.4.p.88*), de modo que, por medio de la asonancia *mon(vocal)c*, los tres conceptos quedan vinculados: *Monicus*, *monachus* y *monoculus*. Ello, ahora unido al resto del verso, *tranquillo solus tibi conditus antro*, provee el sentido completo, también explicado por *Fam.10.4.p.88*: ahí reside en vida solitaria (*solus tibi conditus*) en una

6 El nombre es un eco de la Antigüedad misma. Columela se había referido a las *Églogas* virgilianas como *Bucolica* y *Bucolicum poema* (3.9.4 y 7.10.8); Quintiliano, por su parte, (8.6.46; 9.2.13 y 10.1.56) prefiere simplemente los *Bucolica*, así como Gelio (9.9.4.) Ovidio se había referido a la lascividad de la obra de juventud del mantuano con el dístico de *trist.2.537-8* [Luck 1967] *Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes / bucolicis iuvenis luserat ante modis* (Las pasiones de Fílida y de la tierna Amarilis él mismo, de joven, había cantado con sus ritmos bucólicos). Servio suele inclinarse por *Bucolica* (*Aen.1.pr. (bis)*; 1.41; 1.79; 1.330; 2.172; 3.274; 3.287; 3.493; 4.137; 4.409; 4.584; 4.647; 5.54; y otras 44 veces) pero en *Aen.1.pr.; ecl.pr. (ter)*; 2.65; 3.1; 3.20; 4.1; 4.49; 6.5; y 10.1, se refiere a las *Églogas* como el *Bucolicum carmen*, con alternancia del adjetivo en posposición: *carmen Bucolicum*, sin una aparente diferenciación con *Bucolica*. Como ya se ha establecido que Servio fue, en repetidas ocasiones, fuente de conocimiento sobre Virgilio para Petrarca, es factible asumir que, pese a que hubiera una fuente más próxima a la época del aretino, Servio sea el origen de la inspiración que el *poeta laureatus* tuvo para nombrar su obra de factura virgiliana. Dice FEO (1979, 3-4) que Petrarca, al ser alumno de Convevole da Prato, un “sognatore di titoli”, calibró con mucha atención el título de sus obras; por ende, el *Bucolicum carmen* no puede ser la excepción. Desde el Trecento, hubo variaciones en los títulos de las obras del aretino, como los *Epystolarum libri tres*, que pasaron a la tradición como las *Epystole metrice*. para diferenciarlas de las cartas en prosa. Respecto a nuestra obra, en una carta, sin destinatario, del biógrafo del aretino, Lombardo della Seta, se refiere a ella como el *Liber bucolicorum*. Cfr. FEO (1979) 7-8; 29.

7 DE VENUTO (1990, xxvii-viii) afirma que debe tratarse de *Monychus* de *OV.met.12.498-513*, el cual, sin embargo no es un cíclope sino un centauro. La confusión podría deberse a un esolio mal interpretado por Petrarca, según el mismo De Venuto.

8 FENZI (2008) 19.

9 Mt 18:9, trad. de Nácar y Colunga (1944). Cabe notar que las ediciones modernas tienen *unoculum*, pero otras *monoculum*.

10 Cfr. AVENA (1906) 179, quien sugiere la misma idea.

tranquila caverna, la cual representa la Cartuja de Montrieux (*Mons Rivi*), donde Gerardo estaba alojado desde 1343. Esto mismo lo explicita Petrarca cargando semánticamente la palabra *antrum* de otro intertexto: puede referir a la gruta donde María Magdalena hizo penitencia (*Fam.10.4.p.88: vel ipsum antrum in quo Maria Magdalenam poenitentiam egit, quod monasterio tuo vicinum est*). En leyendas medievales, Magdalena no había muerto en Palestina, sino que había viajado al sur de Francia, a Marsella, y había convertido a los paganos de la misma región donde se encuentra la Cartuja de Montrieux. Luego de la conversión, se retiró por treinta años a una cueva donde hablaba con ángeles.¹¹ Por ende, el sentido es dúplice: la cueva es, en primera instancia, una alegoría del monasterio, y es, al mismo tiempo, la cueva de la penitencia de la Magdalena. O puede entenderse de otra manera más unitaria: el monasterio de Gerardo equivale a la cueva de la Magdalena para ahí hacer la penitencia. De ahí que la descripción del pastor y de su lugar de residencia no sea disímil del segundo verso: *Et gregis et ruris potuisti spernere curas* (pudiste despreciar los cuidados de la grey y del campo), actividades propias de lo pastoril, que deben entenderse, correspondientemente, como los hombres y la ciudad (*Fam.10.4.p.88*). Ya desde que Petrarca diera las claves para su propio nombre alegórico, *Silvius*, habla sobre su ‘innato odio por la ciudad y amor por los bosques’ (*Fam.10.4.p.87*), lo cual explicaría el *potuisti*: no él, sino su hermano Gerardo tuvo la capacidad de retirarse del rebaño y del campo, una actitud netamente antipastoril, cuya razón ya conocemos: su entrada a la Cartuja y la búsqueda de la soledad monacal, lo cual implicaría que la equivalencia de **ser pastor** es la de **ser un ser humano amante de lo terreno**, que no dice poco sobre el mismo nombre de la obra. Ello se explica de la siguiente manera: el tener la capacidad, o adquirirla, no es algo propio del hombre, o al menos eso sugieren los versos respecto al carácter de Petrarca, quien, como Silvio, todavía se encuentra ahí inmerso: *Ast ego dumosos colles siluasque pererro / Infelix . Quis fata neget diuersa gemellis? / Vna fuit genitrix. at spes non una sepulcri.* (yo, en cambio, me hallo errante en colinas espinosas y en bosques, desamparado. ¿Quién negaría que gemelos tengan destinos diversos? Una misma madre tuvimos, mas no una misma esperanza de muerte). Silvio aún se encuentra errabundo en las cuitas terrenales propias de un seglar, claro contraste con la vida que ahora lleva su hermano en su

11 HEAD (2001) 655-59.

antrum de la Magdalena. Ello acarrea desdicha (*Jnfelix*). Aunque ambos sean nacidos de una misma madre, a cada uno le esperan diferentes hados: a Mónico, la salvación (*Fam.10.4.p.88: te enim coelum manet*), a Silvio el infierno (*Fam.10.4.p.88: me, nisi misericordia subvenerit, tartarus manet*) salvo que la misericordia (divina) venga en su auxilio.

6-10

Mo. *Silvi quid quereris? Cuntorum uera laborum*

Jpse tibi causa es! Quis te per deuia cogit?

Quis uel inaccessum tanto sudore cacumen

Montis adire iubet. uel per deserta uagari?

10 *Muscososque situ scopulos: fontesque sonantes?*

Mónico: Silvio, ¿de qué te quejas? ¡Tú mismo eres la verdadera causa de todos tus males! ¿Quién te obliga a andar por parajes sin trazado o quién te obliga a, con tanto sudor, llegar a la cima de la montaña por nadie alcanzada, o a vagar por caminos desiertos, rocas enmohecidas y manantiales resonantes?

La primera intervención de Mónico es un rechazo a la querrela de su hermano pastor: la causa de todos sus males proviene no de otro, sino de él mismo. El *inaccessum cacumen* inmediatamente recuerda al ascenso del monte Ventoux, emprendido por Francesco y por Gerardo, y también recuerda cuánto esfuerzo costara a cada uno la escalada: Gerardo conocía los atajos, la *compendiaria via* de *Fam.4.1.p.195*, mientras que a Francesco le era demasiado oneroso poder, siquiera, seguir el paso del primero. La correlación con el monte Ventoux es clara a un nivel discursivo, pues aquí no se nombra a la montaña, sino que sólo se describe que su punta es un lugar al que los hombres no han llegado, pero que se presume alcanzable, a diferencia de la cima del monte Ventoux, desde el cual se lee a un Petrarca en comprensión de su pasado y su presente. Aunque el monte de la *Ecl.1* no tenga nombre, su significado se vuelve patente con la anotación en *Fam.10.4.p.88*: esta altitud es la de la *fama rarior*, que puede entenderse como la ‘muy rara fama’, es decir, la que pocos alcanzan, cual si fuera la cima de una altísima montaña. Éste es el reproche de Mónico, pues la búsqueda de la fama terrenal se muestra como la escalada a una cima por pocos

tocada, con el esfuerzo que ello conlleva. Aquí está la gran divergencia con la epístola sobre el monte Ventoux: mientras que en ésta, Petrarca propone la lectura de Agustín como solaz para su alma que lo llena de energía para llegar a la cima, en la primera égloga se dibuja un camino inacabado y lleno de sufrimiento (*cuntorum laborum*), mientras que el otro pastor descansa en la tranquilidad de su cueva. Con todo, el error de Silvio no sólo lo ha obligado a escalar invencibles montañas; también lo ha llevado por caminos desiertos, que simbolizan los *studia* que en época de Petrarca, de acuerdo con su visión de la escolástica de las universidades, estaban abandonados por el afán de lucro —es decir, las *artes manuales* que Petrarca desprecia— y por la desidia de los ingenios capaces de comprender los *studia*.¹² Esto se encadena con los *muscosi situ scopuli*, que simbolizan a los ‘poderosos y los ricos’, cuyas riquezas se representan por el moho de las rocas; y también con los *fontes sonantes*, que son los hombres letrados que sirven de manantial por su elocuencia y el deleite que producen con sus ‘aguas’.¹³ Sumariamente, todos estos elementos remiten a un paisaje bucólico: los bosques, las rocas, la cima de la montaña, los manantiales, todo lo cual no es discordante con la razón del nombre de Silvio: las *silvae*, en las que se encuentra, actualmente, errabundo. Con todo, nuestra atención debe dirigirse a la antítesis de lo que implica el nombre de Silvio: el *odium urbis* de *Fam.10.4.p.87*.

Es natural pensar en la ciudad como el contrario de los bosques, pero bajo inspección detallada, los elementos ‘bucólicos’, de los cuales se compone el reproche y rechazo de Mónico a la querrela de Silvio, parecen ser más ajenos a la realidad que pretenden mostrar: los *scopuli* y los *fontes*, a saber, los poderosos y ricos junto con los hombres letrados, son elementos propios no de una realidad apartada en los bosques, sino de una enteramente urbana, aquello que Petrarca dice detestar por su *amor silvarum* y *urbis odium*. No son, pues, congruentes con la realidad que pretenden representar por medios alegóricos. Los *studia*, en cambio, participan de una naturaleza diferente: aunque Petrarca haya tenido una carrera de jurisprudencia en un ámbito de ciudad, la universidad de Bolonia, recordemos que abandonó sus estudios de derecho para dedicarse a sus

12 GREENE (1973) 125. Para Petrarca, era menester, en su época ‘ennoblecera la poesía ante la escolástica’, la cual se vale de la lógica más que de la retórica; Cfr. QUILLEN (1992) 192-3. Cabe notar que, para él, la palabra ‘escolástica’ era una amalgama de disciplinas tan distantes entre sí como la medicina, el derecho y, curiosamente, la teología, que debe entenderse como la parisina; Cfr. QUILLEN (1992) 201.

13 *Fam.10.4*.pp.88-89. Cfr. SCALABRINI (2009) 42.

verdaderas delicias, las literaturas pagana y cristiana. Luego de sus largas estancias en la corte papal de Aviñón, solía recluírse en una casa que había conseguido en el departamento de Vaucluse, a unas millas de la sede del pontífice ya no romano –ni siquiera italiano–. Este pequeño rincón siempre le había sido caro y en él había pasado un sinnúmero de horas de estudio, además de haber sido el lugar donde inició el *Africa*, el *De viris illustribus* y, no olvidemos, el *Bucolicum carmen*.¹⁴ Un epigrama dedicado a Vaucluse (lat. *Vallis clausa*) reza de la siguiente manera: **Valle locus *Clausa* toto mihi nullus in orbe / Grator aut *studiis* aptior *meis*** (No hay, para mí, más grato lugar en todo el orbe o más apto **para mis estudios** que el del “**Valle Escondido**”).¹⁵ El contenido de esta dedicatoria al Valle Escondido es muy similar al de la epístola *Var.42*, a Cola di Rienzo, de agosto de 1347 en la que le describe la naturaleza del Valle Escondido (fr. *Vaucluse*, it. *Valchiusa*) y lo que para él significa:

Rus hic est [...] studiis meis aptissimum, matutinis simul et vespertinis umbris collium, et apricis vallium recessibus ac late tranquilla solitudine, [...] magno praeterea perpetuoque silentio, nisi quatenus fugientis aque murmur, aut pascentium in ripis mugitus bovom, et cantus volucrum audiuntur...

Aquí hay un campo, ... muy apto para mis estudios, bajo la sombra de las colinas tanto matutintas como vespertinas, de soleados recesos de valles y de una extensamente tranquila soledad... además, de un gran y perpetuo silencio, salvo por cuanto se oye del murmullo del agua que corre, o de los mugidos de bueyes que pastan en la orilla, y cantos de aves.¹⁶

Ha de notarse la insistencia en la relación que hay entre Vaucluse y sus *studia*, además de las similitudes entre la naturaleza de la locación (*tranquilla... solitudine*) con los versos iniciales de la *égloga* primera para describir el *antrum* de Mónico: *tranquillo... solus... antro*. De no ser una mera coincidencia, en la misiva a Cola di Rienzo, Vaucluse representaría lo mismo para Petrarca que la Cartuja de Montrieux para su hermano. Sin embargo, en Vaucluse no hay necesariamente penitencia, sino todo lo contrario; un lugar que vio nacer las más grandes cuitas de un escritor: las obras, en especial las inconclusas, el *Africa* y *De viris*, que corresponderían a los *studia* ‘abandonados por la desesperación de ingenios fenecientes’ (*Fam.10.4.p.88*). Esto es acorde con la propia naturaleza del errabundo pastor: se encuentra perdido entre espinosas colinas y entre

14 CARRAI (2009) 165.

15 *Fam.11.4*, dirigida a Philippe de Cabassoles, obispo de Cavaillon, en cuya diócesis estaba incluido el departamento de Vaucluse, adonde fue a visitar a su amigo Petrarca muchas veces; cfr. WILKINS 2 (1963) 453. En este epigrama, además, expresa el buen recuerdo que tiene de su vida que pasó en Vaucluse y su deseo de ahí descansar después de la vida.

16 *Var.42.p.410*. Cfr. DE VENUTO (1990) xix-xxi.

bosques. ¿Cómo puede conciliarse la visión pacificadora de Vacluse con este gran enredo bucólico, representativo de la desesperación que causa querer obtener la *fama rarior*? De nuevo, los elementos urbanos deben ser tomados en consideración, y la ciudad que corresponde a esta supuesta antítesis *urbs-silva* es la Babilonia de tiempos de Petrarca, Aviñón, la sede de la corte papal. Es, por más, extensa la evidencia con la que Petrarca pretende mostrar su odio por esta ciudad, el ‘infierno de los vivos’. Sirva como ejemplo el diálogo entre Francisco y Agustín en el *Secretum* (2.120):

Quis vite mee tedia et quotidianum fastidium sufficienter exprimat, mestissimam turbulentissimamque urbem terrarum omnium, angustissimam atque ultimam sentinam et totius orbis sordibus exundantem? Quis verbis equet que passim nauseam concitant: graveolentes semitas, permixtas rabidis canibus obscenas sues, et rotarum muros quatientium stridorem aut transversas obliquis itineribus quadrigas; tam diversas hominum species, tot horrenda mendicantium spectacula, tot divitum furores: illos mestitia defixos, hos gaudio lasciviaque fluitantes; tam denique discordantes animos, artesque tam varias, tantum confusis vocibus clamorem, et populi inter se arietantis incursum?

¿Quién podría explicar de manera suficiente los tedios de mi vida y el hastío cotidiano, la más triste y turbulenta ciudad de todas las tierras, el más estrecho y remoto pozo de desechos, espumeante de las bazofias de todo el orbe? ¿Quién podría igualar con palabras lo que incita por doquier la náusea: las hediondas callejuelas, las obscenas marranas mezcladas con rábidas perras, el estridor de las ruedas que sacuden los muros o las cuadrigas atravesadas en chuecos recorridos? ¿Las tan diversas clases de hombres, los numerosos espantosos espectáculos de mendigos, los numerosos furores de los acaudalados: unos con la cabeza gacha por la tristeza, otros rebosantes de goce y lascivia; finalmente, los tan discordantes ánimos, los tan variados oficios, el tamaño clamor de confusas voces, y los encuentros del pueblo a empujones?

No hay descripción más adversa a la que tiene Petrarca por su rincón de Vacluse. Mientras que en éste podrían morar las Musas, Aviñón es una ciudad de animales sueltos en las calles y hombres en una convivencia que difícilmente podría llamarse civilizada, algo con lo que cualquier habitante de una gran urbe se sentiría familiarizado.¹⁷ Sin embargo, ante la ficción autobiográfica de Petrarca ha de tenerse mucho cuidado, pues de lo contrario, uno se dejaría llevar por las aparentes opiniones que el poeta fue diseñando a lo largo de su vida. Aviñón le permitió la soltura de la que gozó casi toda su vida gracias a la cercanía que tenía con el papado, el cual tenía a Petrarca en alta estima;¹⁸ conoció ahí, además, a grandes amigos como el cardenal Colonna, su

¹⁷ Cfr. los poemas antiaviñoneses en *Rvf.*136-28.

¹⁸ Por ejemplo, Petrarca se permitía asesorar al papa Clemente VI en *Fam.*5.19 sobre los remedios para su enfermedad y sobre la precaución que debía tener con los médicos y sus métodos. Cfr. QUILLEN (1992) 182.

patrón por muchos años;¹⁹ a Dionigi da Borgo San Sepolcro;²⁰ al pintor Simone Martini, quien trabajaba en los adornos de la catedral y el palacio de la ciudad;²¹ y a la mujer por quien sus obras llegaron a ser más conocidas, Laura.²² No sólo eso: sólo en Aviñón habría podido encontrar él o su padre un copista lo suficientemente experimentado como para diseñar el *Vergilius Ambrosianus*²³ que lo acompañaría toda su vida, signo cardinal, además, de sus *studia* por contener las obras del poeta mantuano, su objeto de emulación, de quien se hablará poco más adelante. Por ende, es poco prudente considerar el papel que jugó Aviñón en la vida de Petrarca sólo por lo que él quiere transmitirnos en un principio. Esta contradicción biográfica queda majestuosamente expuesta en el *Secretum* por el confesor de Francisco, Agustín (*Secr.2.86*):

Ex quo primum cepisti ramorum tuorum bachas fastidire, amictusque simplicior et agrestium hominum sorduit convictus, in medios urbium tumultus, urgente cupiditate, relapsus es, ubi quam lete quamque tranquille degas frontis tue habitus et verba testantur.

Desde el momento en que comenzaste a hartarte de las bayas de tus ramas y despreciaste tanto el vestirte con humildad como la convivencia con hombres agrestes, caíste de nueva cuenta en medio de los tumultos urbanos bajo presión de tu perentoria codicia; el aspecto de tu frente y tus propias palabras son testigos de **cuán feliz y cuán tranquila vida** ahí llevaste.

Agustín-Petrarca acusa a Francisco-Petrarca de temor a la pobreza, razón por la cual nunca pudo separarse de los privilegios que en Aviñón tenía. Había sido, pues, una vida feliz y tranquila la que ahí había llevado. Todo esto nos lleva a meditar más sobre la intención de Petrarca de llamar a su personaje Silvio: en apariencia parecería evocar el amor por las *silvae*, como contraposición de la *urbs*; sin embargo, suficientes elementos intertextuales permiten levantar la sospecha de que esa *silva* es más urbana de lo que en un principio quiere aparentar. El reproche de Agustín-Petrarca en el *Secretum*, en consecuencia, expresa un contenido más afín con el reproche del hermano de Silvio, Mónico: ‘¿quién te obliga a mantenerte errando en aquello que la ciudad te ofrece?’.²⁴

11-19

Sil. Hei michi: Solus Amor; Sic me uenerata benigne

19 BILLANOVICH (1985) 58; FENZI (2008) 12.

20 FENZI (2008) 14.

21 PASTOR (1913) 68-9.

22 FENZI (2008) 16.

23 BILLANOVICH (1985) 55-7.

24 Cfr. FENZI (2015) 76; 130.

- Aspiciat spes nostra pales. Dulcissimus olim
Parthenias michi iam puero cantare solebat:
Hic ubi benacus uitrea pulcherrimus aluo*
15 *Persimilem natum fundit sibi. Venerat etas
Fortior; Audebam, nullo duce., iam per opacum
Jre nemus: nec lustra feris habitata timebam.
Mutatamque nouo frangebam carmine uocem:*
19 *Emulus: et fame dulcedine tactus inani.*

Silvio: ¡Ay de mí! Amor es el único culpable –apiádese de mí la venerada Pales, nuestra esperanza–. Antaño, Partenias, el más placentero de todos, solía cantarme cuando era niño aquí, donde el Bénaco, el más bello por su vítreo regazo, extiende a su hijo, tan similar al padre. Había llegado una edad más emprendedora; tenía la osadía, sin que nadie me guiara, de caminar por un opaco bosque; no huía de los escondites habitados por animales ferales; y rompía la mudada voz con una nueva poesía por la emulación y por el contacto con el inane placer de la fama.

Amor es la respuesta a las acusación de desidia con la que Mónico carga a su hermano Silvio. Sin embargo, la respuesta se presenta como ambigua: ¿amor a qué? Sin un complemento adnominal que lo defina, la pregunta debe resolverse por otros medios que Petrarca incluye en la *égloga*. No obstante, antes de responder a esta pregunta, introduce una pequeña oración a Pales, diosa pagana de los pastores y sus rebaños²⁵ para que vele por él en este dolor causado por Amor (*Hei michi!*). ‘Pales’ es el disfraz bucólico con el que Petrarca vela la presencia de la Virgen María (*Fam.10.4.p.89*), para que interceda por él; quizá sea ella la portadora de la *miser cordia* sin la cual Petrarca teme que el “Tártaro lo espere”.²⁶ Después de esta ‘invocación pastoril’, comienza la narración sobre un pastor de nombre *Parthenias*, ‘el virginal’, detrás del cual se esconde Virgilio, como el mismo poeta describe, y el cual da el título a la *égloga*.²⁷ El nombre, dice Petrarca, no fue inventado por él, sino que la tradición ha dado ese apelativo a Virgilio por su probidad de vida, como indica la noticia dada por el comentador Mauro Servio Honorato.²⁸ Este *dulcissimus pastor* lo ha acompañado con su canto desde la infancia, entonando melodías en esa región donde, de las cristalinas aguas del Benaco –el nombre del actual *Lago di Garda*– nace el río Mincio, el cual pasa por Mantua, patria del poeta Virgilio,²⁹ información que todo lector del mantuano debía conocer

25 Cfr. PRESCENDI (2006). En las *églogas* virgilianas es tal su papel que, una vez muerto Dafnis, ella abandona los campos junto con Apolo (*ecl.5.35*) y, en las *Geórgicas*, es la deidad invocada en el proemio del libro tercero. Incluso, en *georg.3.294*, Virgilio llama a Pales *ueneranda*, muy cercano al *uenerata* de Petrarca.

26 *Fam.10.4.88*.

27 *Fam.10.4.89*.

28 SERV.*Aen.pr.* Cfr. *Fam.10.4.89*.

29 Cfr. VERG.*georg.3.15*.

por las noticias de su vida.³⁰ No es secreta la admiración que Petrarca siente por Virgilio ni velada su intención no sólo de emularlo, sino también de superarlo.³¹ Le dedicó una de sus últimas *Familiares* en forma de epístola hexamétrica, en la que lo describe como ‘esplendor de la elocuencia, la segunda esperanza de la lengua latina’ (*Fam.*24.11.p.290). Se ha hablado más arriba del *Virgilio Ambrosiano*, uno de los tesoros más preciados de Petrarca desde la juventud y donde pueden apreciarse muchos aspectos de su idiosincrasia.³² La importancia de Virgilio en Petrarca, por ende, no puede entenderse sólo al nivel de lectura de sus obras, sino también en la obsesión que tenía alrededor delpreciado manuscrito. Así pues, inspirado Silvio por el canto de Partenias, llegó una edad *fortior* en la que, si seguimos el comentario de Benvenuto Da Imola, el *opacum nemus* y los *lustra feris habitata* referirían a la literatura más elevada, más ‘opaca’ por la dificultad de las oraciones.³³ Esto es muy probable, dada la semántica de *nemus*, que es cercana a la de *silva*, y podría ser una referencia oblicua a los *studia*, que antes habían aparecido como los *deserta*. Sin embargo, considerando, también, que la *silva* se contrapone al *antrum* de Mónico, quedaría abierta la posibilidad de interpretar el *nemus* y los *lustra* no sólo como ‘la literatura’ sino también, por medio de una sinécdoque, como **las cuitas terrenales ocasionadas por el amor a Virgilio y, por extensión, a la literatura** en general, es decir, **la búsqueda de la gloria terrenal por medio de las letras**,³⁴ en especial por el *Africa*, de clara inspiración virgiliana de acuerdo con la *rota Virgili*: Petrarca, para emular y superar a Virgilio, tenía que hacer su propia *Eneida*. Ya Agustín había reprendido a Francisco en el tercer libro del *Secretum* sobre las dos ‘cadenas adamantinas’ que aún tenían sometida su alma a lo terrenal: *Amor et gloria*,³⁵ por las cuales aún se encuentra errabundo, tal como echa en cara Mónico a Silvio. Esto trajo como consecuencia que podía romper ‘la mudada voz’ con un nuevo canto; es decir, que con el conocimiento de la poesía antigua, con Virgilio a la cabeza, podía comenzar a componer un nuevo tipo de poesía,³⁶ movido por el placer que trae consigo la fama, que califica como ‘inane’.

30 Cfr. SERV. *Aen.*pr.

31 HORTIS (1874) 232; MARTINEZ (2015) 87-8.

32 LORD (1982) 254ss.

33 AVENA (1906) 171.

34 SCHILDGEN (1996) 149-50.

35 *Secr.* 3.130. Cfr. WILKINS (1962) 592-3: *solvi enim vellet, sed cathenas nollet amittere* (quisiera soltarse de sus cadenas, pero no quisiera soltarlas).

36 AVENA (1906) 171.

20-31

[*Sil.*] *Ecce peregrinis generosus pastor ab oris*
Nescio qua de valle canens. nec murmure nostro
Percussit, flexitque animum. mox omnia cepi
Temnere. mox solis numeris. et carmine pasci.
Paulatim crescebat amor. quid multa? canendo
 25 *Quod prius audieram didici. musisque coactis*
Quo michi parthenias biberet de fonte, notavi.
Nec minus est ideo cultus michi. magnus uterque
Dignus uterque coli. pulcra quoque dignus amica
Hos ego cantantes sequor. et diuellere memet,
 30 *Nec scio: nec ualeo. mirorque quod horrida nondum*
 31 *Silua: nec aerii ceperunt currere montes.*

Silvio: He aquí que un noble pastor, proveniente de costas extranjeras, con un canto no sé de qué valle y en un murmullo ajeno al nuestro, golpeó y conmovió mi pecho. Pronto comencé a despreciar todo; pronto comencé a tan sólo de ritmos y poesía alimentarme. Poco a poco crecía el amor. ¿Qué más puedo decir? Con el canto aprendí lo que antes había oído y, sometiendo a las Musas, noté de qué manantial mi Partenias bebía. Pero no por esto él fue menos venerado por mí: ambos son grandes y ambos son dignos de veneración: son, además, dignos de sus bellas amigas. Voy detrás de estos cantores y no sé ni puedo separarme de ellos, y me admiro de que ni el horroroso bosque ni las nubladas montañas comenzaron a correr detrás de ellos.

Después de Partenias, aparece un segundo pastor, ahora ya no de las costas itálicas, sino de otra región desconocida (*nescio qua de valle*) y que cantaba en otra lengua que no era la suya (*nec murmure nostro*). Petrarca mismo da la clave exegética: se trata del griego Homero (*Fam.10.4.p.89*), a quien supuestamente conoció después de Virgilio cuando era mayor. La nobleza de este pastor viene del hecho de que no hay ni una lengua ni un ingenio más nobles que los de este poeta griego. Petrarca nunca aprendió el suficiente griego como para poder leer a Homero en el original, aunque es seguro que haya conocido la traducción de la *Odisea* de Leoncio después de 1367.³⁷ En el tercer libro del *Secretum*, hace pasar por homérico lo que en realidad es una traducción propuesta por Cicerón en las *Disputas tusculanas*.³⁸ No es un procedimiento atípico de Petrarca hacer creer a sus lectores que conocía de primera mano a un autor,³⁹ y en este pasaje debe tenerse cuidado al creerle al pie de la letra que conoció a Homero. A partir de este conocimiento ‘de segunda mano’, comenzó a despreciar todo excepto la poesía, de la cual se

37 BOSCO (1942) 94. Por su parte, NERI (1951) 810 da como hipótesis, más bien, una lectura de los *Saturnalia* de Macrobio.

38 *Secr.3.154-56*. Cfr. *CIC.Tusc.3.63*.

39 BOSCO (1942) 74.

alimentaba exclusivamente, y le fue conocida la fuente de la que bebía Partenias, es decir, este pastor extranjero de patria incierta (*nescio qua de valle*). Era más que conocido el hecho de que Virgilio imitara a Homero, y Petrarca en algún momento llegó a defenderse de la crítica de que copiara versos de los poetas antiguos aduciendo el ejemplo de Virgilio, pues él también tomaba versos directamente de Homero.⁴⁰ Pese a la primacía de Homero, ninguno mereció menos la estima de Silvio, pues ambos eran dignos de ser leídos o ‘cultivados’, es decir, respetados (*uterque dignus coli*). No sólo eso: ambos son dignos de su ‘bella amiga’, que para Petrarca simboliza la ‘gloria’ (*Fam.4.p.89*), pues por las *amicae* los poetas profieren parte de su poesía. Esto trae a colación la endíadis de *amor et gloria* que más arriba se citó, y decimos endíadis porque en la obra de Petrarca un elemento es indisociable del otro: no es sólo ‘el amor y la gloria’⁴¹ sino ‘el amor a la gloria’ del que tantas veces lo acusa Agustín en su *Secretum meum*. Esto lleva necesariamente a pensar en la *amica* de Petrarca, Laura, que en su poesía vulgar debe entenderse no sólo como la mujer terrenal, sino como un código Laura - laurel, símbolo de la gloria poética,⁴² pues con él se coronaba la frente de los máximos poetas, llamados por ende ‘laureados’. Ya una vez que Silvio se encontró en el camino de la poesía, no podía sino seguir a Partenias y al pastor extranjero, y se admira de que ni el horroroso bosque ni las nubladas montañas los sigan, cual a Orfeo siguen los bosques.⁴³ El ‘horroroso bosque’, de acuerdo con Petrarca, corresponde al ‘vulgo inculto’ y ‘las montañas nubladas’ (30-1) a los eminentes príncipes de las ciudades (*Fam.10.4.89*). Ni el vulgo profano, por su falta de cultura, ni los rectores de las ciudades, por sus negocios terrenales, perciben la dulzura de la poesía, de manera que parecen una especie de ‘naturaleza muerta’ incapaz de oír y seguir el canto de Virgilio y de Homero, similares a Orfeo salvo por su impotencia de hacerse escuchar en este paisaje bucólico.

32-45

[*Sil.*] *Verum ubi iam uideor collectis uiribus olim*
Posse aliquid: soleo de vertice montis ad imas
Ferre gradum ualles. ibi fons michi sepe canenti
 35 *Plaudit. et arentes respondent undique cautes.*

40 Cfr. MANN (1974) 214-5; STEWART (1917) 387.

41 FENZI (2008) 30.

42 FENZI (2008) 69-70.

43 Cfr. VERG.*ecl.3.46*; CANALI (2005) 28, n.12.

*Vox mea non ideo grata est michi. carmina quanquam
Laudibus interdum tollant ad sidera nimphe.
Dum memini quid noster agat. quidue aduena pastor.
Vror: et in montes flammata mente reuertor.*

40 *Sic eo: sic redeo. Nitar, si forte camene
Dulce aliquid dictare uelint. quod collibus altis
Et michi complaceat: quod lucidus approbet ether:
Non rauce leue murmur aque. nec cura, nec ardor
Defuerint. Si fata uiam, et mens tarda negarit:*
45 *Stat germane mori. Nostrorum hec summa laborum.*

Silvio: Sin embargo, desde que ya me parece, mucho tiempo ha, que puedo lograr algo recolectando todas mis fuerzas, suelo dirigir mi paso desde la cima de la montaña hasta los valles más recónditos. Ahí, mientras canto, me aplaude de vuelta el manantial y de todas direcciones me responden las ardientes rocas. Mi voz no me es lo suficientemente placentera, aunque, de vez en cuando, las ninfas eleven mis cantos hasta las estrellas con sus loas. Mientras recuerdo lo que hace nuestro pastor y el otro, extranjero, ardo en llamas y vuelvo a los montes con mi espíritu inflamado. Así voy, así vuelvo. Haría el esfuerzo si acaso las Camenas quisieran dictar algo placentero que complazca a las altas colinas, que me complazca a mí, que apruebe el reluciente cielo. No harían falta ni el leve murmullo de la ronca agua, ni cuita ni ardor alguno. Si los hados y mi ingenio tardo me negaran un camino, sólo me queda morir hermano. Éste es el resumen de nuestros pesares.

Después de seguir el canto del dulce Partenias y el pastor proveniente de tierras extranjeras, Silvio se siente con suficientes fuerzas como para poder emprender algo propio, de manera que desciende de la cima de la montaña hacia los valles bajos. Petrarca define la altura de la montaña como la teoría y el descenso a los valles como la puesta en práctica de la teoría.⁴⁴ Es la segunda vez en esta *égloga* que se hace referencia a una montaña, y esta vez Petrarca revela su disfraz alegórico: ha pasado de la mera lectura de Virgilio y Homero, como ápices de la literatura pagana, a la composición de su propia poesía. En esos valles bajos, hay un manantial que aplaude al cantor Silvio; este manantial representa al *studiosorum chorus* (círculo de intelectuales),⁴⁵ que suele reconocer el valor de esta nueva y osada poesía de Silvio. Este grupo incluiría a las personas más cercanas al poeta y a los intelectuales en general, la gente con el suficiente conocimiento literario como para poder emitir un juicio al respecto. Pero no sólo hay respuesta de la clase culta; también responden de todos lados las áridas rocas, que corresponden a los *idiotae* (la gente pública; la multitud), que sólo saben emitir un eco de la literatura. El *undique* remarca más la naturaleza del vulgo, que rodea cualquier cosa que le interese aun sin la intelección apropiada según los parámetros petrarquescos, pues no es desconocido el disgusto y desprecio que Petrarca sentía por

44 *Fam.*10.4.89-90.

45 *Idem.*

las recitaciones públicas en *Fam.21.15.p.113*: *illius egregiam stili frontem inertibus horum linguis conspui fedarique* (la eminente dignidad del estilo [de Dante] se ensucia y arruina en las incultas lenguas de éstos [el vulgo]), pues estropeaban la poesía de Dante Alighieri e incrementaban la corrupción textual de las obras del florentino en exilio.⁴⁶ Son mero eco, insiste Petrarca, no una mente pensante capaz de asir las sutilezas poéticas.

Pese a la gran aceptación pública de parte de las mentes más brillantes de la época, representadas por las Ninfas que elevaban sus poemas a las estrellas (*Fam.10.4.p.90*), a Silvio aún no le agrada su voz, pues la razón es sencilla: el recuerdo de los logros de Partenias y el pastor extranjero lo envuelven en una llama que lo obliga a volver a las montañas de las que había descendido. Emular a Virgilio y a Homero no es cosa sencilla y el aplauso del pueblo no es suficiente para hacer que Silvio acepte la calidad de sus propios poemas. ¿Por qué la falta de aceptación? Se podría especular que, para los años cuarenta, Petrarca comenzaba a desesperar de los alcances morales de una obra ‘romana’ como el *Africa* y el *De viris*, por lo que era insuficiente el mero hecho de emular a la épica tradicional.⁴⁷ Además de ello, a modo de concatenación con lo que Mónico dirá como respuesta a la *summa laborum* de Silvio, el *Augustinus* del *Secretum* podría dar una clave: obliga a *Franciscus* a aceptar que su supuesto *odium urbis*, por no ser honesto, no lo ha librado de una de las acusaciones más severas de *Augustinus*, **la ambición de gloria**, pues confiesa *Franciscus* (*Secr.2.94*): *Nichil ergo michi profuit urbes fugisse, dum licuit, populosque et actus publicos despexisse, silvarum recessus et silentia rura secutum odium ventosis honoribus indixisse: adhuc ambitionis insimulor!* (De nada me sirvió haber huido de las urbes, mientras pude, y haber despreciado a la chusma y los actos públicos; de nada el haber declarado mi odio a los honores inanes al refugiarme en las profundidades del bosque y los silenciosos campos: ¡todavía se me acusa de ambición!). Este ‘ir y venir’ a Aviñón y a su Valle Escondido es mera apariencia: la insatisfacción con su poesía viene de la imposibilidad de llenar la ambición que lo hace arder, cual en sus *Rerum vulgarium fragmenta* arde por Laura—el laurel—la gloria poética. Además, lo que esto conlleva difícilmente puede considerarse como alimento del alma, pues dice *Augustinus* (*Secr.2.96*): *ad eandem, quam sprevisse te dicis, ambitionem obliquo calle contendis; ad quam otium,*

46 STEINBERG (2009) 265-6.

47 FENZI (2008) 56.

solitudo, incuriositas tanta rerum humanarum, atque ista tua te perducunt studia, quorum usque nunc finis est gloria (Te diriges a esa ambición, que dices haber rechazado, por un sendero transversal: a ella te conducen tu ocio, tu soledad, tu enorme falta de interés por las cosas humanas y, en especial, tus estudios, cuya finalidad ha sido hasta ahora la gloria). La búsqueda de esta gloria por medio de las letras se confirma en el resto del pasaje: lo seguirá intentando siempre que las Camenas, a saber, las Musas, le inspiren algo lo suficientemente dulce tanto para sus propios oídos como para las ‘colinas altas’ y el ‘reluciente cielo’, si seguimos a Benvenuto da Imola (AVENA [1906] 172), de nuevo ‘los hombres letrados’ y la ‘instruida mente de los hombres sabios’. Tampoco faltarán ni el leve murmullo de ronca agua, es decir, el murmurar de la multitud; ni el esfuerzo ni el ardor de continuar por ese camino. De no poder conseguir eso, no queda para Silvio sino la muerte: cualquier otra resolución le está negada. En resumen, la *ambitio* lo consume y no cejará en su empeño hasta conseguir lo que busca: la gloria poética, el laurel.

46-52

Mo. *O si forte queas durum hoc transcendere limen:
Quid refugis: turpesque casas, et tuta pauescis
Otia: quid frontem obducis; nemo antra coactus*

49 *Nostra petit. plures redeunt a limine frustra.*
Sil. *Non pavor hic animi fuerat. si forsitan aures
Dulcibus assuetas, inamena silentia tangunt.*
52 *Miraris? natura quidem fit, longior usus.*

Mónico: ¡Oh, si tan solo pudieras dar un paso más allá de este duro umbral! ¿Por qué rehuyes las rústicas chozas y tienes pavor por los ocios seguros? ¿Por qué frunces el ceño? Nadie entra a nuestras cavernas por obligación. Muchos vuelven del umbral en vano.

Silvio: No había sido éste un temor de mi pecho. Si acaso los desagradables silencios turban mis oídos, acostumbrados a la dulzura, ¿eso te sorprende? Una costumbre repetida se vuelve naturaleza.

Volvemos al *tranquillum antrum* con que abre la *égloga*, el cual, recordemos, es la Cartuja de Montrieux donde Gerardo estaba recluido. Mónico, de manera dramática, extiende a Silvio la invitación de trascender el umbral de la caverna; y, de manera irónica, lo invita a deponer el temor por lo humilde, las rústicas chozas, que, sin embargo, proveen de una tranquilidad segura, un ocio al mismo tiempo tranquilo, como el *antrum* del inicio, y protegido, si se piensa en la

derivación del participio *tutus* a partir de *tueri*, (proteger). Agrega, además, que no es una obligación entrar, sino que sólo ahí ingresa quien busca hacerlo. Por ello, quienes lo han hecho sin el verdadero deseo han regresado del umbral de la caverna decepcionados. Por todo lo visto antes, este pasaje es, en realidad, mucho más transparente que los antes estudiados. Mónico explica a su hermano pastor las bondades de ingresar a la caverna: una verdadera tranquilidad (47-48: *tuta otia*) en la vida humilde (47: *turpes casas*), la cual, además, es genuina porque implica la voluntad, no la sujeción, de quien va a pasar el umbral. Esto, en clave alegórica, lleva a pensar en que Gerardo presenta a su hermano Petrarca la posibilidad de otra vida en la tranquilidad de la vida monacal. Esto lo confirma el aretino en la misiva a su hermano (*Fam.10.4.p.90*): *Carthusiensium ordo est, quem nemo certe deceptus, tu multi ex aliis ordinibus, nemo intrat invitus* (Es la orden de los cartujos, a la cual no entra ninguna persona por engaño alguno, cosa que no sucede en muchas otras órdenes). Esto corresponde con un período de su vida: en el año 1347, después de la visita a su hermano en Montrieux, comenzó a escribir su tratado *De otio religioso*, al mismo tiempo que el *Secretum* y el *Bucolicum carmen*. La visión que Petrarca tenía de la vida monacal lo hacía decir que sentía un asombro por esa opción de vida como una ‘coherente radicalidad’ que al menos a él no le parecía más que una simple inquietud⁴⁸ y nada más profundo. El título de la obra *De otio religioso* no es similar al uso de *tuta otia* de la égloga por casualidad, pues, una vez más, se prueba que los *tuta otia* son la tranquilidad de la vida monacal. Además, en la misma misiva a su hermano, se refiere a su estancia con los cartujos como una *sedes tutior* (una sede más segura / tranquila),⁴⁹ lo cual prueba el punto.

La respuesta de Silvio es claramente una excusa fundamentada en la repetición: no es que él haya tenido miedo, sino que sus oídos están acostumbrados a oír, no a ser sometidos al silencio de la vida monacal. No es un ataque contra el silencio en general, pues Petrarca mismo habla de sus virtudes, como por ejemplo cuando *Augustinus* (*Secr.2.86*) llama al silencio de Vacluse un *optatum silentium*, por el cual nadie podía rivalizar con él en felicidad. La diferencia yace en el adjetivo: el silencio de Vacluse que lo alejaba del bullicio de Aviñón era buscado, era intencional; los *silentia* de la vida monacal son de diversa naturaleza: son desagradables, es decir, no le

48 FENZI (2008) 21.

49 *Fam.10.4.85*.

producen ningún goce. De ahí que le parezca inaceptable entrar a la caverna de Mónico. Recordemos, además, que del verso 11 al 45, Silvio-Petrarca ha hecho un recorrido de su vida como letrado y deja más que claro que busca el camino de la fama terrenal y no le desagrade la idea de que la naturaleza, es decir, la sociedad, le responda , tanto intelectuales como el pueblo llano, por más que diga detestarlo. Esto atenta contra toda idea de silencio: la fama mortal es rara vez, si acaso nunca, silenciosa. A partir de esto, podría argumentarse que, al menos en esta égloga, no se trata de diferenciar entre un silencio *optatum* y uno *inamoenum* como en el *Secretum*, sino que la naturaleza del silencio es, en sí, desagradable, en especial si se busca la aprobación del público.

53-61

Mo. *O, iterum, breue si mecum traducere tempus*
Contingat: sileatque fragor: rerumque tumultus:
 55 *Dulcius hic quanto media sub nocte uidebis*
Psallere pastorem: reliquorum obliviam sensim,
Jngeret ille tibi. non carmen inane negabis
Quod modo sollicitat. quod te suspendit hiantem.
Sil. *Quis queso: aut quonam genitus sub sidere pastor*
 60 *Hoc queat? Audiui pastorum carmina mille:*
 61 *Mille modos: quenquam nostris equare caueto:*

Mónico: ¡Oh, si tan solo sucediera que pasaras de nuevo un tiempo breve conmigo y se acallara el ruido y el tumulto de la realidad! Aquí a media noche cuán dulcemente verás a un pastor cantar Salmos, y él poco a poco infundirá en ti el olvido del resto de las cosas. No negarás que es un poema vano el que ora te acuita, ora te tiene en suspenso con la boca abierta.

Silvio: Dime, por favor, quién es este pastor o bajo qué constelación nació para poder lograr esto. He oído mil poemas de pastores; mil melodías. Sólo ten cuidado con querer igualar a cualquiera con nuestros poetas.

Una vez más, Mónico insiste –quizá ya con cierta impaciencia, *iterum*– en que ambos hermanos se reúnan bajo un mismo techo y una disciplina nueva para Silvio con la esperanza de que los tumultos se acallen, los cuales pueden ser tanto reales como figurados, es decir, tumultos espirituales como los que ha ido desplegando el drama del pastor silvestre. Esta alternativa, propuesta una vez más por Mónico, viene acompañada de la solución a las cuitas del malhadado, pues asegura (*uidebis* del verso 55 en futuro, en contraste con *o si forte queas* del 46 en subjuntivo eventual) que encontrará el remedio en el canto de otro pastor, el cual hará gradualmente olvidar lo superfluo y la calidad de cuya poesía Silvio declarará que es indisputable. Se trata del canto del poeta David, pero su canto no corresponde al *carmen* pagano sino a los Salmos de la tradición

judeocristiana por medio de su verbo cognado, *psallere*.⁵⁰ Además, contrasta la potencia vivificadora del pastor salmista con el *carmen* que ahora tiene acuitado a su hermano, al cual llama *inane*, pues Mónico no cree que su hermano pueda extraer provecho alguno de esa vanidad, y, además, teme que merme aun más cualquier plan de salvación espiritual. Silvio, que no se ha mostrado sino amante de sus dos predilectos pastores, Virgilio y Homero, no puede creer que para sus sollozos exista un remedio sino la poesía de los paganos. No sólo eso: en un alarde de conocimiento, dice que ha oído ‘poemas de mil pastores’, lo cual refiere a la erudición con la que Petrarca decía contar. Ésta, sin embargo, siempre debe ser puesta en duda, dado que sabemos que jamás leyó a Homero en el original. Tal es su amor por los gentiles que él mismo se considera uno de ellos (61: *nostris*) y advierte que es fútil cualquier tipo de comparación que pretenda hacerse de este pastor salmista con los antiguos paganos. De ahí la pregunta de bajo qué signo ha nacido este pastor de media noche: su poder, de ser cierto, superaría a los primeros dos, que al cabo son mortales.

62-71

Mo. *Audisti quo monte duo, fons unicus edit**Flumina: sive ubinam geminis ex fontibus unum*64 *Flumen aquas sacrumque caput, cum nomine sumit.***Sil.** *Audiui ut quondam puer hispidus ille nitentis**Lauit apollineos ad ripam gurgitis artus.**Felices limphe. que corpus tangere tanti**Promeruere dei. fluuius si uera loquuntur.**Per cinerum campos, ultricibus incidit undis.***Mo.** *Hunc igitur dulci demulcentem sidera cantu,*71 *Jlla tulit tellus. licet experiare, iuuabit.*

Mónico: Has oído de qué monte un solo manantial produce dos ríos o dónde un solo río de dos manantiales toma sus aguas y su sagrada cabeza junto son su nombre.

50 El verbo no es exclusivo de los cristianos, pues los gentiles ya lo habían empleado como préstamo del griego ψάλλειν, ‘tocar un instrumento de cuerdas’ (cfr. SALL.*Catil.*25.2). Desde 1COR 14:15, se emplea en la acepción de ‘cantar los Salmos de David’, por lo que no hay verbo más adecuado para introducir al salmista en su figura pastoril. Cfr. *Fam.*10.4.90.

Silvio: He oído cómo antaño aquel niño desaliñado lavó los brillantes miembros de Apolo a la orilla del río. ¡Afortunadas aguas, que tuvieron el honor de tocar el cuerpo de tan grande deidad! El río, si las historias son ciertas, descende a través de campos de cenizas con sus reivindicadoras aguas.

Mónico: Así pues, esta famosa tierra produjo a este niño que acaricia las estrellas con su dulce canto. Si le das una oportunidad, te agradecerá.

Incluso para el lector contemporáneo de Petrarca que no contaba con las claves para hacer alegoresis de esta égloga, el anterior verbo *psallere* y la descripción del lugar de procedencia de este pastor salmista podrían haber bastado para dar con la respuesta. Mónico asume que Silvio ha oído hablar de un manantial que produce dos corrientes, que equivalen al Tigris y al Éufrates, que nacen en *Armenia* según Petrarca (*Fam.10.4.90*), región en la actualidad correspondiente a Turquía oriental, que no debe confundirse con el país de Armenia.⁵¹ Pero más importante que la localización en la Mesopotamia de antaño es el río único que, al contrario, nace de dos fuentes, el cual ‘toma sus aguas y su sagrada cabeza junto con su nombre.’ De acuerdo con Petrarca, los dos manantiales de los que nace se llaman *Ior* y *Dan*,⁵² de donde toma el nombre de Jordán, el famoso río en el que Jesús fue bautizado por Juan (*Fam.10.4.90*). Este hecho conmemora Silvio, quien recuerda haber oído cómo antaño un niño de aspecto feral, que corresponde a Juan Bautista por su manera de vestir, más silvestre que urbana por su retiro en el desierto, y ‘niño’ por su pureza y virginidad lavó los miembros ‘apolíneos’ en la ribera de la límpida corriente del Jordán (*Fam.10.4.90*). Aquí Petrarca emplea su síntesis o eclecticismo de "arqueología pagana y teología cristiana" palabras con las que se ha descrito a otra de sus obras, los *Triumph*,⁵³ pues detrás de un motivo de la mitología pagana y de acuerdo con las palabras de Petrarca mismo, Apolo, hijo de Júpiter, esconde el nombre de Jesús, hijo de Dios y sapiencia de Dios, pues una de las atribuciones

51 Petrarca muy probablemente extrajo esta información de ISID.*orig.13.21.9-10*, quien contrapone dos informaciones: que ambos ríos nacen *de Paradiso* o, con la autoridad de Salustio (*hist.fr.4.77*; cfr. VALASTRO [2013] 2004), de un solo manantial en Armenia, con lo que concuerda Jerónimo (*de situ et nominibus hebraicis* PL 23.coll.892c-893a) para asegurar que los ríos del Paraíso deben entenderse de otra manera, no de manera literal.

52 Su fuente, de nuevo, es ISID.*orig.13.21.18*, quien tampoco indica qué significan *Ior* y *Dan*. Plinio (5.71) ubica no dos, sino una fuente de la que nace el Jordán en la frontera de Líbano e Israel, muy cerca de la antigua *Caesarea Philippi*. Más específico es Tácito (*hist.5.6*), quien ubica este único manantial en *praecipuum montium Libanum*, que correspondería al monte Hermón, el más alto de la cordillera del Antilíbano. De él no nace sólo el Jordán, sino otros ríos. El étimo de ‘Jordán’ es *Yarden* (יַרְדֵּן), que significa ‘el que descende’.

53 ARIANI (1988) 18.

de Apolo es ser dios del ingenio; el hijo de Dios tiene la misma atribución, la de la sabiduría, de la que también es padre (*Fam.10.4.90*). Silvio, pues, reconoce a Juan Bautista y expresa una cierta envidia hacia las aguas del Jordán que tuvieron el honor de lavar el cuerpo de Cristo, el redentor. Hace, además, una curiosa alusión al paso del Jordán a través de los "campos de cenizas", que alude a la destrucción de Sodoma y Gomorra,⁵⁴ sobre las cuales Dios hizo llover azufre y fuego. El hecho de que Petrarca llame a sus aguas 'reivindicadoras' puede aludir al hecho de que lavaron el cuerpo del redentor, quien rehace la alianza con Dios, que en el *Antiguo Testamento* castigaba con la furia y la devastación. Esta etiología, pues, remite al origen de David, el cual "acaricia las estrellas" con su dulce canto cual si fuera una deidad pagana que ahora disfruta de la vida eterna en el firmamento, quizá una reminiscencia del pastor divino Dafnis, quien después de su muerte "contempla el desconocido umbral del Olimpo" (*ecl.5.56: candidus insuetum miratur limen Olympi*). Si bien no se expresa que componga melodías, tiene a su servicio a Pan y las Dríades (*ecl.5.59:*), divinidades pastoriles no ajenas al canto, considerando que Pan enseñó la música a los pastores (*ecl.2.31-33*). Además, el verbo simple *mulcere*, al menos en Virgilio,⁵⁵ va asociado al poder del encantamiento musical y al de la palabra oral, capaz de animar a la naturaleza como Orfeo (*georg.4.510*) o, como aedo, calmar las tristezas.⁵⁶ Dilucidada la alegoría, el salmista David se encuentra ahora en el cielo compartiendo su divino canto con el firmamento. Si Silvio se anima a escuchar su dulce canto, Mónico asegura que le placera (71: *iuuabit*) y, debido a la otra acepción del verbo *iuuare* (ayudar), lo salvará.

72-90

*Sil. O ego noui hominem: Ciues et menia parue**Sepe Jerosolime memorat: nec uertitur inde.**Semper habet lacrimas. et pectore raucus anelat.*75 [*Hi Romam Troiamque canunt. et prelia regum,*]⁵⁷

54 GN. 19:24, donde se describe que Abraham se dio cuenta de la ceniza (*fauilla*) como humo de un horno. Cfr. CANALI (2005) 32; NERI (1951) 813.

55 *Aen.* 1.153, 197; 5.464; 7.34, 755; 8.634.

56 Es curioso que Petrarca fuera acusado de *mulcendo fallere* 'engañar deleitando' por uno de los médicos de la corte papal. Cfr. QUILLEN (1992) 191.

57 Este verso no se encuentra en la edición de De Venuto, pero sí en la digitalización del manuscrito (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3358), de manera que lo anexo, pues de otra manera se pierde el sujeto de

- Quid dolor, et quid amor possit. quidue impetus ire.*
Qui fluctus, uentosque regat. qui spiritus astra.
Necnon et triplicis sortitos numina regni
Expingunt totidem uaria sed imagine fratres.
80 *Sceptraferum summumque iouem. facieque serena[.]*⁵⁸
Jnde tridentiferum: moderatoremque profundi
Ceruleumque comas medium. Fuscumque minorem.
Torva latus seruat coniunx. aterque paludis
Nauita tartaree, piceas redit, itque per undas.
85 *Tergeminusque canis latrat. tum dura seueris*
Pensa trahunt manibus, fixa sub lege sorores.
Quinetiam stigas eterna nocte tenebras:
Anguicomasque simul furias: templumque, forumque.
Tum siluas et rura canunt. atque arma, uirosque.
90 *Et totum altisonis illustrant uersibus orbem.*

Silvio: ¡Oh, conozco a este hombre, sí. Conmemora a menudo a los ciudadanos y los muros de la pequeña Jerusalén, pero no se mueve de ahí. Siempre lleva lágrimas y suspira ronco en su pecho. Éstos, en cambio, cantan a Roma, a Troya y batallas de reyes; cuál es el poder del dolor, cuál del amor y los ímpetus de la ira; qué espíritu rige las corrientes y los vientos; qué espíritu rige los astros. También retratan con diversa imagen a los tres hermanos que se repartieron las potestades del triple reino: al sumo Júpiter, dueño del cetro de rostro sereno; luego al dueño del tridente y al gobernante de lo profundo: el hermano de en medio de cabellera azul; el menor de cabellera oscura. Su lado cuida la terrible esposa. El tenebroso navegante de la ciénaga tartárea va y vuelve a través de las aguas de brea. El perro triforme ladra. Bajo ineluctable ley, tejen los duros hilos con severas manos las hermanas. También cantan las tinieblas de la Estigia de eterna noche y a las Furias de cabellos serpentinos, el templo, el foro, los bosques y los campos, las armas y los héroes. Con versos altisonantes iluminan el orbe entero.

expingunt (79) y se pierde la antítesis que presenta Mónico con *hic* (91).

⁵⁸ Mismo caso que el anterior: el punto no está en la edición, pero sí en el manuscrito, de modo que *facieque serena* en definitiva corresponde a *iouem*, pese al . después de *iouem*, dado que la puntuación que Petrarca aquí sigue sigue criterios diversos de los que actualmente usamos; cfr. DE VENUTO (1990) 54-69. Agradezco a la Dra. Lamberti y al Mtro. Quezada el que me hayan señalado la discrepancia de puntuación, la cual me hizo indagar y encontrar este error de la edición.

Silvio no niega conocer la fama del salmista, pero ante la crítica de Mónico, interpone su propia argumentación que va acorde con los versos 11-45, en los que exalta la poesía pagana con Virgilio y Homero a la cabeza. Vuelven a ser mencionados, mas la reticencia de Silvio a oír la poesía de David –poesía de salvación– se ve ahora acrecentada por la materia que la literatura de los gentiles provee a la búsqueda de gloria de la que, irónicamente, ya se había quejado. En principio, no sin cierta sorna, minimiza el alcance de los Salmos al describir la ciudad de Jerusalén, sinécdoque por antonomasia de la cultura judeocristiana, como "pequeña" (*parue... Jerosolime*), lo cual insinúa que el alcance de dicha poesía está limitada y no remite a la grandeza de la poesía épica, sinécdoque por antonomasia de la literatura grecolatina. Además, la posición de las murallas (*menia*) en el quinto pie del hexámetro, con toda seguridad, no es sino una reminiscencia del verso 7 del libro primero de la *Eneida: Albanique patres et altae moenia Romae* ("Los padres albanos y los muros de la alta Roma"). De esta manera, Silvio pretende destacar la superioridad de la poesía virgiliana ante la del salmista al criticar la exigüidad de ésta con una referencia poética a la grandeza de Roma por medio de la mayor obra que ésta produjo. La segunda y tercera partes de la acusación de exigüidad remiten al estilo, que califica de poco melodioso (*raucus*) y perennemente lleno de lágrimas (*semper habet lacrimas*). Esto lo confirma Petrarca en su epístola a Gerardo (*Fam.10.4.91*): "por su estilo áspero y que mueve al llanto". En cambio, Virgilio y Homero –y, detrás de ellos, los poetas gentiles– cantan la glorias romana y griega, Roma y Troya, y tocan la materia de los ciclos épicos, en especial las batallas de reyes (*prelia regum*), que son probable referencia al pasaje en el que Virgilio se retracta de escribir sobre los temas homéricos (*ecl.6.3: cum canerem reges et proelia*). Las palabras de Silvio dictan todo lo contrario: no hay retractación de la poesía épica de corte homérico, sino lo contrario: una completa aceptación de ella en detrimento de los Salmos. Viene a continuación un listado de lo que, en vez de la tranquilidad de la gruta de la Magdalena, le ofrece la poesía pagana: la naturaleza de las pasiones (76: *dolor, amor, impetus ire*), el conocimiento de la naturaleza (77: *qui... spiritus... regat fluctus, ventosque astra*) permeada por el estoicismo al que tan cercano Petrarca veía su propio pensamiento.⁵⁹ Sin embargo, por la manera de alegorizar que emplea Petrarca, así como la

59 Hay no pocos ecos estoicos en la obra de Petrarca; cfr. FENZI (2008) 19; MANN (1977) 155. La propia manera de alegorizar de Petrarca es tradición de fuerte influencia estoica; cfr. *Introducción* xxviiss; LORD (1982) 275. También, le

referencia a Apolo era realmente a Cristo y la de Pales a la Virgen María, es perfectamente natural el pensar no tan osadamente que *spiritus* sea a su vez un juego con el *spiritus Sanctus* propio del dogma cristiano, no sin ironía, pues no pocos cristianos concordaban con la visión de los estoicos, pues era fácilmente asimilable a la idea del Espíritu santo, para hacer a ciertos paganos ‘profetas’ de Cristo.⁶⁰ Ahora bien, como el siguiente listado es puramente de deidades del panteón grecorromano, no creo que pueda considerarse más que una ironía, difícil saber si intencional o un descuido. Sigue la anécdota sobre cómo estos poetas retratan la división de los reinos (78: *triplicis sortitos numina regni*)⁶¹ entre los hermanos Júpiter,⁶² Neptuno⁶³ y Dite,⁶⁴ de tradición tan antigua como Homero.⁶⁵

Cual si fuera una écfrasis, abandona los acusativos complemento directo de *expingunt* y pasa a la narración vívida sin subordinación. Proserpina, la cónyuge, con mirada terrible, guarda el lado del marido (83: *torva latus servat coniunx*).⁶⁶ Caronte, oscuro navegante de la ciénaga del Tártaro (83-4:

servió de consuelo en los años ’60 cuando el acecho de la plaga era inminente a todos y el peligro de muerte siempre amenazante; cfr. NEU WATKINS (1972) 215-16. El *spiritus* corresponde al que el filósofo Crisipo propuso (πνεῦμα ο αἴθηρ) en vez del πῦρ τεχνικόν de otros pensadores. Cfr. HUNGER (2015); INWOOD (2006). Cicerón, en su *Sueño de Escipión* (resp.6.26), dice que el universo es inteligente, tiene una mente y que rige todas las cosas. Asimismo, *nat.*2.19. De la misma opinión es Virgilio (*Aen.*6.726), que usa de manera sinonímica *spiritus* y *mens*; cfr. HORSFALL (2013) 488-89.

60 Cfr. *Fam.*21.10.9; BAUSI (2008) 272-73.

61 *numina regni*, un extraño fraseologismo, sólo aparece en LUCAN.7.169 y VAL.FL.4.411.

62 Llamado *sceptriferum* y *summum*. El primer apelativo lo comparte con hombres (OV.*fast.*6.480) y héroes (STAT.*Theb.*11.636). Tan sólo en SIL.16.244 refiere exclusivamente a Júpiter y en SEN.*Med.*59 a Júpiter y su cónyuge, Juno. *summus* es su epíteto tradicional desde ENN.*trag.*176. El calificativo *facie serena* puede deberse a su propia naturaleza de ser dios de la tempestad y de la calma del día (PHAEDR.4.18.5: *faciem ad serenam... mutatur dies*).

63 *tridentiferum* de OV.*met.*8.596, acompañado, además, del vocativo *sortite... undae*. También llamado *tridentigero* también en OVIDIO (*met.*11.202: *cumque tridentigero tumidi genitore profundi*, que bien pudo tomar Petrarca como modelo para el final de verso *moderatoremque profundi*.) *caeruleus* está típicamente asociado al mar desde ENN.14.378 y las aguas en general (OV.*ars*1.224: *coma caerulea*). Neptuno mismo es llamado *caeruleus frater* en OV.*met.*1.275.

64 El adjetivo *profundus* para señalar al inframundo está presente en VERG.*georg.*1.243: *Manesque profundi*. Al propio Dite se lo llama gobernante *profundi* en LUCAN.1.455. *Moderator* es de poca frecuencia en el corpus (48 apariciones en el *PHI Latin Corpus*). El mismo significado de este verso se le atribuye a Neptuno en STAT.*silu.*2.2.21: *tumidae moderator caeruleus undae*, que no pudo conocer Petrarca (cfr. DE NOLHAC [1907] 197), y en CIC.*Tusc.*1.68, donde el arpinate llama al sol *omnium moderatorem et ducem*. *Fuscus* es el color de las alas de la noche en VERG.*Aen.*8.369.

65 HOM.,*Il.*15.187-93. Cfr. HENRICHES (2006).

66 Probablemente modelado a partir de Iuvenal (13.49-50): *imi sortitus triste profundi / imperium Sicula toruos cum coniuge Pluton* (El terrible Plutón, que, junto a su esposa, tomó por suerte el lúgubre dominio del abismo profundo); de este autor Petrarca tenía una copia en casa; cfr. DE NOLHAC (1907) 186. Nótese, asimismo, el *sortitus*, similar al verso 78 de la presente égloga: *triplicis sortitos numina regni*.

aterque paludis / Nauita tartaree),⁶⁷ va y viene a través de las aguas de brea de la Estigia (84: *piceas redit, itque per undas*.) Can Cerbero, de tres cabezas, está ladrando (85: *Tergeminusque canis latrat*).⁶⁸ Las Parcas tejen con sus manos los hilos del destino (85-6: *tum dura seueris / Pensa trahunt manibus, fixa sub lege sorores*).⁶⁹ Nuevamente, cual si fuera una composición en anillo, vuelve a la narración en acusativo complemento directo, dependiente del verbo *canunt*, como antes de *expingunt*. Cantan a las tinieblas de la Estigia de eterna noche (87: *stygias eterna nocte tenebras*).⁷⁰ Cantan, a la vez, a las Furias de serpientes como cabellos (88: *Anguicomasque simul furias*).⁷¹ Cantan, entonces, al templo, al foro –la vida de la ciudad–, a los bosques y campos, a las armas y los héroes (88-9: *templumque, forumque. tum siluas et rura canunt. atque arma, uirosque*). De esta manera, de la división de reinos entre los hermanos divinos y de un viaje a través del inframundo con sus portentos se pasa al mundo de los vivos, al templo, al foro y al canto de la vida humana en los tres estilos, el *humile*, el *mediocre* y el *altum*,⁷² representados en la *rota Vergili*⁷³ como *las Bucólicas*, *las Geórgicas* y *la Eneida* correspondientemente. A la carrera poética de la *rota* no puede accederse, sugiere Silvio, sino por el canto de Virgilio y de Homero. Sin embargo, queda elusiva la mención del templo y el foro después de la cesura semiseptenaria, con lo cual pareciera que Petrarca quiere llamar la atención sobre esos dos elementos con los que, además, se rompe la enumeración de los monstruos tartáreos. Templo y foro son dos de las características imprescindibles de cualquier ciudad que se vanaglorie de llamarse romana.⁷⁴ Esta "romanidad citadina se ve complementada con la romanidad literaria: las obras culmen del poeta romano por antonomasia para la tradición: Virgilio. Así, los poetas gentiles traen la luz al mundo entero con

67 Llamado *nauita tristis* por VERG.*Aen.*6.315, donde Caronte reproduce un movimiento iterativo como el descrito por Petrarca: *nunc hos nunc accipit illos* (ora deja subir a éstos, ora a aquéllos).

68 *tergeminus* es un adjetivo que califica a Cerbero en PROP.4.7.52: *tergeminusque canis*; a quien sabemos que conocía; TIB.3.4.88: *tergeminumque caput*; a quien no conoció aunque menciona en 10 *Laurea occidens* (DE NOLHAC [1907] 170-74); en OV.*ars*3.322 y *trist.*4.7.16: *tergeminumque canem*; cfr. VERG.*Aen.*4.511: *tergeminamque Hecaten*; 8.202: *tergimini... Geryonae*.

69 Cfr. IUV.12.64-66: *Parcae... pensa... ducunt*.

70 Cfr. LUCAN.3.13: *ad Stygias... tenebras*; PROP.4.9.41: *Stygias... tenebras*; VERG.*georg.*3.551: *Stygiis... tenebris*. Sobre la admiración de Petrarca por Lucano, cfr. DE NOLHAC (1907) 195-96.

71 OV.*met.*4.699: *Gorgonis anguicomae*; STAT.*Theb.*1.544: *anguicomam... Gorgona*; 12.647: *anguicomae... sorores*. Sobre su descripción, OV.*met.*10.349: *atro crinitas angue sorores* y, particularmente, OV.*met.*4.454: *deque suis atos pectebant crinibus angues* (y peinaban las sombrías serpientes de sus cabellos).

72 Cfr. CIC.*orat.*100.

73 CURTIUS (1955) 328. Cfr. APOSTOL (2013) 413-4.

74 SHIPLEY (2006) 204.

sus altisonantes versos (90: *et totum altisonis illustrant uersibus orbem*). Una vez más, se hace una exaltación del modelo de ciudad que Petrarca tanto dice despreciar.

91-109

Mo. *Hic unum canit ore deum. quem turba deorum
 Victa tremit. celum nutu qui temperat almum.
 Ethera qui librat liquidum. qui roris aceruos:
 Quique niues spargit gelidas. et nube salubri
 95 Elicit optatos herbis sitientibus imbres.
 Qui tonat: et trepidum rapidis quatit aera flammis.
 Tempora sideribus: qui dat sua semina terris.
 Qui pelagus fluitare iubet: consistere montes.
 Qui corpus mentemque dedit. quibus addidit artes
 100 Innumeras. geminum cumulans ab origine munus.
 Qui uite mortisque uices: queque optima fessos
 Fert super astra uiam, docuit: repetitque monendo.
 °Hunc meus ille canit. neu raucum dixeris, oro.
 Vox solida est. penetransque animos dulcore latenti.
 105 °Jure igitur patriis primum celebratus in aruis.
 Attigit et uestros saltus. lateque sonorum
 Nomen habet. que rura Padus: que tybris: et Arnus.
 Que rhenus rodanusque secant. queque abluit equor.
 109 Omnia iam resonant pastoris carmina nostri.*

Mónico: David canta al único Dios, al cual turba de dioses teme desde su derrota: l que aplaca el vigorífico cielo a placer; el que equilibra el líquido éter; el que esparce los acervos de rocío y las gélidas nieves; el que, con nube salutífera, invoca las lluvias, tan buscadas por las sedientas plantas; el que ocasiona el trueno y sacude el tembloroso aire con sus acérrimas flamas; el que da a los astros sus tiempos, a las tierras su semillas; el que hace fluir al mar, sostenerse a los montes; el que otorgó el cuerpo y la mente, a las que añadió un sinnúmero de habilidades, acumulando el regalo, doble de origen; el que enseñó las sucesiones de vida y muerte y la mejor vía que lleva a los cansados sobre los astros, y ahí nos quiere hacer volver con advertencias. Éste es el Dios que mi poeta canta; te pido que no lo llames ronco: su voz es sólida, pues penetra los ánimos con dulzura latente. Por esto, fue celebrado con justeza en los campos de su patria. Incluso, alcanzó vuestras tierras y, doquier, su nombre hace eco. A los campos que divide el Po, que divide el Tíber y el Arno, el Rin y el Ródano y que baña el mar, a todos ya hacen resonar los cantos de nuestro pastor.

Silvio expuso su caso: la superioridad de la poesía de los gentiles está en los motivos literarios griegos y romanos (75), la descripción de la naturaleza humana (76), una postura filosófica acerca de la naturaleza (77), una sucesión de personajes mitológicos olímpicos e infernales, que ocupa la mayor parte del discurso (78-88) y, finalmente, pasa a la ciudad y al currículo literario virgiliano para cerrar con la aportación de estos paganos que iluminan el orbe entero con su poesía (88-90).⁷⁵

⁷⁵ La estructura narrativa asemeja al epilio de VERG., *ecl.*6.31-81, que comienza como un canto de elementos filosóficos sobre el origen del universo para luego saltar a una serie de epilios internos de pocos versos; es decir, pasa bruscamente de una materia semejante a la lucreciana a un repaso de motivos mitológicos tradicionales. Cfr. LIEBERG (1981) 239-46. Petrarca pareciera seguir un procedimiento similar desde la lógica discursiva de Silvio: en la defensa de

A esto, Mónico arremete apoyado en la teología cristiana: en vez de ser dos pastores, Homero y Virgilio, es uno su poeta, el salmista David, quien canta al Dios único que venció a las huestes del panteón pagano (91-2). Es el Dios que modera el universo (92-107), que dio cuerpo y alma a la humanidad para explotar sus habilidades (98-100) y que muestra el camino a seguir a la otra vida (101-2). La selección de algunos de los motivos individuales de este listado está modelado a la par del salmo 4 de los *Psalmi penitentiales*⁷⁶ del propio Petrarca: por el deseo de recordar los dones del Dios (*Psalm.4.1: munus tuorum*), el poeta agradece que haya creado el universo para él, hablando de los astros y de la tierra (*Psalm.4.3-8: celum, ethera, roris, niues, nube, herbis, imbres, aera, tempora, sideribus, semina, terris, pelagus, montes*),⁷⁷ listado que concuerda en gran parte con los atributos del Dios según Mónico; después del agradecimiento por el universo y el cuidado que de él toma (*Psalm.4.8-13*), Petrarca agradece la perfección con la que Dios diseñó al ser humano sobre todas las criaturas (*Psalm.4.14*) y le otorgó innumerables habilidades para que la vida tuviera más honor, al mismo tiempo que le entregó la esperanza de la vida eterna (*Psalm.4.16: addidisti artes innumeras quibus vita hec foret ornatior: eterne quoque vite spem dedisti*) en la forma de un ‘doble regalo’ desde el inicio, ‘esta vida’ y ‘la vida eterna’.⁷⁸ En la égloga, Dios instruyó a Mónico (102: *docuit*) en la sucesión de la vida y la muerte y el camino que lleva mejor a los astros (100-1: *optima... uiam*) –tema de gran interés para la discusión de la gloria terrestre que no garantiza la victoria sobre la muerte terrenal–; en el *Salmo* en cuestión, Petrarca agradece a Dios que haya mostrado la vía por la cual avanzar no sin una advertencia (*Psalm.4.17: ostendisti... monuisti*) sobre lo que ha de evitarse y de dónde uno debe retirarse (*Psalm.4.17: quid cavendum atque unde declinandum sit*). Una vez más, el vocabulario de la égloga es tan semejante al del salmo petrarquesco como para ser una coincidencia (100-101: *optima... uiam; monendo*).

su amor por la literatura pagana, introduce una voz poética, Homero y Virgilio, como Virgilio, a su vez, introdujo a Sileno y cada voz reproduce motivos mitológicos y filosóficos en versos individuales, si es posible. La divergencia está en el final de Petrarca: cierra con un elogio a la carrera de Virgilio. Podría ser una insinuación de imitación sutil. Incluso aparece mención de Orfeo en (123), como en *ecl.6.30*.

⁷⁶ Texto de Neri (1951, 838-43). Cfr. además NERI (1951) 814, donde hace la alusión a los *Psalmi penitentiales* (abreviado *Psalm.*), pero sólo respecto a los vv.99-100, mientras que aquí se pretende extenderla a través de una lectura más amplia.

⁷⁷ “Cielo, estrellas, sucesiones temporales, sol, luna, días y noches, luz, tinieblas, aire, nubes, vientos, lluvias, tierra, montes, mares, valles, planicie, manantiales, lagos, ríos, campos, colinas, flores, bosques.”

⁷⁸ Según Canali (2005, 35), el *geminum munus* se explica por el *Psalm.4.16*.

Hasta aquí las alusiones de los *Psalmi*, las cuales muestran, de nuevo, que el discurso petrarquesco es multifacético y hay que sopesarlo con cuidado: de la misma manera que la poesía ‘silvestre’ del Petrarca autobiográfico está indudablemente ligada a su vida urbana –lo cual contradice la postura de Silvio ante Mónico–, aquí no son las palabras de Silvio, sino las de Mónico las que citan los *Psalmi*. Éstos, además, recordemos que Petrarca comenzó a componerlos en el año ’48, el cual coincide con el de los inicios del *Bucolicum carmen* y donde se expresan impetuosos los deseos de Petrarca de ‘huir de Babilonia’ por su ‘crisis espiritual’,⁷⁹ uno de los contradictorios intratextos de esta misma égloga. Qué mejor respuesta para Silvio que Mónico citando al creador de Silvio, Petrarca, en su faceta ‘piadosa’. Esto, por ende, lleva a un gran cuestionamiento al que el poeta mismo nos encamina: ¿es, en realidad, Mónico una simple alegoría de Gerardo?, pues Petrarca eso nos explicó en *Fam.10.4*. Recordemos, además, que los reproches del Agustín del *Secretum* y los de Mónico son afines. Este ‘drama espiritual’ de Silvio-Petrarca está entre la búsqueda de la gloria con la ayuda de los gentiles Homero y Virgilio y la angustia de no poder vivir una vida calmada como a la que Mónico invita a su hermano con el canto de David el Salmista, pero para ello, Mónico cita pasajes intertextuales de la obra que Petrarca comenzó a elaborar en la misma época que sus *Églogas*: los Salmos *penitenciales*. Queda, así, demostrado que la opinión de Petrarca en los Salmos se encuentra expresada en la argumentación poética de Mónico, no de Silvio. De esto se infiere que no podemos considerar simplemente a Mónico como el velo de Gerardo, sino que los retratos de Petrarca y Gerardo detrás de los pastores son ficticios: ambos, el Petrarca y Gerardo de *Fam.10.4*, son ulteriores alegorizaciones autobiográficas del ambiguo, del indeciso, del anfibológico carácter que Petrarca pretende plasmar de sí mismo en sus diversas obras a lo largo de tantos años, dado su también gran interés en la edición de las *Familiares* durante la misma época.⁸⁰ No sería, además, inusitado si se examina la interacción entre *Augustinus* y *Franciscus* en el *Secretum*: Fenzi (2008, 32) afirma que son ‘entidades autónomas’ sin que la figura del padre de la Iglesia sea, necesariamente, la única preponderante, pero no sólo eso: de acuerdo con Quillen (1992, 206-7), el uso que Petrarca dio a su *pater*

79 FENZI (2008) 26.

80 FENZI (2008) 26: en el ya tan citado año 48, Petrarca no sólo se dedica a su poesía (sus *Églogas*) y su prosa (*Salmos*) latina, sino también a la recolección de las *Familiares*, por lo que *Fam.10.4*. está siendo revisada conscientemente para la edición final.

Augustinus fue el de autorizar el ‘poder redentor de la poesía’: no se trataba de exponer necesariamente a su impetuosa juventud (*Franciscus*) con su confesor (*Augustinus*), sino de emplear a ambos personajes como ‘habilidades lingüísticas e interpretativas’ que iban de acuerdo con su idea de ‘humanismo’, en el cual la literatura de los gentiles –así como su imitación, añadiría yo– podía ser camino de salvación. Para Petrarca, la necesidad de sus personajes no era hacer un retrato de ellos fiel a los sentimientos que Petrarca experimentó en su juventud por medio de la reprensión proveniente de un personaje que fungiera como confesor tal como *Augustinus*, sino darles un revestimiento verosímil para exponer el camino que creía conveniente para su modo de vida: el cultivo de la poesía para sanar su alma. Estimando este peculiar empleo del aretino, no suena osado pensar que lo mismo podría estar sucediendo en su égloga de apertura. Ello sugeriría que, rebasando un primer nivel de alegoría de equivalencia simple, Silvio y Mónico servirían a un propósito mucho más profundo: detrás del simple disfraz pastoril de Silvio, en quien se esconde, y de Mónico, en quien esconde a Gerardo, en realidad Petrarca estaría convirtiéndolos en vectores de un conflicto histórico en el que él, Petrarca, quiere tomar parte y aportar su opinión, el histórico conflicto entre el paganismo y el cristianismo. En un nivel autobiográfico, la controversia se condensaría en este drama de sus contradictorias reflexiones acerca de su carrera literaria que conduce a la búsqueda de fama terrestre, que correspondería al personaje de Silvio, y acerca de su angustia en busca de la redención cristiana, encarnada en Mónico. En el *Secretum*, obra iniciada por la misma época que el *Bucolicum carmen*, un drama similar se está llevando a cabo.⁸¹

Hay otros indicios que apuntan a esta deliberada manipulación de los personajes alegóricos en la égloga primera. Se ha hablado anteriormente sobre la ficción autobiográfica, la cual viene necesariamente a colación con la manipulación de estos personajes alegóricos que aparentemente representan a históricos (Silvio como Petrarca, Mónico como su hermano). La supuesta ‘crisis espiritual’ –parte de la cual se atribuye a la visita que Petrarca hace a su hermano en la Cartuja, por la que escribe Fam.10.4– versa en la indecisión entre estos dos caminos de vida: el que ofrece el

81 El hecho de que el *Secretum* no se haya conocido en vida del autor, sino hasta que un joven monje de nombre Tedaldo della Casa lo encontró en la casa del difunto poeta (FENZI (2015) lss.); de que Petrarca haya dicho que sería ‘su secreto’ (*Secr.* proem.26) y se haya conservado como tal –ni Boccaccio sabía de su existencia–, abre interesantes preguntas sobre la recepción del *Bucolicum carmen* sin el conocimiento del proceso confesional que Petrarca emplea en el *Secretum* y que revela aspectos de su vida que no había puesto por escrito.

cultivo de la literatura pagana y la salvación de la cristiana.⁸² Esto, sin embargo, sabemos que no es enteramente cierto. Petrarca, a lo largo de su compleja biografía, pretende hacer creer que fue hasta el año '53 que, en Milán, nació –o se consumó, más bien– su gusto por la literatura sagrada,⁸³ es decir, en la edad de la penitente vejez. Con todo, conservamos la *Fam.10.3* original de mano de Petrarca⁸⁴, que ha sido datada del 1349, y está repleta de citas de autoridades eclesiásticas; por esta razón, el conocimiento de éstas debe ser anterior a lo que aparenta⁸⁵ y esto desplaza la línea de tiempo ficticia del aretino. Es difícil saber si la crisis espiritual existió y, de ser así, si consistía de una angustia por la vida eterna; la información filológica a la que puede acudir sólo nos indica que la fecha autobiográfica no es de fiar, pues su lectura de los padres de la Iglesia no es tan tardía, que parece ser más una hipérbole con tintes antitéticos: una juventud pagana que cede a la penitencia de la vejez modelada a través de los Padres de la Iglesia. Sabemos, asimismo, que entró en posesión de las *Confesiones* de Agustín en el año 1333, preciado regalo de parte del agustiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro, destinatario de la carta del monte Ventoux,⁸⁶ tesoro que regalaría al final de su vida a Luigi Marsili, agustiniano como el propio Dionigi; por esta razón, Petrarca consideró que este acto representaría una especie de vuelta del libro adonde originalmente perteneciera.⁸⁷ Para resumir toda la cuestión, Petrarca desarrolló un gusto por los textos sagrados a una muy temprana edad.⁸⁸ Si sabemos que *Fam.10.3* expresa conocimiento y dominio previos de la literatura eclesiástica y se data del 1349, una vez más nos encontramos en la época del inicio del *Bucolicum carmen*, por lo que, para la composición de *Ecl.1 Parthenias*, Petrarca tenía una **vastísimacultura y conocimiento de ambas literaturas, la gentil y la cristiana**. Esto será importante más adelante.

Luego de este discurso en favor del poeta David, Mónico revira contra la acusación de Silvio sobre la calidad de la voz de David (74: *raucus anelat*) y argumenta que su voz es sólida y penetrante, es decir, que no requiere de los artilugios de los poetas paganos y que el mensaje que

82 FENZI (2008) 29.

83 BOSCO (1942) 99-100.

84 Que habla, curiosamente, sobre los *Psalmi penitentiales*. Cfr. FORESTI (1977) 207-8. Petrarca, además, tenía una copia de las *Enarrationes in Psalmos* de Agustín. Cfr. BOSCO (1942) 103.

85 BOSCO (1942) 99-100.

86 A quien, recordemos, iba dirigida la carta del monte Ventoux.

87 FENZI (2015) 79.

88 BARON (1962) 39.

llevan sus poemas consigo mueve los ánimos, probablemente por la filosofía moral que tanto importaba a Petrarca. Por esta razón, es celebrada en los ‘campos de su patria’ (105): el Oriente representado por las aguas de Jordán de más arriba. El mensaje, asimismo, fue tan fuerte que llegó a los campos de Italia y resuena por el Po, el Tíber, el Arno, y hasta los confines del imperio romano antiguo: el Ródano y el Rin, ríos todos emblemáticos de no sólo las fronteras militares, sino de la extensión de la romanidad antigua pagana. El alcance del cristianismo en la historia del Roma, hecho oficial por el emperador Constantino I en el 331, es la prueba, insinúa Mónico, de la victoria del dios cristiano (91-2: *quem turba deorum | Victa tremit*), en cuya alabanza la poesía cristiana resuena por todos los campos (109: *Omnia iam resonant pastoris carmina nostris*), quizá una reminiscencia del verso 5 de la primera égloga virgiliana (*ecl.5.89*): *formosam resonare doces Amaryllida siluas* (enseñas a los bosques a hacer resonar el nombre de la hermosa Amarílide) por medio de *resonare*. De acuerdo con Mónico, los campos (107: *que rura resonant*) son los que transmiten el canto de David (109: *Omnia... carmina*),⁸⁹ que estaría analogado a la bella Amarilis como fuente de inspiración para la naturaleza que ya se está realizando, en contraste con el pastor Títiro de Virgilio que apenas está instruyendo a los bosques en el canto (*ecl.5.89: doces*).

110-24

Sil. *Experiar, si fata uolent: nunc ire necesse est.***Mo.** *Quo, precor. aut quis te stimulus: que cura perurget.***Sil.** *Vrget amor muse. quoniam modo litore in Afro
Sidereum iuuenem, genitumque a stirpe deorum.
Fama refert magnis implentem pascua factis.*115 *°Te polipheme tuis iam ui strauisse sub antris
Dicitur. et lybicos siluis pepulisse leones.**Lustraque submissis audax incendere flammis.**°Hunc simul Jtalidesque nurus. puerique., senesque.**Attoniti aduerso certatim a litore laudant.*120 *Carminum fama sacro caret hactenus. et sua uirtus**Premia deponit: pauitans ego carmina cepi**Texere. tentabo ingenium. uox forte sequetur.*123 *Orpheia promeritum modulabor harundine parua.***Mo.** *J. sospes: uariosque uie circumspice casus.***Silvio:** Lo intentaré si los hados así lo quieren. Ahora debo partir.**Mónico:** ¿Adónde vas, te pido, o qué impulso, qué cuidado te apremia?

89 Ha de admitirse que la sintaxis latina permite concordar el *omnia* con *rura* o con *carmina*, lo cual cambia la interpretación a ‘los campos... todos’. Esta ambigüedad es, muy probablemente, intencional.

Silvio: Apremia el amor por la Musa, puesto que, en la costa de África, un joven descendiente de astros, nacido de la estirpe divina, recién llena los campos de grandes hazañas; eso cuenta la Fama. A ti, Polifemo, cuentan que ya te postró, con su fuerza, bajo tus cavernas, y que expulsó a los leones de Libia de las selvas eincendiaba, con audacia, sus guaridas. Lo alaban, al unísono y en competencia, las nueras, los niños y los viejos de Italia, asombrados, desde la costa opuesta. A su fama, hasta ahora, ha faltado un sagrado poema y su virtud exige premios. Pavoroso, comencé a tejer poemas. Pondré a prueba el ingenio; quizá la voz vendrá después. Merecidamente cantaré a Orfeo con mi pequeña caña.

Mónico: Ve sano y salvo, y está al tanto de los peligros del camino

Ambos casos han sido expuestos con todos los argumentos. Silvio parece conceder un poco (110: *experiar, si fata uolent*), pero no necesariamente de buena gana, pues la mención de la voluntad de los hados despierta una natural sospecha acerca de su propia voluntad, pues si llegara a entregarse al dulce canto de los Salmos de David, lograrlo no está en él, sino en el destino. Además, añade que es hora de partir sin llegar a una aparente solución. Mónico lo interroga de adónde partirá o qué impulso o cuidado lo apremia (*quis... stimulus... que cura*), pero la respuesta se encuentra desde los primeros versos de la égloga, puesto que, si bien Silvio elogiaba a su hermano por haber desechado los cuidados de la grey (2: *gregis et ruris curas*) —y con la oportunidad de conseguirlo de acuerdo con los preceptos de Mónico: acceder al *antrum* y oír al *psallentem* (46-49; 53-58)—, decide partir sin tomar esta oportunidad y continuar apremiado. La razón es simple y, una vez más, cíclica: lo apremia el amor, no aquél sin complemento adnominal (11: *Solus Amor*) por el que pide la intercesión de Palas-la Virgen, sino que aquí lo describe con toda su fuerza, pues es el amor a la Musa (112: *Urget amor muse*) el que lo ha obligado a vagar por desiertos (9), la Musa épica que lo llevó a buscar la fama por medio del *Africa* en el primer período de su vida, el provenzal, que culmina con su coronación en el Capitolio.⁹⁰ A esta obra se dedica el último discurso de Silvio con la mención del ‘joven descendiente de astros’,⁹¹ Publio Cornelio Escipión el Africano Mayor, vencedor de la Segunda Guerra Púnica y sobre Aníbal, que aquí es mencionado como ‘Polifemo’ (115) por la pérdida de su ojo en la guerra contra los romanos (*Fam.10.4.91*). Los leones de Libia (116), tierra de Cartago, eternizados en la literatura romana por su ferocidad,⁹² son, naturalmente, los otros generales cartagineses, y sus guaridas (117) los barcos puestos en llamas durante las

90 Cfr. *Introducción* i.

91 La asociación divina de Escipión era conocida a Petrarca, como explicita él mismo en *Fam.10.4.91*, que explica o por su excelsa virtud o por la fama que se había hecho sobre su persona entre los antiguos. Cfr. *CIC.nat.2.14*, donde el arpinate lo llama *Sol alter*, y DE NOLHAC (1907) 239.

92 Cfr. *OV.fast.2.209* y *STAT.Theb.9.16*.

victorias navales de Roma sobre Cartago (*Fam.10.4.91*). Las nueras, los niños, los ancianos de Italia observan, atónitos, sus victorias y compiten entre ellos para alabarlo desde ‘la costa opuesta’, la italiana (*Fam.10.4.91-2*), como la describe Virgilio en el inicio de su *Eneida*,⁹³ a la cual indudablemente alude, puesto que su *Africa* pretende ser una nueva epopeya romana para poder compararse poéticamente con Virgilio.⁹⁴ Esto, sin embargo, no explica del todo la premura por el amor a la Musa, sino el que aún ‘carece de un sagrado poema’, carencia por la cual su virtud ‘reclama sus triunfos’ (120). Silvio temblaba (121: *pauitans*) ante tamaña empresa que estaba por emprender, quizá alusión a la ‘osada juventud’ (*georg.4.565: audaxque iuventa*) con la que Virgilio, en su penúltimo verso, va dando clausura a sus cuatro libros de las *Geórgicas*:⁹⁵ en ambos casos, ya sea por la audacia o por el temor, se expresa la inexperiencia de la juventud. Si en verdad hay un eco virgiliano detrás de este *pauitans*, puede ser un indicador de clausura para el lector, sólo que, en vez de hablar del proyecto terminado como lo hizo Virgilio,⁹⁶ Silvio-Petrarca (122: *tentabo ingenium; uox forte sequetur*) continúa el camino por el que había comenzado en busca de ser el vicario de la gloria del Africano al poner a prueba su ingenio, por el cual la *uox*-inspiración quizá venga después.

El último verso pronunciado por él es enigmático por sus implicaciones intertextuales (123): *Orphea promeritum modulabor harundine parua* (mercidamente cantaré a Orfeo con mi pequeña caña). Este personaje mitológico aparece en las églogas virgilianas,⁹⁷ por lo que es menester voltear la mirada a la probable relación entre la mención de Petrarca y la figura de Orfeo en Virgilio, que fue un mirífico cantor, símbolo de esta fuerza de la poesía, es decir, la fuerza que encanta y cautiva a la naturaleza misma,⁹⁸ de modo que resulta el prototípico *uates*, cuyo sentido latino es el poeta profeta; por metonimia, Orfeo es también sinónimo de la poesía misma.⁹⁹ Gracias a la reminiscencia antiquísima de la poesía como palabra mágica, el poeta, en verdad, es un

93 *Aen.1.13: Italiam contra Tiberinaque longe ostia* (frente a Italia y los puertos tiberinos).

94 APOSTOL (2013) 434-5.

95 Acerca de la *sphragis* virgiliana y su impronta autobiográfica, GALE (2003) 324ss., HARDIE (2006) 270ss., HARRISON (2007) 143ss., LEIGH (2016) 428ss., MARMODORO (2014) 13ss., PEIRANO (2014) 227ss., VOLK (2010) 16ss.

96 VERG.*georg.4.566: Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (Títiro, yo te canté bajo la sombra de una extensa haya)

97 VERG.*ecl.4.55; 6.30; 8.55;*

98 LA PENNA (1981) 160.

99 COLEMAN (1977) 115; LA PENNA (1981) 143.

creador –significado etimológico de ποιητής¹⁰⁰ que **enriquece el mundo de nuevas realidades, actúa sobre la mente humana y estimula un proceso infinito de ampliamiento de cultura.**¹⁰¹ Es, en fin, la inmensurable capacidad creativa de la poesía. Sin embargo, ha de recordarse que, pese a sus facultades sobrenaturales, Orfeo no pudo salvarse a sí mismo ante la furia de las Ménades.¹⁰² Los otros dos elementos de Silvio-Petrarca que deben de alertar al ávido lector virgiliano son el verbo *modulabor* (cantaré, modularé, tañiré) y la *harundine parua* (con mi pequeña caña). *Modulari* sólo es empleado dos veces¹⁰³ en toda la obra del mantuano y, ambas, en las *Bucólicas*, de las cuales el segundo caso compete a nuestro argumento (VERG.*ecl.*10.51): *carmina pastoris Siculi modulabor auena* (**tañiré** los cantos del pastor de Sicilia con mi churumbela), pues el verbo también está en futuro y va acompañado de un instrumento: la *auena*, sinónimo de la *harundo* (caña, churumbela) de Silvio. *Harundo*, por su parte, cuenta con mejor suerte en número de apariciones en Virgilio: catorce, que varían desde *harundo* como un instrumento musical,¹⁰⁴ hasta uno bélico.¹⁰⁵ En el caso musical, el verso virgiliano 10.51 se muestra como el eco de la construcción petrarquesca (123: Merecidamente **cantaré** (*modulabor*) a Orfeo con mi pequeña caña), lo cual podría establecer un vínculo entre el poder inspirador de las Musas virgilianas con el del Orfeo petrarquesco.¹⁰⁶

Por ende, puede observarse que el penúltimo verso de *Parthenias* está deliberadamente constituido de diversos elementos bucólicos de la obra de Virgilio; éste es, en mi opinión, el efecto buscado en sus lectores, de quienes era esperable un conocimiento de la obra del poeta latino. Con todo, antes de poder ofrecer una respuesta a esta cuestión del Orfeo de clausura, hay un pasaje del *Secretum* que debe traerse a colación: el final del libro tercero (*Secr.*3.212) y cierre de toda la obra, donde *Franciscus* agradece a *Augustinus* el haber retirado de él la neblina del error. Pese a ello, *Franciscus* arguye que aún no termina su tiempo en la tierra, por lo que pide a *Augustinus* que no lo abandone, anuncio de que piensa continuar **el camino literario de fama** donde otrora nacieran sus aparentes desgracias. Al contrario de Silvio, que señala el *Africa* (112-13) como su proyecto

100 LIDDEL-SCOTT (1940) *s.v.* ποιητής

101 LIEBERG (1981) 246.

102 Cfr. LIEBERG (1981) 241-2.

103 *ecl.*5.14; 10.51.

104 *ecl.*6.8: *agrestem tenui meditabor harundine Musam* (meditaré a la Musa de los campos con mi delicada caña).

105 *Aen.*7.499.

106 Cfr., además, VERG.*ecl.*1.2: [*Tityre*] *siluestrem tenui Musam meditaris auena* ([Títiro,] **meditas** a la Musa de los bosques **con tu delicada churumbela**).

perentorio (112: *Vrget amor muse*) –e inconcluso hasta el final de su vida, no olvidemos–, *Franciscus* menciona otro catálogo de obras por completar (*Secr.3.214*):

Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, [...]. Sane nunc, dum loquimur, multa me magnaque, quamvis adhuc mortalia, negotia expectant.

Estaré presente conmigo mismo cuanto pueda y recogeré los **esparcidos fragmentos** de mi alma, [...]. (Pero) en este preciso momento en el que hablamos, me esperan **muchos e importantes proyectos**, aunque sean de naturaleza mortal.

El primer sintagma (*sparsa... fragmenta*) corresponde a los *Rerum vulgarium fragmenta* (*Cancionero*)¹⁰⁷ y el segundo (*multa... magnaque... negotia*), al *Africa* y *De viris* aunque de manera “deliberadamente imprecisa”.¹⁰⁸ *Augustinus*, en consecuencia, diagnostica que *Franciscus* recae en la *antiquam litem* (su antigua disputa) por la que comenzó el *Secretum* y le desea el amparo divino (*Secr.2.214*). Esta antigua disputa, a la que a lo largo de la obra *Augustinus* ha remitido con la denominación de *acedia*,¹⁰⁹ es ocasionada por tres circunstancias de su vida: 1) no haber encontrado una medida entre la pobreza y la riqueza; 2) no haberse liberado de su servicio al cardenal Colonna; y 3) ser un exiliado obligado a vivir en Aviñón, ‘la peor de las ciudades’. Empero, estas circunstancias, ya no eran operativas desde 1343, años antes de la escritura del *Secretum*, por el hecho de que obtuviera canonjías, se separara del cardenal Colonna e hiciera frecuentes viajes a Italia hasta 1355, año en el que abandonó Aviñón por completo, de manera que el diálogo entre *Augustinus* y *Franciscus* es meramente un diálogo ficticio que refleja las circunstancias biográficas del año ’43,¹¹⁰ no necesariamente una realidad biográfica en los alrededores del año ’48.¹¹¹

Examinada esta información presente en el *Secretum*, volvemos al Orfeo de *Parthenias*: ¿qué significa “cantarlo merecidamente” (123: *promeritum modulabor*)? Dos veces en esta égloga se ha

107 FENZI (2015) 418. Cfr. además RICO (1974) 445 sobre el posible matiz peyorativo de *fragmenta* por ser “una peripecia caracterizada por la dispersión, frente a la consistencia y coherencia del *sapiens*”.

108 RICO (1974) 447; 449.

109 Definida por CHIAMPI (1995, 3-4) en el contexto petrarquesco como ‘la distracción inevitable del ser humano de la atención a Dios, elemento esencial de la libertad de separarse de la divinidad o volver a ella’. Cfr. FENZI (2008) 37: la *acedia* son sus inquietudes y contradicciones, de manera que el “doble amor” de Petrarca por la Musa cristiana y la pagana es la contradicción focal de esta égloga.

110 WILKINS (1962) 589.

111 Al menos, puede asegurarse que era un pensamiento que ‘ocupó bastante el ánimo del poeta, jamás resuelto’. Cfr. CARRARA (1896) 140-42.

apuntado a indicios órficos respecto a su habilidad de animar a la naturaleza y hacerla seguidora de sus pasos en 30-1 y 70.¹¹² La *silua horrida* y los *aerii montes* (30-1) representan el afán de ser reconocido entre los poderosos y el vulgo inculto, mientras que, en el verso 70, se expresa la faceta salutífera del canto órfico mientras expone Mónico las bondades de la poesía davídica. Esto, a mi parecer, es ‘merecidamente cantaré a Orfeo’, cuya fuerza para hacer mover los bosques y los montes o de conmover a los astros es la fuerza de la poesía misma. Puesto que estas alusiones oblicuas son transmitidas por cada uno de los interlocutores y cuya defensa es, ya sea, por la poesía pagana o la cristiana, la cuestión es dilucidar si “Orfeo” representa la victoria de la pagana sobre la cristiana dado que Silvio decide diferir la propuesta de su hermano, o, como yo creo, puede inferirse una secreta negociación entre diferentes facetas del mismo fenómeno, la poesía; una tácita amnistía por medio de la cual Petrarca manifestaría una especie de reconciliación entre ambas “facciones” culturales y literarias.

En el cierre de la égloga, Silvio decide alabar las hazañas del joven celestial, Escipión, que equivale al afán de Petrarca de acabar su *Africa*, en lugar de detenerse y considerar la fuerza poética del pastor del Jordán, David, como recomendó Mónico, que equivale al abandonar estos afanes terrenales y dedicarse a pensar en la otra vida. En el corpus de Petrarca, este procedimiento se llama la *meditatio mortis*, que consiste en el siguiente *leitmotiv*:¹¹³

Hechos, sueños y esperanzas apartan a Francesco (*Franciscus*) de la reflexión salvadora sobre la deleznable condición humana y, principalmente, sobre la ineludibilidad de la muerte.... Nada lleva tanto al desprecio del mundo ni es tan útil para restaurar el ánimo como el recuerdo de la miseria propia y la contemplación de la muerte, mientras penetren hondo, hasta las entrañas. Y sin duda es aquí donde Francesco yerra, como muchos más....

Por las ataduras terrenales de *Franciscus*, se dificulta que él dirija su reflexión y pensamiento soteriológicos hacia el estado de las cosas humanas y el insoslayable destino de todos los que pisan esta tierra. Estos “hechos, sueños y esperanzas”, dentro de los cuales se inscriben los afanes literarios de juventud (*Africa*, *De viris*), lo distraen en ese momento drástico, el cual representa la supuesta *mutatio* anímica que Petrarca experimentó entre el ’47 y el ’53, año en el que se concreta su partida definitiva de Provenza; esta *mutatio*, además, se le mostraba como esencial para el

112 Con la posible inclusión de 34-35.

113 RICO (1974) 40-42.

camino a la vejez.¹¹⁴ Sobre esta filosofía de salvación, *Augustinus* hace alusión a un aspecto de la filosofía pagana que va en consonancia con sus admoniciones espirituales (*Secr.3.210*):

Tota philosophorum vita commentatio mortis est. Ista, inquam, cogitatio docebit te mortalia facta contemnere.

Toda la vida de los filósofos es un **tratado sobre la muerte**. Ésta, no otra reflexión –lo aseguro– te enseñará a **despreciar los hechos mortales**.

Es indudable que los intereses de *Augustinus* están alineados con los de Mónico hacia la concreción de ocasionar un cambio de opinión en sendos colocutores, *Franciscus* y Silvio. Sólo que, en vez de perorar como Mónico sobre las virtudes de la poesía davídica, *Augustinus* trae a colación una especie de máxima de la filosofía, nótese, pagana, con el ejemplo de Catón, cuya idea sobre la filosofía cita Cicerón (*Tusc.1.75*): *tota enim philosophorum uita, ut ait idem [Cato], commentatio mortis est*. Dado que *Augustinus* cita muy fielmente las palabras de Catón de acuerdo con Cicerón, es importante examinar la información circundante del intertexto ciceroniano, el cual versa sobre la necesidad de **separar la mente del cuerpo**, que es el significado de **aprender a morir** (*Tusc.1.75*): *secernere autem a corpore animum, nec quidquam aliud, est mori discere*, como acaeció a Catón y, antes que él, a otro *sapiens*, Sócrates.¹¹⁵ No aprender a morir y a despreciar las hazañas mortales, ya sea de otros como Escipión o las propias, es el mal que circunda a ambas manifestaciones literarias del poeta: *Franciscus* y Silvio. Un detalle debe salir a la vista: *Augustinus* cita a un pagano, Cicerón, que a su vez recuerda una máxima catoniana sobre el “separar mente de cuerpo” de acuerdo con la teoría de la metempsicosis, la transmigración de las almas, que habla de un alma inmortal la cual, para poder volver a su origen divino, debe desechar su bagaje mortal, tal como Cicerón hace decir a Publio Escipión el Africano menor, destructor de Cartago y Numancia, al final de su *República* en el famoso *Sueño de Escipión*.¹¹⁶ Esta teoría filosófica aparece desde los albores de la literatura latina como en el poeta Quinto Ennio en sus *Anales*.¹¹⁷ Echando mano de la filosofía grecorromana, la figura de Agustín de Hipona emplea una de las teorías gentiles más llamativas para el cristianismo por su analogía respecto a la naturaleza

114 FENZI (2015) 16-18. Considérese que moriría 21 años después (1374).

115 Cfr. CIC.*Tusc.1.74*.

116 CIC.*resp.6.13ss*.

117 Enn.*ann.1.6 V* (3 Sk).

inmortal del alma, esto a fin de convencer a la figura alegórica del Petrarca joven, Silvio, de la virtud cristiana de despreciar las cosas terrenas para elevar el espíritu (¿metafóricamente?) y hacerlo volver a la fuente divina de la que surgió, lo cual engloba la idea de la *commentatio mortis* catoniana con el filtro pagano. La égloga primera *Parthenias* elaboró una narrativa de dos naturalezas que en un inicio aparentemente se repugnaban –la querrela entre lo que puede producir la poesía pagana (fama) y lo que puede la cristiana (salvación)–. Considerados el intertexto ciceroniano y el empleo de la literatura pagana por el Agustín de carne y hueso, ¿puede pensarse en un indicio que apunta no a una incluso mayor “repugnancia” de supuestos polos, sino a una reconciliación que nace del empleo de la obra y pensamiento de los gentiles para exponer una “verdad” que subyace no sólo al cristianismo, sino al mundo de los pensadores que no conocieron la “verdad” cristiana? ¿Puede, en fin, encontrarse un punto de reconciliación entre la poesía de Silvio y la de Mónico en la mención del poeta de la naturaleza, Orfeo?

Existen otros indicios para suponer que Petrarca, más allá de la dialéctica poético-alegórica que teje en *Parthenias*, dejó otras claves exegéticas, las cuales parecen advertir al lector de que se requiere de un más profundo examen de lo que está sucediendo en apariencia con los interlocutores Mónico y Silvio y, en especial, con esta “repugnancia” entre las dos manifestaciones de la poesía aquí discutidas. Estas claves “fraternales” se encuentran en la carta que acompañó a *Parthenias*, la *Fam.10.4* dirigida a su hermano, Gerardo; en ésta, Petrarca arguye que, si para algunos la teología y la poesía repugnan entre sí –la querrela que enarbola las tensiones entre humanismo y escolástica, entre cristiandad y cultura clásica en teología y filosofía moral–,¹¹⁸ él, al contrario, las cree tan intrínsecamente unidas que la teología puede considerarse **poesía acerca de Dios** (*Fam.10.4.82-3: theologiam poeticam esse de Deo*), pues se emplean **palabras altisonantes** para aplacar a la divinidad (*Fam.10.4.82-3: verbis altisonis divinitatem placare*) por medio de un lenguaje separado del uso común que está contenido en versos, estilo que emplearon los padres del Antiguo testamento, Moisés, Job, Salomón, Jeremías y, en especial, David con sus Salmos, escritos en verso hebreo, de manera que ‘no sin mérito ni elegancia me atrevería a llamarlo el poeta de los cristianos’ (*Fam.10.4.84: non immerito neque ineleganter hunc Christianorum poetam*

118 QUILLEN (1992) 180-1.

nuncupare ausim). El hecho de llamarlo con este apelativo de poeta de la cristiandad –quien, naturalmente, antecede al nacimiento de esta religión– en primer lugar autoriza el uso de la teología encarnada en la preeminencia del Antiguo testamento como poesía por sus propias características tipológicas: el hecho de estar en verso y su uso sacro para aplacar a la divinidad. Al hacer que el lector acepte la premisa de que la poesía davídica comparte la misma tipología que la pagana, el lector puede conceder, por ende, que, si la poesía davídica es parte del canon teológico, lo único que diferenciaría la naturaleza de una con la otra sería el que la literatura de los paganos no conoció el cristianismo y su verdad; sin embargo, ello no descarta que hablen de “verdades divinas”, que corresponderían al reino de los estudios teológicos.

Se ha explicado ya cuán afecto es el aretino a la alegoría para desentrañar la poesía de los antiguos. Autores cristianos del medievo creían que, detrás de las bellas palabras de poetas y prosistas gentiles, se escondían verdades universales y eternas propias del cristianismo, hecho que hizo de algunos paganos vicarios de la palabra divina; por ejemplo, la égloga cuarta se interpretó como el anuncio del nacimiento de Cristo. Pese a que el aretino no siguiera esta particular interpretación medieval contaminada de profecía cristiana, él no descartó la alegoresis por completo, sino que la empleó para darle un sentido diferente sin interferencia cristiana,¹¹⁹ proceso cuyo germen se encuentra casi desde la muerte de Virgilio, pues la naturaleza de las *Bucólicas* empujó a sus lectores a buscar “claves secretas” acerca de los personajes mencionados y aludidos: “une lecture symbolique”.¹²⁰ Naturalmente, el hecho de que Petrarca creyera que un autor como Virgilio hubiera empleado la alegoría a lo largo de su obra es relevante a una preciada información en la carta a su hermano (*Fam.* 10.4. pp.82-3):

Quid vero aliud parabole Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum sive, ut uno verbo exprimam, alieniloquium, quam allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus?

¿Qué otra cosa significan las parábolas del Salvador en el Evangelio, sino un lenguaje **desprendido** de los sentidos o, por usar un sólo vocablo, un *alieniloquium*, que llamamos más comúnmente ‘alegoría’?

La alusión al empleo de Jesucristo de parábolas, las cuales eran indescifrables para aquellos que no conocen los *mysteria*, es un intertexto bíblico de gran peso para comprender los múltiples

119 DE NOLHAC (1907) 128. cfr. COMPARETTI (1895) 96-104.

120 VALLAT (2013) 51.

mecanismos léxicos a los que Petrarca quiere que el lector dirija su atención por la naturaleza de las palabras de Jesucristo (Mt 13,10-13):

et accedentes discipuli dixerunt ei quare in parabolis loqueris eis qui respondens ait illis quia vobis datum est nosse mysteria regni caelorum illis autem non est datum qui enim habet dabitur ei et abundabit qui autem non habet et quod habet auferetur ab eo ideo in parabolis loquor eis quia videntes non vident et audientes non audiunt neque intellegunt

Sus discípulos se acercaron y le dijeron “¿por qué les hablas **en parábolas** [a las turbas]?” Él respondió diciéndoles “a vosotros fue dado el conocer los **misterios** del reino de los cielos. A ellos, sin embargo, no les fue dado, pues a quien lo tiene, se le dará y será abundante, pero al que no lo tiene, hasta lo que tiene se le quitará. Por eso, les hablo **en parábolas**, porque viendo no ven y oyendo no oyen ni tampoco entienden.

Así pues, de la misma manera que Jesucristo se expresa de maneras críptica ante los que no poseen los *mysteria* del otro reino y puede comunicarse sólo con los iniciados, asimismo Petrarca se arroga esta facultad de emplear el *alieniloquium*, llamado comúnmente *allegoria*, es decir, no sólo la capacidad de comprender (alegoresis) el *sermonem a sensibus alienum* (lenguaje **desprendido** de los sentidos) que vela la verdad, sino también la capacidad de redactar él mismo (alegoría) empleando su propio tipo de “parábola” que sólo los iniciados en las claves alegóricas pueden descifrar. La epístola *Fam.10.4* es la manera de Petrarca para iniciar a su hermano Gerardo, el destinatario, en sus propios *mysteria* y, en última instancia, para iniciar a la posteridad, que somos sus lectores.

De este modo, la *allegoria* resulta ser el mecanismo discursivo por medio del cual la facultad de expresarse “poéticamente” –bajo los términos de Petrarca– en primer lugar no es propia sólo de los cristianos, sino también de los gentiles; en segundo lugar, esta facultad compartida entre ambos grupos recibe la más alta dignidad en virtud de que el propio Mesías de la cristiandad se comunicaba así con los iniciados. La poesía, por ende, que se sujeta a estos modelos tiene toda la autoridad de considerarse a la par de la teología y se muestra como el elemento unificador de ambas literaturas (*Fam.10.4.82-3*): *Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est* (De este tipo de discurso está entretejida la poesía), con lo que se dirime la supuesta querrela entre el paganismo y el cristianismo como en su momento pretendieron hacer San Agustín y San Jerónimo. En consecuencia, Orfeo, que es la alegoría de este poder “teológico” de la poesía por medio de un personaje de la mitología pagana, simboliza el futuro objeto de canto para Silvio, que reproduce el deseo de componer el *Africa* –ya iniciado en la realidad en el primer período de su vida–, de manera que el supuesto rechazo de Silvio a atender las palabras de su hermano Mónico

es, en realidad, un hiato, una pausa entre la búsqueda de salvación por medio de la literatura eclesiástica –teología– y la búsqueda de fama terrenal por medio de la poesía, el cultivo de la cual, a la luz de la evidencia aquí presentada, está autorizado por ser de la misma naturaleza que la teología gracias a la *allegoria*, de la que ambas culturas participan. La fama poética, finalmente, puede llevar a Dios y Orfeo simboliza ese afán, ese camino.

No es la última vez que Petrarca hace referencia a esta mezcla de ambas literaturas. En una carta fechada en septiembre de 1360 para su amigo Francesco Nelli, en la que se hace mención de *Parthenias* y de David,¹²¹ Petrarca le escribe que se percató del gusto que éste siente por la manera como mezcla lo terrenal con lo sagrado (*Fam.22.10.147*):

animadverti ex epistola quadam tua placere tibi, quod saecularibus sacra permisceam. Idque vel Hieronymo placitum censes;

Me di cuenta por alguna carta tuya de que te agrada que **mezcle con lo seglar lo sagrado**, y crees que esto habría gustado también a Jerónimo.

Con todo, para ese momento de su vida (1360), aunque hubiese amado a Virgilio y a Cicerón, su mente está dirigida a otro objetivo (*Fam.22.10.148*): *Sed iam nunc maius agitur negotium, maiorque salutis quam eloquentiae cura est* (Pero ya me encuentro en otro asunto mayor y mayor es la preocupación por la salvación que la elocuencia), por la cual debe desapegarse de su preocupación juvenil por los griegos y los romanos: ahora los oradores son Ambrosio, Agustín, Jerónimo y Gregorio; su filósofo Pablo y su poeta David. Confiesa, además, haberlo comparado con Virgilio y Homero en su *primera Égloga*, pero la experiencia, vencedora, y la luminosa verdad no lo permiten más.¹²² Sin embargo, ello no es impedimento para que Petrarca se permita amarlos a ambos, sólo que a los paganos a un nivel meramente estilístico¹²³ y a los cristianos como consejeros de la realidad y de vida. Entre ellos, obtiene el lugar prominente David (*Fam.22.10.149*): *eo formosior quo incomptior, eo doctior discretiorque quo purior* (tan hermoso como es hispido, tan disertado y docto como es puro), que parecen ecos de las quejas de Silvio sobre su ‘ronca voz’ (74: *raucus anelat*) que ahora se convierten, según el Petrarca que escribe a Nelli, en un elogio: la simpleza de su poesía lo convierte en el primero de sus consejeros de vida. Al cabo, los

121 DE VENUTO (1990) xxxiv-v.

122 *Fam.22.10.148*.

123 SCHILDGEN (1993) 129-34.

personajes de Petrarca están siempre en un lindero, un *sí* y *no*, entre los placeres del mundo y el deseo de trascendencia que lograron los modelos que él mismo evoca: Agustín, Jerónimo, Ambrosio, Gregorio y su propio hermano.¹²⁴ Ello deriva en que ni su suma admiración por Agustín lo hace convertirse del todo:¹²⁵ ello implicaría el final del *sí* y *no* expresados en su poesía, latina y vulgar, en sus misivas a sus amigos, en sus confesiones y en su contradictoria autobiografía, que permite la voluntad de no cerrar el propio sistema cultural-poético, sino de enriquecerlo continuamente.¹²⁶ En esta carta a Nelli, escribe el Petrarca que habla ya más con la serenidad de Mónico, no la impulsividad de Silvio. Ello refuerza el argumento de que Mónico representa alegóricamente al hermano Gerardo, pero en el fondo expresa una de sus **ambigüedades** autobiográficas (*Fam.22.10.148*): *ut ibi quidem victoria anceps sit* (de manera que ahí al menos [en mi primera égloga] la victoria es **dudosa**). Mónico es también el vehículo que transmite el poder de la poesía davídica, a saber, la teología cristiana. Quizá Petrarca así haya entendido la primera égloga virgiliana: se dio cuenta de que, aunque Tí tiro sea Virgilio de acuerdo con la alegoresis de los autores tardoantiguos,¹²⁷ ello no quiere decir que Melibeo sea ajeno al mundo del mantuano, sino el vehículo de otra voz:¹²⁸ la voz triste del que sufre el exilio de su tierra.

En la *égloga* petrarquesca, no hay exilio de las tierras cultivables, sino un errabundo Silvio en las *silue* de la fama terrenal y un Mónico que apunta al camino de salvación, todo por medio del elemento que, de acuerdo con Petrarca, une a ambos caminos de vida: la égloga es una manifestación poética que justifica el prominente lugar que debe atribuirse al cultivo de la poesía. Asimismo, la originalidad de la primera égloga de Petrarca sirve, parcialmente, de excusa para discutir los diferentes géneros de poesía, pues para él, la poesía bucólica es un medio de discusión sobre otras de sus mismas obras.¹²⁹ Digo parcialmente porque no es la única motivación que en ella puede identificarse, pues no sólo son los géneros de la poesía la materia que trata, sino también cómo dos personajes pueden simbolizar estadios biográficos en pugna: la juventud y su amor por la tradición pagana (Silvio) –Virgilio que inicia por la poesía bucólica– o la vejez y el amor por la

124 SCHILDGEN (1993) 162-3.

125 *Idem*.

126 FEO (1970)

127 *Introducción* xxviss.

128 Cfr. GIGANTE (1981) 35-6.

129 APOSTOL (2013) 415.

eclesiástica (Mónico) –Agustín y Jerónimo que terminan “abandonando” sus estudios de la literatura pagana y se vuelven los nuevos símbolos de la vejez que reflexiona sobre las glorias juveniles, como es claro en la *Fam.* 22.10 a Nelli–.

El final del *Secretum*, en el cual *Franciscus* acepta la crítica de *Augustinus*, pero rechaza seguir sus consejos de vida, reposa en una falta de resolución definitiva, tal como sucedió entre Silvio y Mónico. En ambas narraciones, el deseo de fama terrenal por medio de la obra poética –en el caso del *Secretum*, no sólo el *Africa* y el *De viris*, sino también los *Rerum vulgarium fragmenta*–deja abierta la puerta al *sí* y *no* del que se hizo mención hace poco. En términos de filosofía moral, este profundo deseo se alimenta de la acedia¹³⁰ (flaqueza espiritual) voluntaria de Petrarca, llamada por *Augustinus* (*Secr.* 2.106) una *funesta quedam pestis animi* (un tipo de azote mortífero espiritual), que queda representada en cada uno de los personajes que remiten a un estadio de juventud: Silvio y *Franciscus*, que “rechazan” la salvación ofrecida por sus pares “piadosos”, Mónico y *Augustinus*. ¿Esta *recusatio* (rechazo) es una innovación en las églogas, respaldada en el inédito¹³¹ *Secretum*, o podría rastrearse algún antecedente en la autoridad de los clásicos que Petrarca venera y emula? Creo haber encontrado una declaración poética (*statement*) similar en Virgilio que pudo servirle de modelo para su *recusatio*; este *statement* se encuentra en el inicio de la égloga sexta virgiliana e iría acorde con el tipo de interpretación por la que los lectores buscaban claves autobiográficas en las *Bucólicas*: en la égloga sexta de Virgilio, cuando éste dice haber comenzado a emprender un proyecto épico, pero Apolo lo disuade de ello diciéndole que “es labor del pastor pacer a sus ovejas”,¹³² forma artificiosa de aludir a la poesía de corte humilde, Petrarca imita “el espíritu del original” para introducir su obra épica, el *Africa*,¹³³ ya iniciada desde el primer período de su vida; así pues, si seguimos la lógica de Petrarca que sigue alegóricamente a Virgilio, éste había comenzado un proyecto de epopeya cuando “Apolo” lo convence de iniciar con poesía de pastores, hecho que bien pudo interpretar el aretino como “conformar, primero, su habilidad antes de emprender el *genus altum*”, que cumple con las expectativas genéricas del

130 WILKINS (1962) 592-3.

131 Recuérdese que esta obra fue encontrada póstuma por Tedaldo della Casa, desconocida incluso a Boccaccio y amigos cercanos del poeta.

132 VERG. *ecl.* 6.4-5: *pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis.*

133 APOSTOL (2013) 415.

fenómeno literario de la égloga, modelada a partir de Virgilio.¹³⁴ Es necesario vislumbrar la importancia que Petrarca quiso imprimir en esta égloga, que sirve de introductoria a todas las demás: en un escenario "autobiográfico" con personajes alegóricos, el poeta pretende dar su solución a la querrela de los antiguos en un mundo mayoritariamente cristiano, es decir, a partir de los propios Padres de la Iglesia como autoridad, y esta solución es buscar el laurel con su poesía es un modo de alabanza a la deidad, y ser poeta lo hace una especie de teólogo, en contra de opiniones disidentes que no ven en la poesía nada útil.¹³⁵ En ese sentido, el aretino reivindica el espíritu del mantuano: el *genus humile*, la égloga, con su supuesta "humildad" representada en su pequeña caña (*harundine parua*), se vuelve vector de grandes verdades.

Pese a las advertencias de *Augustinus*, poco antes del cierre del *Secretum*, *Franciscus* declara (*Secr.3.214*): *multa me magnaue, quamvis adhuc mortalia, negotia expectant* (muchos y grandes proyectos, aunque aún sigan siendo de naturaleza mortal, me esperan), que recuerda al *maius negotium* de *Fam.22.10* en su misiva a Nelli, pero de manera antitética, pues el *negotium* no corresponde aquí al seguimiento de la sabiduría de los padres de la Iglesia, sino todo lo contrario: estos *negotia* son *mortalia*. En su última participación, *Augustinus* se resigna a que su joven interlocutor siga por ese camino (*Secr.3.214*): *supplexque Deum oro ut euntem comitetur, gressusque licet vagos, in tutum iubeat pervenire* (y suplicando ruego a Dios que te acompañe **en tu camino**, y ordene a tus pasos, aunque inconstantes, llegar **a un lugar seguro**). El joven *Franciscus* finaliza: *utinam... ut et duce Deo integer ex tot anfractibus evadam* (ojalá... con la guía de Dios, **yo escape de tantos recodos** sano y salvo). Las equivalencias léxicas y semánticas que este pasaje tiene con el último deseo de Mónico, que cierra la égloga, merecen atención, pues sería otro indicador de este diálogo tanto intertextual como intratextual. El hermano de Silvio desea (124): *J. sospes: uariosque uie circumspice casus* (Ve sano y salvo, y está al tanto de los inciertos azares del camino). El imperativo *J* del verbo *ire* expresa el deseo de que el hermano vaya con cuidado, caso análogo al deseo de *Augustinus* que no en imperativo, sino en subjuntivo yusivo pide por que Dios lo acompañe (*euntem comitetur*) por medio del participio presente del mismo verbo. Una segunda

134 APOSTOL (2013) 414.

135 QUILLEN (1992) 182ss. Esta discusión es retomada por Giovanni Boccaccio cuando defiende la poesía de sus detractores en los últimos dos libros de sus *Genealogie deorum gentiliu libri*; cfr. LUMMUS (2012) 726. Agradezco al Dr. Fernando Ibarra el haberme dado esta información.

analogía intertextual sería la última parte del deseo de *Augustinus* (*in tutum iubeat pervenire*), que comparte afinidad semántica con el adjetivo *sospes* (sano y salvo), de modo que la primera cesura, la semiternaria, correspondería a las palabras de *Augustinus*. El resto del verso parece responder a un proceso semejante, sólo que ahora debe uno dirigir la mirada lectora al deseo (*utinam*) de *Franciscus*, que reiterando la presencia divina (*duce Deo*; cfr. *Deum oro*) espera escapar de los innúmeros recodos de su vida (*ex tot anfractibus evadam*), que, de manera similar, evoca los acusativos del último imperativo (*uariosque uie circumspice casus*). La proximidad semántica es menos aparente en *tot anfractibus-uariosque casus* que en *J-euntem, sospes-in tutum*, pero la palabra “gozne” son los *anfractus*, “recodos” o “sinuosidades” de un camino, palabra explicitada en el *uie* que define los *uariosque casus*. Los “azares” (*casus*) son los errores, las desviaciones del camino que representa la vida y en el que Silvio aún yerra (3: *siluasque pererro*), aunque queda claro, al final de la égloga, que es una decisión consciente.

¿Pueden estas *silue* y la mención de una *uia* tener un último intertexto que cierre finalmente esta égloga, mas no irónicamente el sistema dialógico de la misma, la cual no encuentra una aparentemente verdadera solución? Silvio, como su nombre indica, es un habitante de las *silue* de su error. Salir de ellas, por medio de la fuerza de la voluntad, implicaría cerrar este sistema del *sí y no* –la *recusatio* que parece ceder, pero en última instancia prevalece sobre los consejos soteriológicos– y, asimismo, implicaría detener el enriquecimiento del mismo en consecuencia. Inclusive en avanzada edad, Petrarca aún retoma el motivo de la *silua*, el cual ayudaría a arrojar luz sobre la ausencia de conclusión definitiva en *Parthenias*. En una de sus cartas de vejez dirigida a Federico d’Arezzo, la *Sen.4.5*, que trata sobre las verdades morales ocultas en la *Eneida* de Virgilio, Petrarca hace una alegoresis moralizante del pasaje de esa obra¹³⁶ en el que Venus se aparece a su hijo, Eneas, en medio del bosque antes de que él llegue a la ciudad de Cartago:¹³⁷

Silva vero vita haec, umbris atque erroribus plena perplexisque tramitibus atque incertis et feris habitata, hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis, infructuosa et inhospita, et herbarum virore et cantu avium et aquarum murmure, id est brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum praetereuntium atque labentium accolarum oculos atque aures interdium leniens ac demulcens, lucis in finem horribilis ac tremenda, adventuque hyemis coeno foeda, solo squalida, truncis horrida, frondibus spoliata. Venus obvia silvae medio ipsa

136 *Aen.1.164-8*: [*Aeneas*] *uno graditur comitatus Achate / ... cui mater media sese tulit obvia silva* (Avanza Eneas acompañado únicamente de Acates... a quien se le apareció su madre en medio del bosque).

137 Texto tomado de FEO (1970).

est voluptas circa tempus vitae medium ferventior atque acrior... [Achates] cura, virorum comes illustrium, et sollicitudo et industria.

El “bosque” es esta vida, repleta de sombras, extravíos, senderos sinuosos e inseguros; habitada por fieras, a saber, muchas dificultades y peligros ocultos; estéril e inhóspita; ablandando y acariciando a ratos los ojos y oídos de sus habitantes con el verde de las plantas, el canto de las aves, el murmullo del arroyo, a saber, con caduca imagen y vana dulzura engañosa de las vacilantes cosas que pasan enfrente; hasta el horizonte, espantosa y temible por sus selvas; a la llegada del invierno, repugnante por su cieno, sucia en su suelo, rugosa en sus troncos, robada de follaje. Venus que aparece al encuentro en medio del bosque es el deseo mismo, más fervoroso y violento alrededor de la mitad de la vida... Acates es el cuidado, el compañero de hombres ilustres; es la preocupación, la diligencia.

De acuerdo con Feo (1970), esta anotación denota una lectura del *Inferno* dantesco:

Da questo smarrimento l'eroe dovrà per sua forza e con aiuto inviato dall'alto... riprendere la diritta via... Se questa lettura è corretta, il P[etrarca] ha compiuto qui uno degli sforzi più umanisticamente impegnati a conciliare classico (Virgilio) e moderno (D[ante]), o meglio, a capire, ad assorbire, a sistemare il moderno entro una visione classica.”

De ser correcto, en primera instancia en esa exégesis de la *Eneida*, se vislumbra un esfuerzo de ‘conciliación’ entre la *Commedia*, obra de un casi contemporáneo, y los modelos clásicos. Este mecanismo de conciliación entre modernidad y antigüedad no parece ajeno al otro mecanismo de conciliación entre la cristiandad y la antigüedad de los paganos. Estos *sforzi umanisticamente impegnati* son parte de un ambicioso programa petrarquesco que se desarrolla en varios frentes: el de la disputa entre cristianos y gentiles se desarrolla en el del *Bucolicum carmen* y el *Secretum*, y parece indudable que cualquier línea de investigación de una obra puede enriquecerse con la otra. Sin embargo, en segunda y última instancia queda también el frente dirigido hacia la modernidad con el empleo alusivo al “mi ritrovai per una **selva oscura**” del primer canto del *Inferno* que activa un nuevo sentido en el nombre de *Silvius* con el que llamaban al **joven** Petrarca por su afición a las *silue*: con la lectura dantesca, sería un vínculo entre la ‘selva’ y el ‘error’ juvenil del que, de acuerdo con Feo, el héroe debe salir para retomar la “diritta via”, la soteriológica. De nuevo, el papel de Mónico y de *Augustinus* se desempeña y solidifica ahora con la autoridad de la obra cumbre de Dante. Silvio, en contraste, no debe esperar a que Virgilio se le aparezca y lo guíe como en su momento a Dante, pues aunque Mónico, ejemplo de probidad, haya indicado ya la vía por seguir, el canto del Virginal (*Parthenias*) lo llama cual canto de sirena y lo retiene en su error juvenil, la *silua*. Y sin embargo, de ser certero el análisis de que la poesía pagana es también

camino a la salvación, ahora parece más entendible la “necedad” de Silvio: si Partenias-Virgilio, en vez de guiarlo fuera de la *silva*, se vuelve una excusa para adentrarse aun más en ella, con más razón deberá tener cuidado con los “inciertos azares del camino” de la selva, los peligros de la fama, la cual, sin embargo, si se busca por medio de la poesía –la teología de Dios–, puede ser, finalmente, su salvación. Ésta es la disputa humanística que Petrarca retoma e inmiscuye en detalles –¿certeros?– autobiográficos velados por la *allegoria*, de modo que entre más se ofusca la verdad, mayor enriquecimiento obtiene la poesía en general por medio de la delicada caña de la poesía bucólica: “merecidamente cantaré a Orfeo con mi pequeña caña”.

6. COMENTARIO GLOBAL (*ECL.2-12*)

La extensión del ejercicio filológico realizado para el comentario de la primera égloga ha mostrado a partir de cuántas fuentes pueden analizarse los intertextos del primer poema, el de apertura o ‘programático’. Han sido expuestos como lectura y fuente de inspiración para Petrarca autores de la Antigüedad pagana, literatura eclesiástica y acercamientos a casi contemporáneos como Dante. Incluso, se han evidenciado alusiones a otras obras del aretino –incluso con opiniones aparentemente contradictorias–, en especial a aquélla que ningún cercano a él conoció en vida del poeta, el *Secretum*, en cuyas páginas se reflejan secciones del diálogo entre Silvio y su hermano Mónico. Otras referencias de Petrarca a sus mismas obras han encuadrado la investigación. En consecuencia, el comentario a *Parthenias* parece habernos abierto el camino hacia diversos tópicos repartidos no sólo en el *Bucolicum carmen*, sino en gran extensión del corpus petrarquesco.

Hacer un ejercicio similar para las once églogas restantes, sin embargo, resultaría en, probablemente, una extensión de cuartillas semejante para cada una, lo cual portentosamente supera el número de páginas para un trabajo de tales requerimientos. La cantidad de información que puede minarse de las otras églogas no sólo es seguro que sea vasta, sino, en especial, rica en más alusiones a las fuentes aquí referidas, además del ingente número de las que no fueron consideradas para este momento. De este modo, decidí que la manera más concisa para hacer un comentario del *Bucolicum carmen* sería trabajar con los propios tópicos emprendidos en *Parthenias*, los cuales sirven de ‘prolepsis’ discursiva para el resto de la obra; es decir, que Petrarca compuso su primera égloga, de naturaleza programática, para preannunciar las vías de argumentación de su declaración poética y de qué material lo estaría tejiendo. Así pues, trabajando sólo con los motivos que encontré y analicé en *Parthenias* –no pretendo decir que sean todos–, redacté un comentario ‘global’ que no aborda la totalidad de versos de las once églogas restantes, sino que escogí los pasajes en los que identifiqué alusiones al tejido argumentativo ya expuesto de *Parthenias*. Con este instrumento, espero que el lector pueda encontrar diversos hilos conductores que conecten con la égloga ‘programática’, de manera que no se sienta extraviado en



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

la ‘selva alegórica’, debajo de cuyas hojas la luz llega escasa y se requiere de la lumbre de la exégesis para encontrar el camino certero.

***Secunde egloge titulus est Argus.ºcollocu
tores. ydeus. Phitias. et Siluius.***

El título de la segunda égloga es *Argo*. Personajes: Ideo, Ficias y Silvio

Al igual que en la *ecl.*1, Petrarca, por primera vez,¹ se viste con la máscara de *Siluius*, ahora con su amigo Barbato da Sulmona como Ficias (*Phitias*) y Giovanni Barrili como Ideo (*Ydeus*). Ficias (*Phintias*) fue un paradigma de la inquebrantable amistad en la Antigüedad junto con su amigo Damón, immortalizados ambos en la obra de Valerio Máximo;² el sello de tal amistad fue concedido a da Sulmona, cercano amigo del poeta. Ideo es nombrado así por el monte Ida, lugar de nacimiento de Júpiter, que, como planeta, se considera ‘calmado, tranquilo’,³ características atribuidas a Barrili. Los nombres con la ortografía presente (*Phitias* en lugar de *Phintias*; *Ydeus* por *Ideus*) así se encuentran en su autógrafo, de manera que son probablemente conscientes. El nombre de *Dane* de la siguiente égloga, en lugar de *Daphne*, contiene rayaduras de Petrarca, de manera que fue un proceso de decisión deliberada (*Dampne* [sic] > *Dane*).⁴ Aunque no existen rayaduras sobre los nombres de esta égloga, quizá los otros nombres deban considerarse bajo los mismos parámetros creativos de Petrarca y, el caso de *Dane*, fue una decisión posterior.

Argus es el nombre que da Petrarca a la figura alegórica del rey Roberto de Anjou, con quien él presumía una estrecha relación.⁵ El nombre del personaje alegórico proviene del homónimo de la mitología griega⁶ que ‘todo lo ve’⁷ respecto a su capacidad de velar por su reino mientras vivía. La

1 Recuérdese que es la primera égloga publicada. El hecho de que Petrarca se nombrara a sí mismo ‘Silvio’ en su primera égloga puede haber influido en la decisión de llamar de la misma manera a su personaje alegórico en *Parthenias*.

2 CIC.off.3.45; VAL.MAX.4.7(ext).1. Cfr. el comentario en AVENA (1906) 176.

3 AVENA (1906) 176.

4 DE VENUTO (1992) 157.

5 FENZI (2008) 11; STEWART (1917) 372-73.

6 Cfr. OV.met.1.625ss.

7 HORTIS (1874) 237-38. Cfr. también DE VENUTO (1990) 3 y PETR.Var.49.p.438-39: *pastorem oculatum, circumspectissimum dominum regem, qui et ipse populorum suorum totus oculus pastor fuerat* (un pastor lleno de ojos, el más observador soberano, que había sido de mirada aguda sobre todos sus pueblos.). Uno de los comentaristas

égloga, escrita en 1347, versa sobre el desastre que acaeció al reino de Nápoles después de la muerte de Roberto en 1341, poco posterior a la coronación de Petrarca, y también después el asesinato de Andrés de Hungría en la corte napolitana; esta muerte ocasionó que el rey Luis de Hungría, hermano de Andrés, invadiera Nápoles, hecho que ocupó las mentes de pontífices y soberanos de Europa, acrecentó el odio entre naciones y fue causa de una cruenta guerra.⁸ El amor que Petrarca sentía por Nápoles lo identificaba con Virgilio, quien no hablaba de Nápoles en pequeños términos,⁹ y comparó su desolación con la guerra civil romana. Su descripción fue tan conmovedora que inspiró a Boccaccio a emprender sus propias églogas¹⁰ y establecer Nápoles como el punto de partida para revivir el género bucólico.¹¹

29-31

[*Yde.*] *O iupiter Alme*
Si scelus hoc nostrum meruit. si rustica sordet
Pastorum pietas: siluis ignosce, precamur.

Ideo: Júpiter almo, si la piedad de los pastores mereció este crimen nuestro; si te es despreciable por pertenecer a los campos, perdona a los bosques, te suplicamos.

Si se hace una comparación con la ambientación de *Parthenias*, en la que hay una competencia para demostrar la superioridad de una poesía sobre la otra y los efectos salutíferos y de perdición que conllevan, fácilmente se aprecia el cambio a un tono más trágico y luctuoso y a dos pastores que ven el sufrimiento infligido a las *silue*, aquí representativas del pueblo entero que padece los conflictos intestinos por la muerte de Roberto, la invasión de Hungría y la situación de la corte napolitana. Importante es el concepto de *pietas*, pues sugiere un amor incondicional hacia el ‘padre’, que en este caso representaría el mismo Roberto, el encargado de velar por el reino de

(AVENA [1906] 175-6) lo describe en términos similares: *Titulus autem huius egloge est argus, pro quo intelligitur rex robertus. Nam, sicut fabulose dicitur argus vir fuisse oculatus, idest centum oculos habens, ita et iste rex hic dicitur argus, idest prudens, sapiens, discretus et omnia cernens* (El título de esta égloga es *Argo*, por quien se entiende ‘rey Roberto’. Así como, por el mito, se llama ‘Argo’ a un hombre de cien ojos, así se llama a este rey por inteligente, sabio y omnividente).

⁸ HORTIS (1874) 237.

⁹ VERG. *georg.*4.563-64.

¹⁰ FIELDING (2015) 185-94. Sobre Boccaccio, cfr. también FERRANTE (2014) 411 y HOUSTON (2012) 48.

¹¹ FIELDING (2015) 193-34.

Nápoles. Dado que Nápoles está asociado a la producción poética virgiliana, no sólo la pastoril,¹² y Roberto fue juez de la producción literaria de Petrarca, su muerte sería, además, un golpe a la propia poesía, lo que amerita una égloga de tono lúgubre para recordar a Argo, por quien hasta la naturaleza derrama lágrimas.

75

[*Phit.*] *Quis michi uoce feras. quercusque et saxa mouebit?*

Ficias: ¿Quién, para mí, con su voz moverá a las fieras, las encinas y las rocas?

Se lamenta la pérdida de *Argus*, pues parecía poseer la capacidad de conmover a las bestias (*feras*), las encinas, de probada dureza en la Antigüedad, y las inamovibles piedras. Estas características pueden calificarse de ‘órficas’ a partir del estudio hecho en *Parthenias*, además de una muy próxima referencia de las encinas en el canto del Sileno virgiliano que hace, con su canto, a los árboles moverse, de manera que suscitaría una competencia directa con Orfeo.¹³ Es claro que, siendo Argo-Roberto el rey de Nápoles, asociada a la poesía, y él mismo juez de la obra de Petrarca, su muerte apaga el canto que movía a la naturaleza y mantenía el reino en calma y paz. Estas propiedades ‘órficas’ estarían asociadas, también, al buen gobierno, dado que Petrarca apoyaba a Roberto y lamentó profundamente el estado de cosas a su muerte.

EGloge tertie titulus. Amor Pastorius. °Col locutores. Stupeus. et Dane.

El título de la tercera égloga es *Amor pastoril*. Personajes: Estupeo y Dane

Stupeus es el nuevo nombre alegórico con el que se oculta Petrarca, el cual se ha interpretado de dos maneras: a partir del estupor (*stupor*) que causa el amor en la mirada del amante, de acuerdo al *Secretum*;¹⁴ y la estopa (*stuppa*) que arde en fuego fácilmente, cual Estupeo arde de pasión por Dane.¹⁵ Ella, por supuesto, remite al mito de la ninfa cuasihomónima,¹⁶ Dafne, ‘el primer amor de

12 VERG.*georg.*4.564.

13 VERG.*ecl.*6.27-30.

14 CARRAI (2009) 165-66.

15 FEO (1967) 390-95.

16 Sobre la diferencia entre *Dane* y *Dafne*, cfr. *supra* p.102.

Febo',¹⁷ que se convierte en el laurel (*laurus*; griego δάφνη), árbol que Petrarca asocia en su mitología literaria a Laura. De esta manera, queda expuesto en el *Bucolicum Carmen* el mismo procedimiento que en otras obras de Petrarca: la mediación del nombre de Laura con el laurel poético,¹⁸ de modo que quedan irresolublemente intrincados. Esta dicotomía es el trasfondo de la alegoría en la égloga: el simbolizar la ardua búsqueda de la gloria poética, representada en la obtención del laurel en el Capitolio, con la elusividad de la mujer-Laura hacia el amante frustrado.¹⁹

La tercera *égloga* versa sobre uno de los temas favoritos de Petrarca: el amor a Laura como punto cardinal para hablar, en diferentes partes de su obra, sobre su afición por la literatura y la fama, su constante inmovilidad y letargo (*acedia*), deseo de conversión y miedo a la muerte.²⁰ Su amor por Laura se confunde con el laurel por mediaciones que concuerdan con la mentalidad medieval de encontrar un orden universal más allá de las apariencias terrenales. La conversión de Dafne en laurel simboliza la coronación poética –tema circunstancial de *Argus* por la influencia que Roberto de Anjou tuvo en la coronación en el Capitolio–, la gloria que nace de la coronación y Madonna Laura misma, quien simboliza la *docta poesis* y el deseo terrenal al mismo tiempo. Esta mediación es válida en las églogas y las rimas en lengua vulgar.²¹ Esto es un *statement* genérico: el amor es al laurel épico, tema anunciado en *Parthenias*.

1-2

Stu. *ET quis erit precibus finis, mea cura: fugeque.
Fige pedem Dane precor. et miserere tuorum.*

Estuqueo: ¿Y cuándo mis súplicas y tu huida llegarán a su fin, cuita mía? No muevas tu pie, Dane, te pido, y apiádate de los tuyos.

Se aprecia una apertura de la égloga bajo los mismos parámetros que poco después del inicio de *Parthenias*, particularmente por las preguntas introducidas por *quis* (1.7-8), las cuales Mónico plantea para indagar sobre las cuitas de su hermano Silvio. En esta égloga, sin embargo, la

17 *OV.met.1.452*.

18 FENZI (2008) 69-70.

19 *Idem*.

20 SCHILDGEN (1996) 149-50.

21 FEO (1967) 386; MARTELLOTTI (1968) 8.

pregunta es planteada por Estuqueo a fin de convencer a Dane de detenerse y escuchar la historia de cómo ha buscado que ella escuche el amor que por ella siente y que lo hace sufrir. Aunque el autor del *quis* ya no es el interlocutor del Petrarca alegórico, sino él mismo en su personaje, el tópico no deja de ser similar al de *Parthenias*: el personaje del autor sufre de *Amor*, cuyo objeto es ahora un personaje femenino, Dane. Empero, considerando la asociación entre Dane-Laura con el laurel, símbolo de la fama poética, el trasfondo no cambia, pues alegóricamente la causa de los pesares sigue siendo su carrera poética, sólo que en un intercambio no acerca de la poesía pagana y la cristiana, sino sobre lo arduo del camino literario.

45-47

[*Stu.*] *Alta petunt omnes: utinam michi tale dedissem
Consilium. sed cogit amor: perque ardua uinctum
Luctantemque rapit. uictor fuit ille deorum.*

Estuqueo: Todos buscan las alturas. ¡Ojalá me hubiese dado a mí mismo un consejo tal! Pero me obliga Amor, raptándome en cadenas, pese a mi resistencia, a través de ásperos caminos. Es él el vencedor de dioses.

Todos están en busca de la grandeza sin consciencia de lo que ello acarrea, algo que Estuqueo debió aconsejarse a sí mismo. Con todo, el dios Amor, el mismo de *Parthenias* (11: *solus Amor*), no lo permite escapar. Es la misma fuerza que obliga a Silvio (1.7: *quis te per deuia cogit*) a querer escalar la inasible cima (1.8: *inaccessum cacumen*), aquí expresado como *alta* (las alturas). Ambas églogas, pues, se corresponden por una pregunta hecha en una (1.7) y respondida en ambas (1.11 y 3.46). No puede descartarse, asimismo, una alusión a la misma narración del Ventoux, con la que se inició el comentario de la primera égloga, pero siempre recordando que, aunque Gerardo conociera mejor el camino para escalar esa montaña, al final el propio Petrarca llega a la cima, lo que le permite la reflexión sobre su pasado, bajo la imagen de Francia, y su futuro del otro lado de los Alpes, que es Italia.

77-78

[*Stu.*] *te Jupiter altus
Diligit.*

Estuqueo: Te ama el supremo Júpiter.

[*Stu.*] *Te quam pharetratus Apollo [arsit]*

Estuqueo: Por ti ardió el flechador Apolo.

Dane aparece como objeto de predilección para Júpiter y Apolo. Si se hace alegoresis de los dos personajes mitológicos, corresponden a las figuras de Dios y Cristo siguiendo la línea de *Parthenias* (66: *apollineos artus*), y presenta la dificultad de explicar por qué motivo ambos aman a Dane, que es la poesía, sin especificar su naturaleza cristiana o pagana. Se propone que esta afirmación de Silvio es congruente con la idea desarrollada por Petrarca de que la poesía es teología y, por ello, goza del aprecio de la divinidad. El mito de Apolo y Dafne, que habla del amor por la ninfa que afectó al dios gentil, estrecha aun más esta asociación anunciada en *Parthenias*.

126

[*Da.*] *sequere: et collem properemus in illum.*

Dane: Sígueme y apresurémonos a esa colina.

149

[*Da.*] *Hoc caput est nemorum: domus hec iouis ampla tonantis.*

Dane: Ésta es la cabeza de los bosques: ésta la amplia casa de Júpiter Tonante.

152-54

[*Da.*] *Hec iuga magnanimus scipionibus actus eburnis,
Sic crevit fortuna loci. tua cura: subactis.
Saltibus ex lybicis rediens, puer ille reuisit.*

Dane: Aquel magnánimo joven, tu cuita, enaltecido con sus bastones triunfales de marfil (¡así creció la fortuna de este lugar!), volviendo de los sometidos campos líbicos, volvió a visitar estas cimas.

Con la mención de *hec iuga* (152), reaparece la idea de un *mons* o *collis* que puede remitir al *inaccessum cacumen* de *Parthenias*. Sin embargo, mientras que, en el comentario, se asoció la escalada del *cacumen* con aquella fatigosa del monte Ventoux, el *collis* aquí aparece como el disfraz alegórico del Capitolio, donde Petrarca recibió el laurel poético. De esta manera, dentro del tópico petrarquesco de la ‘escalada de la montaña’, como aquí lo llamo, aparece una nueva figura, el Capitolio, que debe leerse con la simbología que eso implica: el joven Escipión ahí celebró su triunfo al volver de su victoria en África, como canta Dane (152-4). Eso acrecienta la conexión con

la propia redacción del *Africa*, pues Petrarca, al cantar a Escipión y recibir la corona, es él mismo una especie de Escipión coronado en el Capitolio. Silvio, en *Parthenias*, narró las gestas heroicas del Africano en las costas de Libia; en esta égloga, las palabras de Dane lo retratan ya triunfante sobre sus enemigos. ¿Podría estar presente aquí el deseo de ver a su *Africa* triunfante, es decir acabada?; ¿podría significar, por fin, la reconciliación imaginaria entre Laura-Dane-poesía y sus trabajos aún no completos? Asimismo, el hecho de que Dane se refiera a Escipión ante Silvio como *tua cura* (153) de la misma manera que Silvio se refirió a ella, al inicio, como *mea cura* (1) no debe causar extrañeza, dado que el *Africa* simboliza, desde *Parthenias*, la *cura* poética que lo mantiene aciago. Con respecto a la orden de Dane de seguirla, mientras que la escalada del Ventoux le es fácil a Gerardo, que conoce el camino, y onerosa a Petrarca y que el *cacumen* de aquel Silvio se describe como inaccesible, Dane, que ahora presta sus oídos a la canción de este Silvio, se muestra como su guía y él alcanza a contemplar las alturas. Esta faceta de Laura como guía es un preludio de la transformación de su figura en las églogas ‘del dolor’ (*Ecl.*9-12).

QVarte Egloge titulus est Dedalus. Collocutores: Gallus. et Tirrenus.

El título de la cuarta égloga es *Dédalo*. Personajes: Galo y Tirreno

Los nombres ‘Galo’ y ‘Tirreno’ no pertenecen a la esfera mitológica, pues provienen de la geografía misma: Galo es el francés (*Gallus*) Philippe de Vitry, artista y amigo del poeta, y Tirreno Petrarca mismo, por la evocación del mar Tirreno con las costas de Toscana, patria del poeta. Dédalo es el artífice por excelencia, el más celebre por su ingenio en el arte de construcción.²² De acuerdo a un comentador anónimo,²³ Dédalo simboliza a Cristo, pero la asociación no es patente en el texto y podría referirse simplemente al ingenio artístico. Empero, el que Apolo-Cristo ya haya sido descrito como ‘dios del ingenio’ en el comentario a *Parthenias* hace verosímil la opinión del comentador.

²² *OV.met.*8.159.

²³ AVENA (1906) 202. Cfr. HORTIS (1874) 246.

Uno de los trasfondos de la égloga es no sólo la diferencia de bienes que Tirreno y Galo recibieron del cielo —es decir, que la poesía tiene una naturaleza divina—²⁴ sino que simboliza, a gran escala, el conflicto que tenía Petrarca con el reino de Francia, el cual consideraba inferior a Italia.²⁵ Esto se ve en su desprecio de la escolástica y la medicina.²⁶ De esta manera, Dédalo dispensó más dones a la tierra natal de Petrarca que a los franceses, hecho que el poeta sustenta en una lectura de Helio Esparciano que arguye contra la naturaleza de las personas que viven en un rincón de tierra,²⁷ tal como Francia parecía a Petrarca. Sobre este reino, él tenía marcadas diferencias, conocía poco o pretendía conocer poco de sus reyes. La causa de ello fue un prejuicio de él, que me atrevería a llamar ‘italófilo’, contra la región de la Galia luego de la caída del Imperio romano de Occidente, pues sólo a Carlomagno, rey de los francos, Petrarca lo mencionó y admiró; sin embargo, es muy factible que poco conociera del personaje histórico y más bien esa admiración se sustentara en el conocimiento de la leyenda que se formó de aquél.²⁸ En el caso concreto de su tiempo, Petrarca acusaba a la corte del rey Felipe VI de iletrada, lo que reaviva la polémica de la superioridad de Italia entre todas las tierras, aquel prejuicio llamado ‘italófilo’. Pese a esta acusación, sentía empatía por el delfín de Francia Juan el Bello, quien amaba las letras latinas. Juan mismo, con quien tenía familiaridad, hizo una visita a Petrarca en Padua y tuvieron una famosa conversación en el borde del lago de Garda sobre la superioridad de la tierra de cada uno.²⁹

El formato de esta égloga, en la que Tirreno “alecciona” a Galo sobre la naturaleza del genio poético, puede ser un eco de la práctica petrarquesca de enviar misivas en las que enseñaba a otros poetas acerca de la composición métrica y poética en general.³⁰ Asimismo, con esta égloga se cierra el ciclo que Martínez (2015, 92) denomina ‘de vocación poética’, pues la naturaleza de la poesía ya no será el tema a tratar, sino las de ‘vocación política’.

7-8

24 CARRAI (2009) 166.

25 QUEZADA (2015) 43-45.

26 BAUSI (2008) 263-65; BOSCO (1942) 75, 102.

27 BOSCO (1942) 95. Cfr. *Fam.* 9.13 dirigida a Philippe de Vitry.

28 COCHIN (1917) 128.

29 COCHIN (1917) 132-38.

30 MARTINEZ (2015) 90.

[*Tir.*] *michi maximus ille*
Argutam dedit hanc citharam. plectrumque modosque.

Tirreno: A mí aquel grandioso [Dédalo] me entregó esta elocuente cítara, la lira y el compás.

Tirreno asegura que la cítara le fue entregada por Dédalo, así como la capacidad de tocarla. Presenta su carrera poética como un don traído del cielo, una ‘ayuda’ que necesita el héroe para encontrar la salvación, así como Mónico amonestaba a Silvio en *Parthenias* sobre su salvación. Una vez más, la poesía es salutífera.

13-14

Tir. *Est nemus aerium trabibus quo frigida quernis*
Submouet umbra diem.

Tirreno: Existe un elevado bosque de enormes encina en el que la fría sombra remueve la luz del día.

16-17

[*Tir.*] *Fontibus auersis, circum, duo flumina surgunt.*
Hoc secat etruscos: petit illud gurgite Romam.

Tirreno: En los alrededores, de manantiales opuestos nacen dos ríos. Uno separa a los etruscos; el otro, con su agitado caudal, se dirige a Roma.

Se describe un *nemus* (sinónimo de *silua*) con un llamativo adjetivo, *aerium*, el mismo que los *aerii montes* de *Parthenias* (1.30-1), que representaban a los poderosos. En ese *nemus* se encuentran dos fuentes, una frente a la otra, de la cual nacen dos ríos: el Arno y el Tíber, mencionados, también, en *Parthenias* (1.107). La configuración de la escena es, asimismo, muy similar a la del río Jordán, con la divergencia de que éste nace de una montaña (1.62: *quo monte*) y el Arno y Tíber de un *nemus*.

19-22

[*Tir.*] *uidit ab alto*
Dedalus annosas inter, considerare fagos:
Accessit: citharamque ferens; puer accipe dixit.
Hac casus solare tuos: hac falle laborem:

Tirreno: Dédalo, desde las alturas, [me] vio sentarme entre viejas hayas. Se acercó y, portando su cítara, dijo “Recíbela, muchacho. Con ella, consuela tu infortunio; con ella, engaña tus penas.”

44-49

Tir. *Cithare solatia nescis.*
45 *Rem magnam, sit nota, uoces: fastidia mulcet.*

Lassatos animos refouet; Solatur amicos.

Gaudia restituit. pellit de pectore luctum.

Exiccet lacrimas; compescit flebile murmur.

49 *Spes reuehit. frangitque metus. uultumque serenat.*

Tirreno: No conoces los consuelos que da la cítara. De ser te conocida, dirías que es una gran posesión: alivia los hastíos; reanima a los cansados ánimos; consueta a los amigos; devuelve los gozos; expulsa del pecho los pesares; seca las lágrimas; reprime el murmullo lloroso; trae de vuelta la esperanza, rompe los miedos y serena el rostro.

La cítara que Tirreno recibió de Dédalo tiene el poder de reconfortar (*solatia*), aliviar el hastío (*fastidia mulcet*), hacer recobrar las fuerzas perdidas (*lassatos animos refouet*), reconfortar a los cercanos (*solatur amicos*), restaurar la alegría (*gaudia restituit*), así como otras propiedades (47-49). Ello recuerda a la descripción del poder del canto davídico de la primera égloga, el cual induce al olvido de ‘lo restante’ (1.56: *reliquorum obliuia sensim*), tiene la capacidad de calmar las tristezas (1.70: *demulcentem*) y llena las almas de dulzura escondida (1.104: *penetransque animos dulcore latenti*). Además, recordando el verso 22 de esta égloga (*hac casus solare tuos: hac falle laborem*), la cítara sirve para engañar a la fortuna de lo ya acaecido (“con ella, consueta tu infortunio; con ella, engaña tus penas”). Estos infortunios podrían haber sido el resultado de lo que Mónico había advertido a su hermano Silvio al final de la primera égloga (1.124: *uariosque uie circumspice casus*). De ser así, si los *casus* están ocasionados por este camino dentro de las *silue*, la propia poesía y la búsqueda de fama son causa de infortunio y, al mismo tiempo, su instrumento de consuelo.

QVinte egloge titulus est. Pietas Pastoralis. Col locutores: Martius. Apitius. Et Festinus.

El título de la quinta égloga es *Piedad pastoril*. Personajes: Marcio, Apicio y Festino

Petrarca da testimonio en *Var.*42 de los nombres pastoriles: Marcio proviene de Marte, ‘belligerante e inquieto, padre del fundador de Roma según la Antigüedad, piadoso para con su madre’ y Apicio a quien conocemos como maestro de cocina, por quien debe entenderse a personas entregadas a los placeres y la pereza.³¹ Según los comentadores,³² Marcio corresponde a la casa de

31 *Var.*42.p.411

32 AVENA (1906) 207; 267.

los Colonna y Apicio a la de los Orsini, ambas las más poderosas de Roma y en perenne guerra, cuyo final Petrarca esperaba ver con la victoria de Cola di Rienzo. Festino, de *festinare* (apurarse), llamado en *Var.*42.³³ *Volucer* funge de mensajero como el personaje de *Ecl.*12.

La carta con las claves alegóricas está dirigida a Cola di Rienzo, el *tribunus Romanus*, en su primera campaña de mayo 1347, en la que Petrarca tenía esperanza de que el audaz tribuno liberara a Roma de los conflictos entre los Colonna y Orsini³⁴ y la restableciera como *caput mundi*.³⁵ La función de las claves alegóricas, como el caso de Gerardo con la *Fam.*10.4, es no agobiarlo en su empresa de liberación al tratar de entender la égloga.³⁶ Es importante su correspondencia con él, pues también le envía la *Var.*68 que es un elenco de los personajes del *Triumphus Fame*.³⁷

Sin embargo, después de la derrota de di Rienzo, Petrarca insiste en que seguía los ideales que el *tribunus* enarbolaba, no a la persona, que cambió después y encontró su ruina.³⁸ El poeta ve las raíces del fracaso en que no haya matado a las cabezas de las familias después de su victoria en septiembre de 1347³⁹ y eso derivó en el asesinato del *tribunus* en 1354 por parte de la plebe, cuyo favor había perdido.⁴⁰ La relación que Petrarca tenía con el tribuno y su opinión sobre el estado de Roma, asediada por la guerra entre las dos familias, quizá haya acelerado el proceso de separación del cardenal Giovanni Colonna, miembro de una de ellas (*Ecl.*8 *Diuortium*).

11-12

[*Mar.*] *Suadet amor: pietasque iubet. meritumque reposcit
Altricis.*

Marcio: Persuade el amor; la piedad lo ordena y exige de vuelta el valor de nuestra madre.

33 *Var.*42.p.412

34 HORTIS (1874) 246-47.

35 BAYLEY (1942) 324-25. Esto parece ser una 'lección dantesca' por las cartas de Dante que auguraban el retorno de la sede papal a Roma; cfr. BAGLIO (1992) 102.

36 HORTIS (1874) 222

37 ARIANI (1988) 245.

38 ERTL (2012) 57. Cfr. *Fam.*11.12 y OKEY (1911) 129-30.

39 FENZI (2008) 38.

40 FENZI (2008) 23-24.

Aquí se ve una nueva faceta del *Amor* que ha ido apareciendo, diferente del de *Parthenias*: un *amor* piadoso para con la madre, que en este caso es Roma, el *caput mundi* de la Antigüedad que había que restaurar y aquí llamada ‘madre’ de ambos pastores (*Altricis*). Recordemos que, en *Argus*, la *pietas* es el motor que mueve al canto fúnebre, dado que él era el ‘padre’ de Nápoles. Claro que ese *amor* no puede dissociarse del *amor Muse* (111) de la primera égloga, pues la posición métrica es idéntica (*Suadet amor*: -uu --; *Vrget amor*: -uu --). Considerando que este ‘amor a la Musa’ es la búsqueda de la fama por medio del *Africa*, la obra romana de Petrarca por excelencia, quizá puede argüirse que la égloga misma es una forma de amor a Roma que exalta su grandeza y deplora el estado de las cosas. Para infortunio del poeta, él no vivió lo suficiente para ver el conclave en Roma en 1378 después de la muerte del último papa francés en suelo italiano el 27 de marzo de ese año,⁴¹ que equivalía, al menos en parte, a su sueño de restauración de la Curia en la ciudad eterna.

33

Mar. *Est domus ampla sibi, nemoroso condita colle.*

Marcio: Ella tiene una amplia casa, fundada en una colina boscosa.

Se describe que la madre-Roma posee una “amplia casa”, fundada en una colina boscosa (*nemoroso*), que deriva de *nemus*, sinónimo de *silua*. Parece una reconfiguración de la casa de Júpiter Tonante (3.149: *domus hec iouis ampla tonantis*), que resulta ser el Capitolio, de manera que esta égloga tiene puntos de contacto con *Argus* y *Parthenias* por medio del binomio Capitolio-Escipión. Una vez más, Petrarca hace de la figura de esa colina de Roma el punto cardinal, ahora como la casa de Roma.

99-100

[Mar.] *Dumque nocere michi properas: matrique, tibi que:
Et gregibus siluisque nocet.*

Marcio: Mientras te apresuras a dañarme a mí, a nuestra madre y a ti mismo, también dañas las greyes y los bosques.

116-17

[Fe.] *Tertius ille minor quem uos calcare soletis*

41 PASTOR (1913) 116-17.

Silvas frater habet.

Festino: Vuestro hermano menor, el tercero de la línea, que vosotros soleís despreciar, controla los bosques.

Aparece, finalmente, el tercer personaje, Festino, que da la noticia de que el protector de las *silue*, Cola di Rienzo, ya está en control de los bosques y se asoma la esperanza en él, pese a los intentos de ambos hermanos, Marcio y Apicio, de desprestigiarlo. Al contrario de Nápoles, que con la muerte del rey Roberto con sus cien ojos vigilantes quedó devastada por las guerras intestinas, hay una subversión argumental con el caso de Roma, pues abandonada por los hermanos mayores (las dos mayores familias), encuentra la esperanza en un nuevo gobierno, el hermano menor, de manera que, una vez, la *pietas* es hacia la ‘madre’ y de parte de uno de sus hijos. Al menos, ésa es la imagen que Petrarca pretende legar al futuro con esta égloga sobre la esperanza que tiene en la situación de Roma; los resultados, sin embargo, resultarán aciagos durante la vida de Petrarca.

Sexte égloga titulus. Pastorium Pathos
°Collocutores. Pamphilus et Mitio.

El título de la sexta égloga es *Pesar pastoril*. Personajes: Pánfilo y Mición

Los nombres provienen de ámbitos distintos y el procedimiento es similar al de *Dedalus*, pues no son producto de la mitología: *Pamphilus* está entendido etimológicamente, ‘amante de todo’, detrás de quién se esconde Pedro el Apóstol.⁴² *Mitio* proviene del nombre del personaje de Terencio *Micio*,⁴³ de los *Adelphoe*, quien es terriblemente indulgente con su hijo. Esta indulgencia, y quizá una falsa etimología con *mitis* ‘tranquilo, indulgente’ por la escritura medieval de *Micio* como *Mitio*,⁴⁴ da el nombre alegórico a la figura del papa Clemente VI.⁴⁵

Esta égloga es una acérrima crítica al pontificado de la curia francesa de Aviñón, la cual, sin embargo, no se atrevió a criticar abiertamente, como indica en *Sin.pref.*⁴⁶ La molestia de Petrarca de que la curia aviñonés fuera joven, deshonesta, disoluta y demasiado cercana al rey de Francia

42 AVENA (1906) 216.

43 En este caso, la ortografía es más explicable por la palatalización de la ‘c’ que se pronuncia de la misma manera que la ‘t’ también palatalizada (sonido ‘ds’).

44 AVENA (1906) 216.

45 HORTIS (1874) 249-50

46 Cfr. WRIGLEY (1964) 614-15. Sobre la influencia dantesca en esta decisión, BAGLIO (1992) 102.

era compartida por otros contemporáneos.⁴⁷ Empero, esta última postura es debatible, en especial por la afirmación petrarquesca sobre la supuesta debilidad Clemente IV ante el monarca francés. El excesivo patriotismo ‘italófilo’ de Petrarca puede ser la razón,⁴⁸ pese a haber recibido beneficios de la corte, como la canonjía de Parma.⁴⁹

Esta introducción a la égloga es, asimismo, válida para la siguiente, *Grex infectus et suffectus*, que forman una dupla afín de criticar a la curia aviñonesa. Es curioso que también sean dos las *rime* contra la ciudad y lo que representa: *Rvf.*136; 137.⁵⁰

65

Mi. °Adde: quod ars, duce me, multum pastoria creuit:

Mición: Añade que, gracias a mi liderazgo, el arte pastoril ha crecido mucho.

Aquí el personaje que representa al papado, Mición, presume haber hecho avanzar la *ars pastoria*, que consiste, empero, en un enriquecimiento de bienes preciosos (66-70) que no corresponden a las *gregis et ruris curas* (*Ecl.*1.2) de un cuidadoso pastor. Esto es indicador de una actitud política de Petrarca, dibujada desde el personaje de Silvio y Mónico en la primera égloga: como el *grex* y el *rus* remiten, por necesidad, a las preocupaciones terrenales acerca del hombre y la ciudad, ello querría decir que Silvio, que loa a su hermano por haberse deshecho de esas *care*, no por ello está desinteresado de los acontecimientos del mundo o no expresa preocupación por el *grex* y el *rus*. En franco contraste, Mición, totalmente despreocupado de ambos, sólo se preocupa por hacer crecer con riquezas vanas la *ars pastoria*, que equivaldría a la responsabilidad que el pontífice, pastor de cristianos, tiene sobre el rebaño. Esto podría vincularse con otra de las posiciones políticas y artísticas del aretino: su desprecio por todo lo que fuera francés. Si las *gregis care* de la primera égloga es la poesía y la fama, esta *ars pastoria* disminuida por los excesos del pontífice redundaría en esta misma posición argumental contra Francia en general y, en específico, contra la sede papal en ese reino, influenciada y controlada, de acuerdo a él, por el rey.

47 WRIGLEY (1964) 616.

48 PASTOR (1913) 58-66.

49 HORTIS (1874) 255-56.

50 Cfr. CORTINES (2011) 500-3; FENZI (2008) 81; PONTE (1976) 203-4.

78-9

[Mi.] *Sedeo: iaceoque supinus.**Multa canens: que dictat amor. nec crastina curans.*

Mición: Me encuentro sentado y recostado sobre mi espalda, cantando lo mucho que me dicta Amor y despreocupado del mañana.

Abona al punto anterior que Mición presuma su estado de goce (*supinus, canens, nec crastina curans*). Además, aparece una nueva faceta de *Amor*: el amor que Petrarca entendía como epicúreo, razón por la cual su mujer, la Iglesia, se llama *Epy*, por Epicuro, cuya doctrina Petrarca tachaba de hedonista.⁵¹ El desinterés del pontífice es tal que, incluso, hechos tan importantes como la guerra de Hungría y Sicilia no le fueron de mucha importancia, mientras se dedicaba ‘al sueño, al vientre y la ambición.’⁵² También existe la sugerencia de que refiera, asimismo, a *epyscopi*,⁵³ y la grafía no lo hace inverosímil, pues la Iglesia se compone, al cabo, de la curia papal con todos los obispos y cardenales. El hecho de que Mición sea un personaje de la comedia romana de los *Adelphoe* pone a *Epy* en el papel de la prostituta,⁵⁴ personaje prototípico de la comedia antigua. Además, toma la ambientación “seductoria” de otros elementos clásicos, como Polifemo y Galatea.⁵⁵ Un pastor que descuida su grey y que se regodea con una mujer no casta a los ojos de Petrarca es la antítesis de Pánfilo, el que todo lo ama, y *Epi*, impura, contrasta con la mujer-Laura de las églogas del dolor, sublime en las virtudes que Petrarca consideraba modelo y camino al cielo.

***SEptime Egloge titulus. Grex infectus. et suf
fectus. Collocutores Mitio. et Epy.***

El título de la séptima égloga es *Rebaño afectado y restaurado*. Personajes: Mición y Epi

1-3

Mi. *DVlcior his siluis: et gramine dulcior arui.**Gratior his antris. et gratior amne sonoro.**Huc modo: dum sum solus, ades, mea nobilis Epy.*

51 CARRAI (2009) 165-68.

52 *Fam.* 9.13.pp.46-47, carta dirigida, por cierto, a Philippe de Vitry, su amigo francés.

53 HORTIS (1874) 250-52. Cfr. *epystole* (grafía de Petrarca) < *epistulae* (ortografía clásica).

54 CARRAI (2009) 171-72.

55 CARRAI (2009) 169-71.

Mición: Más querida que estos bosques y más querida que el pasto del campo; más agradable que estas grutas y más agradable que el resonante río: tan sólo ven aquí mientras esto solo, mi noble Epi.

La misma *Epy* mencionada en la égloga anterior aparece como el eje principal. Es más querida (*dulcior*) –se sobreentiende, para Mición– que los bosques y el prado del campo; más agradable (*gratior*) que las grutas y un resonante arroyo. lo que debe entenderse, como se vio en *Pastorium pathos*, como una antipatía absoluta ante el sufrimiento (*pathos*) de la grey, pues el pastor por antonomasia, el pontífice, acepta que ama a Epi, la Iglesia, y la ama más que a su rebaño, así como el pastor virgiliano, Egón, mientras se acuesta con Neera, deja su rebaño encargado con Dametas, un ladrón.⁵⁶ Los bosques, prados, grutas y ríos son típicas ambientaciones pastoriles desde Virgilio,⁵⁷ lo que acrecienta la intensidad erótica que hace a Mición arder, pues es su mujer, y además una no de noble naturaleza a los ojos del poeta, la que distrae al pastor de su deber. El adonio final (-uu -x *nobilis Epy*) insiste en esta idea de ‘nobleza’ aprobada y quizá idealizada de Mición de la que Petrarca repugna. De este modo, desarrolla con más detalles el tópico del desinterés por la *ars pastoria* de la égloga pasada, con la que hace tal *continuum* que no es de extrañarse que haya lleagdo a creerse a ambas como una unidad original. Esta visión de la mujer que aleja del deber no es ajena a Petrarca, pues el propio personaje de Laura fue dibujado en ciertas ocasiones como un ‘error’, sin que eso la despoje, otras veces, del poder redentor.

Octave Egloge titulus. Diuortium. Collocutores. Ganymedes. et Amiclas.

El título de la octava égloga es *Separación*. Personajes: Ganymedes y Amiclas

Ganymedes representa a Giovanni Colonna, quien ‘fue raptado’ de Preneste para volverse cardenal.⁵⁸ así como Júpiter robó a Ganymedes para volverlo copero de los dioses y su amante personal. *pauper Amyclas*⁵⁹ es un pescador despreocupado del conflicto bélico (526: *securus belli*), personaje de la *Farsalia* de Lucano que, durante la primera guerra civil de los triúmviros, ayudó a

⁵⁶ VERG.*ecl.*3.3-6.

⁵⁷ VERG.*ecl.**passim*.

⁵⁸ HORTIS (1874) 253-54.

⁵⁹ LUC.5.539.

César a cruzar de Durazzo (la actual Durrës, Albania) a Italia.⁶⁰ Para Dante,⁶¹ era un ejemplo de ‘pobreza virtuosa’.⁶² Su vida en pobreza y libertad son el por qué Petrarca decidió ocultarse a sí mismo bajo el manto de Amiclas, pues ansiaba liberarse de Francia y buscar una libertad ‘pastoril’, la cual de humilde tiene sólo la apariencia por el hecho de que, cuando abandonó para siempre Francia, se asentó en Milán con los Visconti y con una soltura económica poco propia del propio Amiclas. Con todo, no aspiraba a riquezas exuberantes, sino el suficiente –quizá más que suficiente– dinero para mantener su libertad en el *otium* literario. Desde noviembre de 1347, Petrarca hizo una separación casi completa con la curia y el cardenal en una misión a Italia, irónicamente, por encargo papal. La separación definitiva fue en junio 1348 y, un mes después, Giovanni Colonna murió víctima de la peste. La égloga es de finales del ’47 o principios del ’48, por lo que todavía se encontraba vivo Giovanni cuando comenzó su composición.

1-3

Ga. *QVo fugis: expecta. liceat condiscere causas
Discidij. tu nostra puer, nisi fallor amabas
Pascua.*

Ganimedes: ¿Adónde huyes? ¡Espera! Permítaseme conocer las causas del adiós. Tú, desde niño, amabas nuestros prados, si bien recuerdo.

6

[*Am.*] *Hac paui regione gregem.*

Amiclas: En esta región pastoreé mi rebaño.

La cercanía de Petrarca con la familia Colonna data desde el año 30 cuando Ser Petracco, con su familia, abandona Italia y se asienta en Aviñón. Respecto a su amistad con el cardenal, sirva un ejemplo: a Giovanni dedica la *Fam.1.4*, un recuento de sus múltiples travesías cual si fuera Ulises.⁶³ Otra misiva importante es la *Fam.2.9*, en la que el poeta hace una defensa en contra de la dicotomía entre cristianos y paganos, y se discute la veracidad de la figura de Laura.⁶⁴ Es importante anotar que, en Aviñón, el joven Petrarca adquirió una gran influencia en su amor a la

60 LUC.5.519ss; cfr. además CANALI (2005) 132; NERI (1951) 816-17.

61 *Par.11.58ss.*

62 CANALI (2005) 132.

63 MARTELOTTI (1955) 810ss.; CARRAI (2009) 176.

64 FERRANTE (2009) 177-79.; SCHILDGEN (1993) 126.

civilización y lengua latinas.⁶⁵ Asimismo, aprovechó esta cercanía con los poderosos para tener un máximo de visibilidad en el público de la época.⁶⁶ Esto concordaría con el análisis hecho sobre la ambigüedad de la *silua* que parece ser más “urbana” de lo que Silvio, en *Parthenias*, pretende exponer en un inicio: al cabo, disfrutaba el aplauso del vulgo, al menos en una primera etapa de su vida. A esto refiere Ganimedes cuando le reprocha que antes, si no se equivoca, amaba las praderas ‘suyas’ (*nostra Pascua* en plural), que serían la corte papal y la ciudad de Aviñón, un *rus* (sinónimo de *pascua*) “urbano” una vez más. El *puer* marca la distancia entre el pasado y el presente de Amiclas, pues ese amor se interpreta como de la primera juventud, como cuando Silvio comenzó a medir sus fuerzas poéticas mientras temblaba (1.121: *pauitans*).

Amiclas confirma a Ganimedes que, en efecto, en esa región pació su grey, es decir, hizo madurar su cultivo por las letras latinas en Aviñón y, por extensión, en Vaucluse (cfr. 10: *uallis amator Vnius*). Empero, la causa del *diuortium* es que la hora ha llegado de llevar a pacer a la grey a otras tierras. Hay un eco claro con *Dedalus*, en el que se disputa la supremacía cultural de Francia o Italia, siendo ésta la región por la que, naturalmente, Petrarca se decide y que defiende. Se acepta el papel que jugaron las tierras provenzales en la formación de amistades, la adquisición de prestigio entre las élites y el tiempo dedicado al *otium* literario, aunque se quejara de cuántos momentos preciados le quitaba su oficio cuando se lo requería. Esta idea del odioso oficio, obstáculo del *otium*, queda simbolizada en el cardenal Colonna, a quien el aretino servía directamente, a veces por órdenes del pontífice mismo, y en la idea de la ‘servidumbre’ o ‘esclavitud’ y, en consecuencia, la búsqueda de libertad, al menos, de Francia y lo que representaba para él, pues en Italia, recordemos, no dejó de servir a familias poderosas como la Visconti de Milán.

10-11

[*Ga.*] *tum uallis amator
Vnius: deserta uagus nunc auia tentas?*

Ganimedes: En ese entonces, amabas un solo valle. ¿Ahora te aventuras, sin rumbo, a inaccesibles soledades?

27-8

65 FENZI (2008) 17.

66 FENZI (2008) 18.

[*Am.*] *Triste senex seruus. sūt libera nostra senectus.*
Serua iuuenta retro est.

Amiclas: Es cosa lamentable un esclavo viejo. ¡Sea libre nuestra vejez! La esclava juventud queda atrás.

40

[*Ga.*] *Perdit enim serui nomen: cui libera mens est.*

Ganimedes: Desecha el título de esclavo quien tiene la mente en libertad.

El *uallis Vnius* es una referencia poco velada al memorable rincón petrarquesco en Vaucluse, el Valle Escondido. Con la mención del valle, Ganimedes pretende convencer a Amiclas de quedarse; aún a eso el peligro de separarse de él y de encontrarse perdido en parajes sin caminos (*deserta auia*). Esta advertencia recuerda a la situación en la que Silvio se encontraba y de la que Mónico lo interrogaba en *Parthenias* por medio del léxico aquí empleado por Ganimedes: *deserta uagus* (1.9: *uel per deserta uagari?*). Amiclas, sin embargo, no cede ante los ruegos de su amigo pastor y exalta los valores de la libertad a los que ahora aspira separándose de la curia de Aviñón. La juventud, una vez más, aparece como una etapa que se queda atrás, como ya previamente expresado en 2-3: *tu puer nostra amabas | Pascua*. Juventud, además, asociada a la esclavitud (28: *Serua iuuenta*) de los *affaires* áulicos. Podría haber un guiño al drama de Tí tiro y Melibeo de la égloga primera de Virgilio, en la cual este pastor se admira del estado en el que su amigo se encuentra (*ecl.*1.46: *fortunate senex* ‘viejo afortunado’) pese a haber perdido sus campos y él mismo en esclavitud (*ecl.*1.40: *neque seruitio me exire licebat* ‘Y no podía yo liberarme de mi esclavitud’).

41-2

[*Ami.*] *Aspice fagifero tangentem uertice montem*
Nubila.

Amiclas: Observa la montaña que toca las nubes con su cima productora de hayas.

Una vez más, aparece otra montaña en singular (41: *monte*) que refiere a los Alpes. Hay antecedentes de que Petrarca utilizó el singular para referirse a los Alpes en una epístola *Métrica* dedicada a Italia;⁶⁷ con todo, la explicación puede ser retórica y métrica: un singular en lugar de

⁶⁷ *Epyst.*3.24.5. Cfr. CANALI (2005) 136.

plural por razón de la sílaba que agrega el ablativo plural (*-ibus* en vez de *-e*). Esto sería consecuente con la ficción autobiográfica en la que continúan apareciendo montañas individuales, sólo que aquí representa a los Alpes, no al Ventoux o el Capitolio, que tendrían su propia significación, pues son la frontera natural de la Italia peninsular, a la cual Petrarca se dirige luego de su separación del cardenal Colonna para entrar al servicio de los Visconti en Milán. La propia creatividad poética lo acerca, además, a los *aerii montes* de la primera égloga (1.31), pues se dice que ‘toca las nubes con su cumbre’ (*tangentem uertice nubila*) y la explicación de *aerii* remitía a los ‘poderosos’, categoría en la cual cabría sin dificultad el dominio de los señores de Milán. Sin embargo, la tradición clásica también ha legado la imagen de montes altos, v.gr. el Helicón, como fuente de inspiración literaria. Aunque la montaña sean los Alpes, compartidos entre Francia e Italia por ser su frontera, el adjetivo *fagifero* (productor de hayas) sugiere una estrecha relación con el tópico de la haya, inaugurado por Virgilio en *ecl.*1.1, y que quedó asociado a la poesía bucólica en general. Dado que los Alpes descienden hacia el valle del Po y el norte de Italia en general, patria del poeta Virgilio-*Parthenias*, es verosímil pensar que ese *montem* representa la frontera montañosa con proyección hacia Italia, no Francia, expresión del deseo arraigado en el pecho del poeta de volver a casa de manera definitiva. ¿Puede ser una prolepsis, es decir, una nueva vida con un nuevo *otium* en su tierra natal y, al mismo tiempo, bajo el cobijo de otros hombres poderosos? Para aceptar esto último, tendría que suponerse un don semiprofético de Petrarca para saber qué sería de su futuro en Italia. Asimismo, podría especularse que no es tanto un don, sino un proyecto deliberado de ‘cambiar de amos’, pero bajo la condición de tener suficiente libertad para su *otium*, la cual le era limitada con Colonna y la corte papal.

69

[*Ami.*] *Nil spretum nisi silua ferox. pastorque proteruus.*

Amiclas: No hay nada más odioso que el feroz bosque y su insolente pastor.

75-8

[*Ami.*] *[tenuit] me uester amor: me forma puella
Blandior illecebris. Sed iam cum tempore sensim
Omnia mutantur. studium iuuenile senecte:
Displicet.*

Amiclas: Me retuvo vuestro amor; me retuvo la belleza de mi amada, lisonjera con sus encantos. Pero ya cambian todas las cosas con el tiempo poco a poco. El afán juvenil desagrada a la vejez.

De nuevo, el poeta muestra su repudio por el feroz bosque, Aviñón (*silua ferox*), y su terrible pastor Mición, el papa francés (*pastor proteruus*), que, como se ha visto en las églogas contra Aviñón, es acusado de no atender a su grey. Y sin embargo, en esa misma región conoció diversos amores: el amor que sentía por el cardenal (*uester amor*) y a su objeto de deseo e inspiración, la belleza de Laura (*forma puella*). Aviñón, aunque terrible, es indisociable de Vaucluse y sus estudios repartidos en ambos espacios, el urbano y el agreste. Sin embargo, es hora de liberarse de las cadenas y, de este deseo, nace la insistencia en la libertad buscada, aquí expuesta de otra manera: el ‘afán juvenil’ (*studium iuuenile*), que podemos seguir relacionando al *Africa*, comenzado en Vaucluse, llega a su fin (*displicet*); de esta manera, todo lo que lo detenía en Francia, el amor de Colonna y la belleza de su amada, Laura, cuya muerte será el tema en *Ecl.*10 *Laurea occidens* y *Ecl.*11 *Galathea*, representan los afanes de los que Silvio sufre en *Parthenias*. Aquí se vería la transición de aquello que Silvio y Mónico discuten: el momento de pasar a una “vejez en libertad”, un avance con respecto al drama de la primera égloga. Con *Diuortium*, se cierra el segundo ciclo llamado de ‘vocación política’,⁶⁸ su separación de su aventura republicana de Cola di Rienzo y el cierre definitivo con Francia y su osada juventud.

NOne Egloge titulus est. Querulus.°Col locutores. Pilogeus. et theophilus.

El título de la novena égloga es *Quejumbroso*. Personajes: Filogeo y Teófilo

Aquí comienza el ciclo de églogas lúgubres, en las que aparece la cara de Muerte, en la forma de la peste bubónica, y de la Guerra, ambos cabezas de la misma hidra. Congruentes con el tópico, los nombres presentan dos posturas ante la tragedia de manera etimológica: Filogeo, como su nombre indica, es ‘amante de lo terreno’ y Teófilo, ‘amante de Dios’ y ‘amado por Dios’. El primer pastor está asediado por la tragedia social y desespera del mundo, mientras que el otro adopta una postura para levantar los ánimos de su amigo ofreciéndole otro camino. Estas características

68 MARTINEZ (2015) 92.

recuerdan, *mutatis mutandis*, a Silvio, más interesado en lo terreno, y a Mónico, con un solo ojo que observa lo eterno.

En la obra de Petrarca, hay otras menciones, tanto en prosa como en verso, de la peste.⁶⁹ En *Fam.*11.7, describe a Sócrates las calamidades que él vio, producto de la enfermedad. Asimismo, hay sonetos a la muerte de Laura, y la epístola *Ad se ipsum* hace alusión al panorama de muerte.⁷⁰ Este momento fue ‘decisivo’ para el problema de la salvación de su alma,⁷¹ pues perdió a muchos de sus amigos, a Laura e incluso a su hijo. En respuesta a esto, comenzó a convertirse a una disciplina ascética en todos los aspectos de su vida,⁷² lo que es consecuente con la figura de Mónico y el camino que señala a Silvio; es decir, una conversión ánimica de Silvio, el osado errante, a Mónico, el sabio frugal cuyo ojo ve el verdadero camino. La visión de Muerte lo ha obligado a cambiar el rumbo.

37

Ph’. *heu! mea rura uides. fons ecce laborum
Atque operum.*

Filogeo: ¡Ay de mí! Ves mis campos. He ahí la fuente de mis penas y obras.

Filogeo presenta la desgracia que ante sí tiene: los *rura*, ahora afectados por la peste, son la razón de su lamento. Este sentimiento remite, por el léxico, a la *summa laborum* de *Parthenias* (1.45) con la que Silvio resumía todas sus penas. El tono, por otro lado, se acerca más a los lamentos en *Argus* después de la muerte de Roberto, pues las *silue* y *rura* se ven directamente afectados. De esta manera, se ve cómo una de las églogas ‘apocalípticas’ tiene puntos de contacto con la segunda, que forma parte de las de ‘vocación poética’. Hay, pues, un hilo conductor con *Argus*, de materia lúgubre, por las trágicas afectaciones que sufre la ‘grey’ y los ‘bosques’, es decir, la población en general.

90-97

[Th’.] *Huc, huc, uolue oculos. hec est uia recta sine ullis
Jnsidijs. predura quidem. calcataque paucis.*

69 NEU WATKINS (1972) 196.

70 NEU WATKINS (1972) 204-5.

71 NEU WATKINS (1972) 197.

72 NEU WATKINS (1972) 198.

Sed super aerios arcto que tramite colles

Perferat. et sistat fessum in regione quieta:

Illic uita habitat. leua sed olentis auerni

95 *Sulphureis stant stagna uadis; ibi lurida mortis*

Signa uidet. atroque polum nigrescere fumo.

97 *Hos euade lacus. dextrum michi prende cacumen.*

Teófilo: Dirige aquí tus ojos: ésta es la vía recta sin peligro alguno, muy dura y pisada por pocos, pero que lleva sobre las colinas aéreas por estrecho sendero y coloca al cansado en la región de calma: ahí tiene su residencia la vida. A la izquierda se encuentran los pantanos del nauseabundo Averno de olas sulfúreas. Ahí ves los lívidos signos de la muerte: el polo se oscurece de negro humo. No te acerques a estos lagos y dirígete, te pido, a la cima diestra.

98-101

Ph'. *Enitar: tu me sequere. et miserere iuuando.*

Quin prior .i. tardum attollens. et porrige dextram.

The. *Vltimus ac primus adero. pellamque: trahamque.*

Tu modo: nec labor officiat: tibi solus adesto!

Filogeo: Lo intentaré. Sígueme y apiádate con tu auxilio. Ve tú primero, levanta al que va lento y extiéndele la diestra.

Teófilo: Estaré junto a ti como el primero y el último: te empujaré y te arrastraré. Tú tan sólo está presente contigo mismo en soledad para que el pesar no te aflija.

Teófilo se presenta como el que señala la ‘vía recta’ (97-98: *hec est uia recta sine ullis | Insiidijs*). Mónico, en *Parthenias*, arguye que su dios enseña la ‘mejor vía, el mejor camino’ (101-2) e insinúa que el camino de Silvio puede ser peligroso (124: *uariosque uie casus*). Filogeo sufre lo que padecen los amantes de lo terrenal: pérdida de lo inmediato sin miras a lo eterno, según el razonamiento petrarquesco expuesto en la primera égloga. De esta manera, Filogeo se asocia al sentimiento de Silvio; Teófilo al de Mónico. Por ende, esta discusión acerca de los horrores de la peste y la pérdida humana toca el mismo argumento que la primera égloga desde el punto de vista no poético, sino del filosófico cristiano sobre la eternidad del alma y lo caduco del cuerpo, que se retomará en las églogas 10 y 11. Esta vía recta, además, lleva sobre las colinas aéreas (*aerios colles*) y coloca al cansado (*fessum*) en la región silenciosa (*in regione quieta*), sede de la vida, por medio de un camino estrecho.⁷³ Se ve la relación, de nuevo, con los *aerii montes*, que son los poderosos. Este camino, insinúa, lleva sobre los conflictos terrenales, como los que causan los malos gobernantes o las tragedias naturales, hacia la vida eterna. De la misma manera, se advierte que no debe caer en las aguas del Averno (94-97), como el camino que Silvio recorre en su argumentación sobre la poesía

⁷³ Cfr. NEU WATKINS (1972) 208.

pagana con especial atención en los portentos del inframundo en *Parthenias* (82-87). Es curioso que la petición de Teófilo de ‘dirígete, te pido, a la cima diestra’ (*dextrum michi prende cacumen*) se asemeje al episodio en el descenso al inframundo de la *Eneida* (6.541), cuando la Sibila indica que el camino por seguir es el de la derecha, el que lleva a los Campos Elíseos. En la égloga petrarquesca, Teófilo, con sus palabras, evoca las maravillas del camino diestro y el imaginario del Averno de modo que aleje a Filogeo de las tinieblas señalando la cumbre de la derecha. La diferencia sustancial con la *Eneida* radicaría en que, en el momento de la intersección, Eneas desciende; aquí, de tomar el camino correcto (*recta uia*), Filogeo no conocerá los portentos infernales, sino que ascenderá adonde ‘tiene su residencia la vida’, la eterna por antonomasia en un discurso cristiano. Al contrario de Silvio, que decide seguir su camino al final de *Parthenias*, Filogeo ve su aciaga situación y pide a Teófilo que lo guíe extendiéndole la mano derecha. El ascenso del monte Ventoux, una vez más, presta su narración general (ascenso y guía) para una recomposición con nuevos personajes. En *Ecl.*3, también Dane sirvió para indicar el camino a Estupeo. En las subsecuentes dos églogas, los personajes alegóricos de Laura se transformarán en guía del alma en contextos relacionados con la peste bubónica. Así pues, la Dane-Laura como ‘guía poética’ de *Ecl.*3, filtrada por medio de Teófilo, verá completa su metamorfosis en ‘guía del alma’ en *Ecl.* 10 y 11, lo cual confirmaría la hipótesis de que la poesía es teología sobre Dios con la intermediación de la mujer-Laura no de carne, que murió durante la peste, sino como fuerza poética de salvación anímica.

DEcime Egloge titulus est. Laurea Occidens.
°Collocutores. Socrates. et Siluanus.

El título de la décima égloga es *Caída del Laurel*. Personajes: Sócrates y Silvano

El nombre de *Socrates* para Ludovico Santo de Beringen se reconoce por doquier en la obra epistolaria petrarquesca. *Siluanus* sigue la lógica de *Siluius* respecto a la *silua* petrarquesca. Es, además, una deidad pastoril con cierta presencia en las obras virgilianas de temática agreste.⁷⁴ Se

⁷⁴ *ecl.*10.24; *georg.*1.20; 2.494. La importancia radica no en el número de apariciones, sino que Silvano mereció un lugar entre las deidades agrestes invocadas en el proemio (1.1-23) de las *Geórgicas*.

traen a colación los personajes de *Siluius* (*Ecl.*1) y *Philogeus* (*Ecl.*9) por su dependencia de las cosas terrenas, pues *Socrates* adopta el papel de *Monicus* y *Teophilus*.

Continúa el debate iniciado en *Parthenias* sobre la espiritualidad de la poesía bajo la guisa del amor que Petrarca sentía por Laura. Hay, además, un duelo por la decadencia de la poesía en época de escolástica; es un razonamiento figurado sobre la muerte de Laura,⁷⁵ de la cual se enteró por medio de Sócrates en una carta que le llegó en Parma el 19 de mayo del 48, y sobre la cual queda un invaluable testimonio escrito de mano de Petrarca en su *Virgilius: rumor autem infelix per litteras Ludovici mei me Parma repperit* (recibí en Parma la terrible noticia en una carta de mi Ludovico).⁷⁶ Desafortunadamente, Ludovico no alcanzó a ver las *additiones magnae* que el poeta agregó a esta égloga.⁷⁷

La égloga se divide en el cultivo del laurel que Silvano emprendió; en la travesía a la que se aventuró para saber cómo cuidar de su árbol, que alegóricamente se revela como un elenco de autores de la Antigüedad y algunos medievales; y finaliza con la muerte del laurel y el mensaje de esperanza de Sócrates, que emplea una serie de argumentos semejantes a los de Mónico y Teófilo acerca de la esperanza de otra vida en la que ese árbol está sembrado ahora en el cielo y se ha vuelto objeto de culto-cultivo por los dioses. Este elenco de autores servirá más adelante a Petrarca para componer su *Triumphus Fame*,⁷⁸ en cuya procesión la mayoría de autores resultan ser paganos. Esta imagen podría remitir a la querrela de la que Petrarca toma parte al buscar un espacio literario en el que la poesía, pagana o cristiana, reciba el decoro merecido, al mismo que tiempo que tiente el espacio entre lo celestial y lo terreno,⁷⁹ temas ya tocados en *Parthenias*.

El final de la égloga, en el que el laurel es transportado al cielo por los dioses para que ahí resida, es un eco de la transformación del laurel, junto con la palma, en ícono de redención en *Rvf.*359,⁸⁰ pues ambas ramas terminan conduciendo a Dios, de manera que se propone una resolución sobre

75 HORTIS (1874) 258-59.

76 MARTELOTTI (1968) 41y RADIN (2004) 325.

77 MARTELOTTI (1968) 41.

78 SCHILDGEN (1996) 155.

79 *Idem*.

80 Cfr. SCHILDGEN (1996) 155.

el conflicto entre lo terrenal y lo celestial: uno no se opone al otro,⁸¹ con lo que podría pensarse en una conclusión al tema. Sin embargo, la *rima* siguiente, *Rvf.*360, no ofrece realmente una resolución,⁸² lo que mantiene la polémica abierta. Estas aparentes contradicciones se encuentran presentes en la naturaleza de Laura misma a lo largo de diversos poemas,⁸³ pues la figura de la *madonna Laura* oscila entre ser una guía al paraíso, como a partir de *Rvf.*301⁸⁴ y una maestra del yerro: a diferencia de Dante, Petrarca no logra salir de la ‘selva oscura’ y nunca parece tomar definitivamente la ‘*diritta via*’.⁸⁵

1

So. *QVid Siluane doles: tante que causa querele?*

Sócrates: ¿Qué te acongoja, Silvano? ¿Cuál es el motivo de tamaño lamento?

Sócrates inicia el diálogo con una pregunta con elementos patéticos y léxicos que remiten a la primera égloga: el tono de lamento y el hecho de que pregunta cuál es el motivo de tan grande queja, de manera que Silvano se encuentra en una escena muy similar a la de Silvio en *Parthenias* (1.6: *quid quereris?*). La diferencia estriba en que los dolores de Silvio se originan de un objeto no alcanzado, el *inaccessum cacumen*, mientras que aquí Silvano, por el contrario, llora la pérdida de su objeto de culto-cultivo, un laurel, del cual apenas comenzó a aprender los cuidados por medio de los agricultores de la Antigüedad. Naturalmente, si el laurel simboliza la poesía, los agricultores son los escritores, no sólo poetas en el elenco. El objeto de devoción, por ende, se trasladó de la poesía convertida en mujer, Laura, a la poesía abstraída en la representación del árbol de Apolo, el laurel. Y, sin embargo, la destrucción del laurel está destinada a remitir a la muerte real de la mujer de carne y hueso, ella misma destinataria de mucha de la poesía petrarquesca, de modo que a la mujer, la cual simboliza la poesía y su fuente de inspiración, la poesía misma está dedicada. Para alcanzar esa meta, no se puede sino consultar a los más reconocidos cultivadores.

81 SCHILDGEN (1996) 156.

82 SCHILDGEN (1996) 159.

83 NEU WATKINS (1972) 211.

84 NEU WATKINS (1972) 211.

85 LIONETTO-HESTERS (2011) 9.

11-5

[*Sil.*] *⁹Fuit alta remotis
Silua locis. Qua se diuersis montibus acti
Sorga nitens, rodano, pallensque ruentia miscent.
Hic michi, quo fueram tusco translatus ab arno,
Sic hominum res fata rotant. fuit aridulum rus.*

Silvano: Hubo en lugares remotos un profundo bosque, en el cual, arrastrados de diversos montes, el nítido Sorga y el pálido Durence se unen al Ródano. Ahí, adonde me había trasladado partiendo del toscano Arno (así los hados hacen rodar las cosas humanas), yo tuve un campo algo árido.

Se alude, una vez más, a la noción de altura y profundidad (*alta*), pero ahora de una *silua*, no de una montaña. La descripción geográfica se hace a partir del lugar de nacimiento del Sorga, del Ródano y del Durence (it. *Durenza*. Cfr. *Tr.Mortis* frgg.16-18),⁸⁶ que encaja con Aviñón; de ahí que el *alta* aludiría a los *potentes*, confrontado con los *aerii montes*, lo cual es consecuente por el poder que poseería la curia papal. Otro elemento confirma esto: que ahí había sido llevado del Arno toscano, metáfora de su exilio de Italia cuando era pequeño y su padre se trasladó a Francia. Cerca de la *alta silua* tuvo (*michi... fuit*) un campo ‘algo árido’ (*aridulum rus*), que remite a su Valle Escondido. De acuerdo a MARTELLOTTI (1986, 41), aquí *silua* adquiere no sólo el significado de *città*, sino también el lugar donde se encuentra la *sodalitas* de poetas,⁸⁷ que debe entenderse como una ‘cofradía, gremio’, pues trabajan juntos. El *rus*, en cambio, es la ‘sede’ de los que trabajan con afán de lucro.

37-8

[*Sil.*] *proprijs nec uiribus ausus
Externos uolui consultor adire colonos.*

Silvano: No confiando en mis fuerzas, quise consultar a campesinos extranjeros.

Silvio en la primera égloga cuenta cómo de pequeño conoció a Partenias-Virgilio y al *generosus pastor*-Homero, quienes lo iniciaron en su carrera poética. Silvano, de manera similar, no sintiéndose seguro con sus propias fuerzas en el cultivo del laurel-poesía (*proprijs nec uiribus ausus*), decidió consultar a agricultores externos (*externos uolui consultor adire colonos*). *Externos* remite al *peregrinis ab oris* con el que Silvio había descrito la procedencia de Homero. De la misma

⁸⁶ Desemboca en el Ródano cerca de Aviñón y sus aguas se mezclan, asimismo, con las del Sorga. Petrarca lo latinizó *Ruentia*, -ae (13) asociándolo a *ruere* “precipitarse” por sus turbias aguas. Cfr. MARTELLOTTI (1968) 42.

⁸⁷ Una interpretación similar se ha sugerido sobre la equivalencia semántica de *urbs* con *silua* en *Parthenias*.

manera, Silvano se siente obligado, por la inexperiencia de su carrera, a buscar ayuda externa. La inexperiencia evoca, de nuevo, el *pauitans* que ejemplifica la juventud de Silvio cuando comenzó a componer el *carmine sacro* (1.120).

46-9

[*Sil.*] *°Hic uenetum celsis extantem in milibus unum
Pastorem: Agricolam. bellatoremque uicissim
Conspiciens, dextre modulantem in uertice ripe.
Accedo.*

Silvano: Aquí veo a un pastor, único, de origen véneto y sobresaliente entre miles, que era al mismo tiempo campesino y guerrero, haciendo música en la cima de la ribera diestra. Me acerco.

64-6

[*Sil.*] *°Smyrnam sub fine uiarum
peruentum. cecumque senem: sed multa uidentem:
Conuenio.*

Silvano: Llegué a Esmirna al final de los caminos y me reúno con el viejo ciego, que, sin embargo, muchas cosas ve.

Una vez más, se encuentra con Virgilio, en este caso un pastor anónimo, cuyas características, sin embargo, lo delatan: es ‘véneto’ (adjetivo que se refiere a Mantua, la patria del poeta latino) y sobresale de entre miles de excelentes pastores. A diferencia de otros, él, además de *pastorem*, es cultivador (*agricolam*) y soldado (*bellatorem*), otra pista para delatar su nombre, dado que la tradición lo recuerda por sus tres obras, las *Bucólicas*, pastoril; las *Geórgicas*, del cultivo; y la *Eneida*, bélica, los tres elementos de la *Rota Virgili*. Luego de conocer a Virgilio-*Parthenias*, en su viaje por el orbe poético llega a Esmirna y se reúne con el viejo, ciego pero muy perspicaz, que corresponde naturalmente a Homero, el otro pastor que introdujera a Silvio, en la primera égloga, al camino selvático. Es posible que el hecho de ser ciego, pero tener una gran visión (*multa uidentem*), refleje el valor de la ‘vista’, no la de lo terreno, sino la de lo celestial, dado que él como gran agricultor de poesía podría enseñar la teología de Dios y tendría, por ello, una posición preponderante.

399-401

[*So.*] *Laurum non eurus et auster
Sed superi rapuere sacram. °et felicibus aruis
Inseruere dei.*

Sócrates: Tu sagrado laurel no se lo llevaron ni el euro ni el austro, sino los dioses y lo colocaron en los campos beatos.

Después de la muerte del laurel a causa de la peste, alegorizada por el ‘pestífero Euro’ y el ‘húmedo Austro’ (376-95), Sócrates, que adopta la faceta consolatoria, le indica que su muerte no es lamentable, pues fueron los dioses (*superi*) los que la arrancaron de esta vida y la han colocado en los ‘campos beatos’ (*felicibus aruis*), reminiscencia de cómo Virgilio, en boca de Anquises, describiera los Campos Elíseos: *laeta arua*,⁸⁸ sinónimo de la versión petrarquesca. Por supuesto, los ‘dioses’ deben entenderse de manera cristiana, así como los ‘campos beatos’. Esta es una *consolatio* sobre el esplendor eterno del alma después de abandonar el caduco cuerpo, justamente el argumento de la siguiente égloga.⁸⁹ A pesar de la muerte física del árbol, mereció un lugar entre los dioses, alegoría de la divinidad innata a la poesía, razón por la cual también debe considerarse teología.

Vndecime Egloge titulus. Galathea. Collocu trices. Niobe. fusca. et fulgida.

El título de la undécima égloga es *Galatea*. Personajes: Níobe, Fusca y Fúlgida

El primero de estos personajes, Níobe, toma su nombre de su homónimo de la mitología griega que pierde a todos sus hijos por ofender a Latona, pues Apolo y Diana los aniquilaron a flechazos⁹⁰ y representa el alma oprimida, casi aniquilada por el dolor.⁹¹ De acuerdo a HORTIS (1874, 265), detrás del personaje de Níobe se oculta el poeta en luto, lo cual es verosímil y va acorde al trasfondo de la égloga. Fusca (de *fuscus* ‘oscuro, ofuscado’) es la razón que apegada a las pasiones humanas, desespera de toda salvación.⁹² Fúlgida (de *fulgeo* “brillar”) es la fe que llama de vuelta a la brillante esperanza soteriológica.⁹³

88 *Aen.*6.744.

89 MARTELOTTI (1968) 84

90 *OV.met.*6.146ss.

91 NERI (1951) 826.

92 *Idem.*

93 *Idem.*

Galatea, una ninfa presente en la poesía bucólica latina, simboliza a Laura. En Virgilio, el apelativo de ‘joven disoluta’ (3.64: *lasciua puella*) que recibe Galatea sugiere contextos eróticos, lo cual puede remitir a Laura en vida vista como un objeto vil asociado al odiado acto sexual, como visto en la carta *Ad Posteritatem* y un ‘impedimento para la salvación’ en el *Secretum*. Sin embargo, una vez muerta, se vuelve tres cosas: la “imagen distante e idealizada” de los *Rerum vulgarium fragmenta* y el modelo y guía para la salvación de los *Triumphus*.⁹⁴ La primera Galatea, la virgiliana, la salaz, concuerda con el carácter negativo hacia la mujer en la figura de Laura, vista desde una óptica cristiana agustiniana. Petrarca, en su *Virgilius Ambrosianus*, escribe una etimología de *Galathea: candida seu lactea dea interpretatur, gala est lac, thea dea est, per quam Mantuam intelligi voluit* (‘Galatea’ significa diosa brillante o láctea; *gala* es leche, *thea* diosa, por la cual quiere significar a Mantua).⁹⁵ El poeta aquí hace alegoresis del nombre bajo una óptica positiva, la del color blanco brillante, asociado a la pureza. La ‘candidez’ de Laura es tópico común en Petrarca. De ser correcta la hipótesis, el nombre de *Galathea* referiría, en primer lugar, a la ‘lascividad’ de la ninfa virgiliana, asociada al carácter negativo de Laura como objeto mortal; y, en segundo, a la transformación en un elemento positivo de idealización (los *Rerum vulgarium fragmenta*) y guía a la salvación (el *Triumphus Eternitatis*), función a la que apunta Fúlgida al final de esta égloga. Lo acerca en temática a *VERG.ecl.5*, que habla de la muerte y posterior apoteosis del pastor Dafnis, el amor de las *silvae*.

55-59

Ful. *Quid misere. ceceque animi mortalia fletis
Tam grauius. Quid fles niobe? Quin incipe uitam
Scire pati. quamcunque dedit sors dura. dabitque.
Et me torquet amor. desiderioque meorum,
Permoueor.*

Fúlgida: ¿Por qué, oh miserables y ciegas en vuestra alma, lloráis por las cosas mortales con tanta pesadumbre? ¿Por qué lloras, Níobe? Mejor comienza a saber sobrellevar la vida, cual sea que te dio y te dará el cruel destino. A mí también me tortura Amor y me aflige la nostalgia de los míos.

El *amor*, otra cara de la *pietas*, tiene afligidas a las hermanas. Fúlgida, la luz de la fe, cuestiona el estado miserable de ellas (*misere*), que asocia a su ceguera anímica (*ceceque animi*), las cuales las

94 CAVALLO (2004) 49-50.

95 LORD (1982) 276.

llevan a deplorar la mortalidad de las cosas (*mortalia fletis*). De ahí, apostrofa a Níobe, el luto del poeta, y la exhorta a aprender la gran lección: aprender a sobrellevar los golpes del destino que se sufren en la vida sin importar cuál recibió y sin importar lo que vendrá después (*uitam | Scire pati. Quamcunque dedit sors dura. dabitque.*). Sin embargo, Fúlgida misma acepta su propio sufrimiento por la pérdida de Galatea (*Et me torquet amor. desiderioque meorum, | Permoueor.*), que podría interpretarse como la fe que no es antipática a los pesares humanos, pues entiende el dolor.

62-68

[*Ful.*] *Quid gemitis: moritura fuit galathea. Deinceps
Immortalis erit. proprio tabescere damno,
Non amor. Alterius sortem lugere secundam:*
65 *Invidia est. Quantum nobis decesserit, omnes
Scimus. et ingrato quantum decesserit orbi.
Sed ferimus. Vos desinite: ac meliora tenentem*
68 *Suspicite: et celum terris optate relictis.*

Fúlgida: ¿Por qué os lamentáis? Fue mortal Galatea; por ello será inmortal. Consumirse por una pérdida propia no es amor; llorar el benéfico destino de otro es envidia. Cuánto nos afectó su muerte, todos lo sabemos, y cuánto al ingrato orbe. Pero lo soportamos. Vosotras parad y voltead a verla: ahora habita un mejor lugar; y elegid el cielo en lugar de las tierras.

88

[*Ful.*] *Nuda domum repetens, e carcere fugit amato.*

Fúlgida: Desnuda, se dirige a casa y huye de su amada cárcel.

El discurso moral de Teófilo y de Sócrates se reproduce en las palabras de Fúlgida: la suerte de la ninfa era morir (*moritura fuit*), pero lo que no han entendido las hermanas es que, en la muerte, se ha vuelto inmortal (*Immortalis erit*). Inmortal también es el árbol del laurel de *Ecl.*10 cultivado en el Olimpo. Tampoco han comprendido que el morir es, en realidad, un beneficio (*sortem... secundam*) y no hay razón para lamentarla (*lugere*). Sócrates y Teófilo ya habían advertido esto a sus interlocutores. Y, sin embargo, Fúlgida comprende cuánto el dolor de la muerte de Galatea (*quantum... decesserit*) la afecta a ella misma (*nobis*) y al mundo entero, que poco agradece el haberla visto en vida (*ingrato... orbi*), lo cual refuerza el sentimiento simpatético que expresara antes. Pese al luto, ellas deben seguir su ejemplo (*Sed ferimus. Vos desinite*) y darse cuenta de que, así como el laurel goza del cielo, Galatea ha pasado a mejor vida (*ac meliora tenentem | Suspicite*) y ésa debe ser la meta de ellas al abandonar el cuerpo mortal, representado por las tierras (*celum*

terris optate relictis) según el razonamiento agustiniano en la *Ciudad de Dios* con la persona del ‘noble pagano’ que elige oír la historia de la resurrección.⁹⁶ Al cabo, el cielo es la verdadera habitación cristiana, no la cárcel del cuerpo, aunque amado (88: *Nuda domum repetens, e carcere fugit amato*). El laurel y Galatea disfrutaban de una mejor existencia después de la muerte. En estas églogas de clausura, el sentimiento hacia la muerte y hacia el porvenir cristianos adopta el tono de Mónico, quien advierte sobre la importancia no de las preocupaciones terrenales, sino de la recompensa de la siguiente vida. El mismo sentimiento replican Sócrates y Teófilo en las églogas anteriores. Galatea no es raptada por los dioses, sino que con ‘alas etéreas’ (11.69-70: *alis... | Ethereis.*) se elevó y ahora habita un mejor lugar (*meliora tenentem*).

DVodecime Egloge titulus. Conflictatio.
°Collocutores. Multiuolus. et Volucer.

El título de la duodécima égloga es *Conflictio*. Personajes: Multívolo y Volucre

La última égloga de la colección tiene un formato inusitado. Los personajes son Multívolo y Volucre, pero la acción se realiza principalmente en palabras de Volucre, quien narra los acontecimientos vividos. *Volucer* recibe ese nombre por el adjetivo *uolucer*, *-cris*, *-cre* (alado, veloz) y su función de mensajero se asocia también al adjetivo *uelox*, como Virgilio llamó al monstruo de la *Fama* en el cuarto libro de la *Eneida*⁹⁷ de acuerdo a las claves de *Var.*42,⁹⁸ epístola enviada, recordemos, a Cola di Rienzo. Por esta razón, pese a pertenecer a las églogas ‘apocalípticas’, no parece estar desprovista de una insinuación a *Ecl.*5 y las perturbaciones de Roma, sólo que en este caso trae a colación la Guerra de los Cien Años, un evento ahora de talla internacional. *Multiuolus* refiere al pueblo, curioso ante toda novedad y mutable en sus propósitos y humores.⁹⁹ Es un adjetivo usado por Petrarca mismo en *Epyst.*2.56 para describir a su ‘inquieto pecho’ (*multivolum pectus*), síntoma de su acedia,¹⁰⁰ causada parcialmente por su búsqueda de fama entre el vulgo como *Augustinus* reprochaba a *Franciscus*. Pese a ello, Multívolo al final evoca la esperanza, que

96 WATKINS (1972) 206-7.

97 *Aen.*4.174: *Fama, malum qua non aliud velocius ullum.*

98 *Var.*42.p.412.

99 CANALI (2005) 214.

100 FENZI (2008) 37.

es una virtud teológica que simboliza el paciente camino a la salvación eterna.¹⁰¹ Empero, ello contrasta con la opinión petrarquesca de que los males del mundo son tantos que conviene retirarse a una celda o cuarto y reentrar en uno mismo.¹⁰² Una vez más, no se ofrece una solución definitiva.

Los verdaderos *collocutores* son quienes se presentan en las palabras de Volucres: Pan y Ártico. El primero es una de las más importantes deidades pastoriles en la poesía bucólica virgiliana, denominado como *deus Arcadiae* (*ecl.*10.26., ‘dios de la Arcadia’), *ouium custos* (*georg.*1.17, ‘guardián de ovejas’) y también nombrado como el creador de la música pastoril (*ecl.*2.31). Este personaje con el nombre del dios pastoril representa alegóricamente a Juan II, rey de Francia. No debe olvidarse que Pan sufre de una personalidad lujuriosa (VERG.*ecl.*5.59), a la cual probablemente esté aludiendo Petrarca, pues se introduce al personaje en brazos de su amada, Fáustula (5), que representa a ‘la curia de Aviñón’, de manera que se aprecia la analogía con Mición y Epi, el papa y la Iglesia, pues Petrarca acusa a Juan II de una corrupta relación con la Iglesia,¹⁰³ además de evidenciarse, asimismo, su repudio por el reino de Francia en general. El segundo pastor, Ártico, refiere al rey de Inglaterra, Eduardo III, llamado así por las constelaciones de la Osa mayor y menor (AVENA [1906] 243: *ab arto stella septemtrionali*), situadas al norte, como Inglaterra. Más adelante, en el verso 58 se hace explícita mención del rey Arturo, cuyo nombre apocopado, el del rey inglés por antonomasia, lleva Eduardo III en su personaje alegórico.

En esta égloga, asoman de nuevo las posturas políticas de Petrarca, quien creía que todo gobierno era injusto y tiránico a la vez. Si un rey es bueno, es preferible a las repúblicas, gobernadas por idiotas, ignorantes y mediocres que persiguen a los mejores de entre ellos.¹⁰⁴ Esto choca con sus anteriores opiniones prorrepúblicas, como el caso de Cola di Rienzo. El argumento nace a partir de la perturbación por el estado de cosas en Francia,¹⁰⁵ empobrecida por la guerra y la peste, lacerada por la *Jacquerie*, revuelta de campesinos de 1358, y devastada por la Guerra de los Cien

101 CARRAI (2009) 173.

102 Cfr. *Fam.*15.7.*passim*; FENZI (2008) 39.

103 CANALI (2005) 214-15.

104 BAUSI (2008) 267-68.

105 COCHIN (1917) 139-40.

Años.¹⁰⁶ El poeta deplora que armas cristianas derramen sangre cristiana, en vez de la de los enemigos de la fe, como los sarracenos.¹⁰⁷ Tradicionalmente, se ha considerado una alegoría sobre el desenlace en Poitiers que tuvieron Juan II de Francia, ‘el Bueno’ (1350-64) y Eduardo ‘el Príncipe Negro’ (1330-76), hijo de Eduardo III de Inglaterra. Esta choque entre los ejércitos de ambas naciones resultó en la victoria de los ingleses y en el cautiverio del vencido Juan.¹⁰⁸ La locación y la batalla a las que alude Petrarca son inciertas por la omisión de datos históricos clave por parte de los comentaristas más cercanos a esa época, falla que, se espera, pueda resolverse con comentaristas contemporáneos.¹⁰⁹

56-9

[*Vol.*] *Jam studijs aduerse acies. iamque arma fremebant.*
Queque suos uocat ore deos. °Hec menia troie.
Arturumque canit. °pugilum canit illa labores.
Monstrificumque refert carolum.

Volucres: Ya rugían los ejércitos de facciones antagónicas, ya rugían las armas. Cada uno invoca a sus dioses: éste canta los muros de Troya y a Arturo; aquél canta los trabajos de sus campeones y relatan sobre Carlo, hacedor de maravillas.

Cada uno de los ejércitos se opone *studijs*, es decir, ‘en facciones’, pero por la polisemia inherente al vocablo, *studijs* pueden ser también los *studia litterarum*, pues se hace una oposición de sus propias genealogías mitológicas: Inglaterra se jacta de su antiguo descendiente, Bruto, troyano, descendiente de Eneas y famoso desde la *Historia Brittonum* atribuida a Nenio. Por esta razón, canta el ejército de Inglaterra los muros de Troya y a Arturo, descendiente de Bruto, primer rey de Britania.¹¹⁰ Francia, por su parte, opone los *pugilum labores*, es decir, los trabajos de los reyes de Francia y en especial opone a Carlomagno, ‘hacedor de maravillas’ (*Monstrificum*).¹¹¹ Esta oposición de mitologías hace eco de la competencia literaria cuando Silvio y Mónico alaban, cada uno, a sus poetas ‘campeones’: éste a David, aquél a Virgilio y Homero, en representación de los paganos. Esto refuerza la hipótesis de pensar esos *studijs* como también literarios y no sólo como

106 FENZI (2008) 49-50.

107 COCHIN (1917) 130.

108 CARRARA (1896) 147-52.

109 FENZI (2008) 273-5.

110 Cfr. GEOFFREY DE MONMOUTH, *Historia regum Britanniae*, prolog., p.5: *a Bruto primo rege Britonum*.

111 Cfr. AVENA (1906) 285-6.

ilustración de las facciones combatientes. Este combate (*Conflictatio*) podría ser no sólo la batalla misma de Poitiers, sino un choque alegórico por la supremacía cultural de esos dos reinos.

- 92-113
 [Vol.] *°in flumine tusco*
Pastor auarus erat. quem par, sitis impulit., equi
Federis oblitum patrios transcendere saltus.
 95 *Occidit is merito. Grauis at contagia culpe*
Jmmeritum parili traxerunt turbine natum.
Jnfaustumque gregem, innumeris texere sagittis.
Nunquam si fidei: uel si memor ille decoris.
Parcius aut sitiens. tanta cum strage suorum
 100 *Assirias gustasset opes: auri que saporem:*
Arthicus hec torrens: motus pan talia contra.
°Si uacat exemplis tempus dare: Seuus eoum
Pastor ad eufratem fuerat. cui sanguine fuso
Esset inhumanum sitiendi horrenda uoluptas.
 105 *Jlle ferox: similisque tui. confinia ruris*
Seuitia stimulante pari, dum despicit ampli:
Jncustoditos uidue transcendit in agros.
Jncautumque neci natum dedit. Anxia mater
Omnem continuit fixa sub mente dolorem.
 110 *Euomuitque simul. Pastor temerarius ictu*
Feminei mucronis obit. truncusque gelato
Non aurum bibit ore nitens. sed pocula martis.
 113 *Concretam saniem. et tepidum de cede cruorem.*

Volucres: En un río toscano, había un pastor avaro, que fue empujado por una sed igual a la tuya a olvidarse del justo pacto y traspasar los campos patrios. Murió con justeza, pero los contagios de la grave culpa, en un mismo turbión, se llevaron consigo a su inocente hijo y tejieron al malhadado rebaño con un sinnúmero de flechas. ¡Si tan sólo hubiese recordado la fe y el decoro, o siquiera tenido una sed menor, y nunca hubiese degustado las riquezas asirias y el sabor del oro con tamaña matanza de los suyos.” Esto dijo **Ártico** enfurecido. Provocado por sus palabras, **Pan** responde esto: “Si hay tiempo para dar un ejemplo: un cruento pastor había vivido junto al Éufrates oriental, el cual tenía (¡cosa inhumana!) un detestable gusto por la sangre derramada. Él, feroz (e igual a ti), impulsado por una crueldad igual a la tuya, mientras despreciaba los confines de su amplio campo, traspasó los no custodiados campos de una viuda y asesina a su incauto hijo. Desesperada la madre, contuvo todo su dolor bajo su fija mente y la expulsó en un solo momento: el temerario pastor murió de un golpe de la espada femenina y su trunca cabeza no bebió brillante oro en su helada boca, sino las copas de Marte, pus seco y sangre aún tibia de la matanza.

Ártico y Pan se enfrentan en una especie de canto amebeo¹¹² que narra las consecuencias de lo que uno acusa al otro de hacer: la invasión del territorio ajeno no resultará sino en cruel derramamiento de sangre para el pastor-rey que lo intente. El primero expone para su caso la

112 Canto propio de la poesía bucólica que consta de una disputa musical entre dos pastores por un premio. Cfr. VERG.*ecl.*3.

historia de un pastor que vive junto a un río toscano (*in flumine tusco*), Marco Licinio Craso, triúnviro romano junto con César y Pompeyo, que eligió, durante la repartición de Roma, la provincia de Siria por sus riquezas, las cuales pretendía robar. Sin embargo, vencido en la batalla de Carras por el reino de los partos y con terribles pérdidas humanas, fue decapitado y el rey Orodes ordenó que se vertiera oro en su boca. Esta anécdota es narrada por Anio Floro¹¹³ y mencionada por Dante en su *Divina Commedia*.¹¹⁴ Pan, por su parte, arremete con la historia de otro ‘pastor’, ahora el rey Ciro, fundador del imperio persa, quien mandó a matar al hijo de Tamiris, reina de los Masagetas. Ella, en venganza, después de la muerte de Ciro, mandó buscar su cabeza y la arrojó en un odre lleno de sangre humana y le dijo “sáciate de la sangre que deseaste”,¹¹⁵ episodio que también narra Dante en el *Purgatorio*.¹¹⁶ Ambos pastores, pues, dan sus ejemplos citando a dos famosos personajes de la Antigüedad que murieron a causa de la avaricia. Ése es el destino de los que desean los bienes del otro y el resultado no será diferente en la contienda entre Inglaterra y Francia, lamenta Petrarca. Este mecanismo es muy similar al de Silvio y Mónico en *Parthenias* cuando exponen para su caso las ventajas de la poesía que cada uno defiende: uno las historias de Troya y de Roma; el otro el poder del Dios único cristiano que ofrece la salvación, mientras que los paganos el inframundo. Finalmente, el tono trágico que acompañó a Nápoles (*Ecl.*2), a Roma (*Ecl.*5) y al desatendido rebaño del papado (*Ecl.*6-7) está ahora presente en dos reinos muy poderosos, conflicto que no traerá nada bueno para el *grex* y el *rus* que se han ido dibujando a lo largo de las restantes églogas, lo que sugiere una reflexión integral: no sólo los reyes sufrirán las consecuencias a causa de su inconmensurable avaricia, sino también lo hará la inocente *silua* en general, y en esa *silua* vive la humanidad.

160

[*Vol.*] *Cernitis hec superi. seu quidnam interuenit umbre.**Ceca rotat fortuna fidem. °°regit omnia fatum.**Mul.* *J. Nunc in rebus spem certam pone secundis.*

Volucres: “[Pan:] ¿Veis mi estado, dioses, o qué sombra se interpone? La ciega Fortuna hace girar la fe; rige todo el Destino.”

113 *epit.*1.46.114 *Purg.*XX.116-7. Cfr. CASINI (1978) 408.

115 CASINI (1978) 341.

116 *Purg.*XII.55-7.

Multívolo: Ve y pon ahora una esperanza sólida en las cosas favorables.

Pan es capturado y, en cadenas, arroja un último lamento, con el que increpa a los dioses por su nula intervención en su bienestar y atribuye todo a la rueda de la fortuna y al hado. Multívolo, que representa al pueblo, lo insta a depositar su esperanza en cosas favorables, puesto que el estado de Pan parece ser irrevocable, al menos por el momento. Hay una alusión probable a las recomendaciones espirituales de Teófilo, Sócrates y, en especial, Fúlgida, que pide a sus hermanas que la imiten sobrellevando lo que el destino les deparara (11.67: *Sed ferimus*). Este final, de corte estoico, funciona de la misma manera que el final del *Secretum*, el cual es un puente al *De remediis*,¹¹⁷ en el que se exploran los remedios para no sucumbir ante ninguna de las fortunas, ni la buena ni la mala. Con todo, el final de esta égloga también podría entenderse como un puente a la consolación, así como la cítara de Dédalo servía para mitigar los males. Si el último lamento de Pan apunta hacia una consolación a través del *De remediis*, Multívolo podría estar invitándolo a encontrar otro camino. Ese imperativo *J* (Ve) remite necesariamente a las últimas palabras de Mónico que dirige a Silvio: *J. Sospes* (1.124) con las que se cierra la égloga de apertura. En el caso de Pan, el *sospes* (sano y salvo) ya no tiene vigencia, pues no actuó con cautela y ahora se encuentra prisionero de Ártico. La búsqueda de gloria, de la que ambas historias amonestaban, una gloria por cosas materiales, ¿puede ser, asimismo, una advertencia de lo que podría ocurrirle a Silvio de no hacer caso a su hermano Mónico y de continuar el camino de la gloria, no necesariamente material o carnal, pero sí poética? Considerando que las églogas 9-11 insisten en el abandono de las pasiones terrenales en pos de la salvación, es verosímil examinarlo bajo esta luz. De ser cierto, mientras que Volucre abre el camino hacia el *De remediis*, Multívolo abre el que conduce al *De otio religioso* y los *Psalmi penitentiales*, que fueron comenzados ambos alrededor de la misma época que el *Bucolicum carmen*, inspirados por la visita que Petrarca hizo a Gerardo en Montrieux y el *De otio*, particularmente, fue enriquecido hasta el '56.¹¹⁸

Ambos tratados son, pues, de inspiración en su hermano y sus decisiones de vida, que Petrarca admiraba, por lo que es factible conectar el sentido de las palabras de Multívolo con las

117 FENZI (2015) 19.

118 FENZI (2008) 21.

recomendaciones de Mónico, hermano de Silvio, que funge como representante alegórico del final de la época juvenil de Petrarca, marcada en Francia, y la transición hacia la libertad (*Diuortium*) en Italia y hacia una vida renovada lejos de Aviñón y lejos de Laura, la cual adquiere nuevo vigor y se convierte en guía hacia esa nueva vida dedicada, al menos en apariencia, al cultivo del alma y a la meditación de la vida eterna (*Pastorum pathos Laurea occidens, Galathea*). De esta manera, Petrarca habría hecho una composición en anillo que inicia con la cuestión sobre los alcances de la poesía (*Parthenias*) y va recorriendo, sobre el carro de la poesía bucólica, un camino a través de su vida y tocando temas como el multifacético Amor, las penas personales y las penas por el estado del mundo, el desinterés de los gobernantes por el bienestar común, el ambiguo estado humano que reside en la tierra y sufre las circunstancias terrenales, sean guerras o enfermedades, pero que, al cabo, aspira a la trascendencia en la eternidad. Poesía, eventos sociales y la frágil naturaleza humana, que está sometida a ambos, son los ejes del anillo que se abre con la despedida de Mónico (*J. Sospes*) y tiene su cierre con otra partida, irónicamente de un cautivo, al que no le queda más que tener esperanza cristiana en las cosas favorables al no tener otra salida que eso, la esperanza. Todos estos tópicos no se limitan a una égloga en particular, sino que se presentan a lo largo de toda la obra, se comunican entre sí y reabren viejas polémicas a manera de intratextos bien hilados que se estimulan por medio del léxico o los discursos. ¿Ofrece una solución este anillo que es el *Bucolicum carmen*? En el *Secretum*, el juicio de la señora Verdad queda suspendido. Silvio, en *Parthenias*, prorroga la recomendación de Mónico, y Multívolo, en *Conflictatio*, sugiere un nuevo camino, así como Mónico hiciera antes. Propiamente, la *diritta via* queda señalada; no necesariamente recorrida. Por ende, es más propio catalogar al anillo como una especie de gozne que hace eco del cierre de la segunda etapa de la vida de Petrarca con una segunda y última visita a su hermano en Montrieux y la entrega de su propiedad de Vaucluse a Jean y Pierre Monet, hijos de Raymond Monet, que era el cuidador de ese rincón;¹¹⁹ de ahí, todos los caminos conducirán a Italia y a la última etapa de su vida.

Pasarán algunos años antes de que surja un indicio de resolución más claro sobre el debate de la poesía y la salvación, cuyas pistas ya habían quedado sembradas alegóricamente a lo largo del

119 WILKINS (1961) 127.

Bucolicum carmen. Poco antes de su propia muerte, Petrarca anota de mano propia en su código del último de los *Triumphs*, el de la Eternidad: “1374. Domingo antes de la cena. 15 de enero. Último canto.”¹²⁰ En este *Triunfo*, Laura es puesta al frente de la procesión de los hombres ilustres que se dirige, con sus cuerpos originales, hacia el Juicio Final. Petrarca anuncia el final de sus *Triunfos* (121-23) y llega a la conclusión:

Tr.Et.124-45

125 *e 'l Tempo, a disfar tutto cosí presto,*
e Morte, in sua ragion cotanto avara,
morti insieme seranno e quella e questo;
e quei che fama meritaron chiara,
che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri,
che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,
130 *l'oblivion, gli aspetti oscuri et adri,*
piú che mai bei tornando, lascieranno
a norte impetuosa, a' giorni ladri:
ne l'età piú fiorita e verde avranno
con immortal bellezza eterna fama.
135 *Ma, innanzi a tutte ch'a rifar si vanno,*
È quella che piangendo il mondo chiama
con la mia lingua e con la stanca penna;
ma 'l ciel pur di vederla intera brama.
A riva un fiume che nasce in Gebenna,
140 *Amor mi die' per lei sí lunga guerra,*
che la memoria ancora il cor accenna:
felice sasso, che 'l bel viso serra!
che poi ch'avrà ripreso il suo bel velo,
se fu beato chi la vide in terra,
145 *or che fia dunque a rivederla in cielo?*

Y el Tiempo, a deshacer todo tan dispuesto, y Muerte, en su razón tan avara, muertos ambos estarán, él y ella. Y aquellos que merecieron fama clara que el Tiempo apagó, y los nobles bellos rostros que hicieron palidecer Tiempo y Muerte amarga, regresando más bellos que nunca, dejarán el olvido, las apariencias oscuras y téticas a la noche impetuosa, a los días ladrones: en la edad más floreciente y verde tendrán, con inmortal belleza, eterna fama. Pero, delante de todas las que a rehacerse se retiran, ésta aquélla que el mundo, llorando, reclama con la lengua mía y con la cansada pluma; mas el cielo de verla entera siente punzante deseo. En la ribera de un río que nace en Montgenèvre, Amor me dio, por ella, tan larga guerra, que la memoria el corazón aún tiene marcado. ¡Dichosa la piedra que la bella mirada encierra! Puesto que, luego de que tenga de vuelta su bello velo, si fue beato quien la vio en tierra, ¿qué se volverá, entonces, al verla de nuevo en cielo?

El *Triunfo de la Eternidad* cierra con la resurrección, pero no la dogmáticamente cristiana, sino una que incluye a todos aquellos que gozaron de merecida y preclara fama (‘e quei che fama

120 ARIANI (1988) 381: 1374. *Domenico ante cenam. 15 Januarii. Vltimus cantus.*

meritaron chiara’), de modo que hasta los gentiles que aparecieron en las procesiones pasadas recuperan su forma y belleza de juventud (‘ne l’età piú fiorita e verde avranno con immortal bellezza eterna fama’) y pasan a la eternidad por sus logros, sin importar su condición de no bautizados. De este modo, la bifurcación de la poesía cristiana y pagana, iniciada en *Parthenias* y en otras obras de Petrarca, vuelve a ser un solo camino, el que conduce a la eternidad por medio de sus gestas mortales por las que obtuvieron la fama. Al frente de la procesión de mujeres naturalmente está Laura-poesía divinizada y hecha guía de los hombres y mujeres ilustres, como el laurel cultivado en el Olimpo (*Laurea occidens*); como Galatea, que pese a haber muerto la muerte humana, goza de la verdadera vida por la que Mónico, Teófilo, Sócrates y Fúlgida abogan y a la que buscan conducir a sus interlocutores.

Inseparable, asimismo, es el recuerdo de la Laura humana, que conoció en Aviñón, en la ribera del río Montgenèvre (139-41), y su visión no dejaría de atormentarlo hasta que finalmente se volviera guía de las procesiones que finalizan en la celebración de la Eternidad victoriosa sobre la Muerte y el Olvido, cabezas ambos de la misma hidra. El cielo clama por tener a Laura de vuelta (136-38) no sólo en alma, como la de Galatea que ahora habita en el cielo, sino también en cuerpo, de manera que puede imaginarse la reconciliación de la belleza física y la belleza espiritual del hombre y de la divinidad; del amor y de la salvación. Este cuerpo es ‘il suo bel velo’, así como el velo alegórico cubre la belleza poética y, al mismo tiempo, la exalta. Así pues, Petrarca desecha el ‘amore sacro’ de Dante y describe a Laura en una beatitud que supera la de Beatriz.¹²¹ No sólo eso: con la reconciliación del cuerpo y espíritu de Laura, todos aquellos que gozaron de fama en vida, la recobrarán completamente, lo cual abre la posibilidad de salvar del ‘oblivion’ y volver eternos a los gentiles: a Virgilio, a Homero, a las figuras de la Antigüedad que merecieron ‘fama chiara’, de modo que quedaría restaurada la gloria misma de la poesía y literatura de los griegos y los romanos. Ahora queda claro que la verdadera vida, la eterna, dibujada con los colores de símbolos cristianos, para suceder requiere de una huella que quede registrada en la memoria humana; por eso, los paganos son copartícipes de esa eternidad, los cuales alimentaron el alma cristiana de Petrarca y los cuales seguirían alimentando el alma humana; para ello, ésta debería reconocer el

121 CAVALLO (2004) 63-64.

valor del pasado ante las afrentas del presente, intrínsecas o extrínsecas, de acuerdo a los criterios del poeta. Los autores de los gentiles son, también, conductores de Verdad, y ésta, en el mundo cristiano, es indisoluble de la naturaleza de Dios y Cristo; ¿qué otra cosa podría deparar la posteridad a los paganos, sino su merecido lugar en la historia humana?

Han pasado 643 años desde la muerte del propio Francesco Petrarca y esta poesía suya le ha conferido ‘inmortal belleza y eterna fama’, a la que este trabajo ha querido hacer justicia. El *Triunfo de la Eternidad*, obra cuya finalización está próxima a la muerte del poeta, parecería ser una señal, uno de los últimos guiños del aretino hacia la controversia histórica de la utilidad de los antiguos en una época de la que la Antigüedad misma era ya una sombra. Esta controversia Petrarca la hizo suya presentándola en los dramas anímicos de su autobiografía. Cuánto de ella haya sido cierto es seguramente imposible de determinar; la ‘veracidad’ de los hechos quizá nos eluda, pero la sustancia intelectual que los formó salta a los ojos del lector que, conocedor de la vida de Petrarca, es capaz de entrever los tópicos y los motivos a través de la ambigüedad poética. Ésta, en el *Bucolicum carmen*, está tejida con el velo de la alegoría, instrumento literario muy querido al poeta, pero los diálogos internos deben buscarse en su literatura completa y, naturalmente, en las literaturas que consultó; sólo así creo yo que podría arrojarse más luz al menos sobre el *Bucolicum carmen* y ese proceso, quizá, ayudaría a su vez a comprender otras obras. También podrían volverse más controvertidas, en cuyo caso seguiríamos investigando ininterrumpidamente. Al menos al final de esta peregrinación pastoril, el *Triunfo de la Eternidad* parece ofrecer una resolución: en la memoria humana está la resurrección de la belleza prístina de hombres y mujeres ilustres. Tras este cierre, puede uno imaginarse, al fin, a Silvio y a Mónico mientras descansan, ambos, en la entrada de una tranquila caverna, así como el pastor Tí tiro, 1335 años antes que ellos en la poesía bucólica virgiliana, meditaba sobre la agreste Musa recostado bajo la sombra de una frondosa haya.

***BVcolicum Carmen meum explicit. °Quod Ipse
qui ante annos dictaueram: scripsi manu propria,
apud Mediolanum. anno huius etatis ultime. 1357.***

Acaba mi *Canto bucólico*, que hace años había dictado y ahora escribí de mano propia en Milán, año de esta última edad 1357.

BIBLIOGRAFÍA

6. BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y comentarios consultados*

FRANCESCO PETRARCA (PETR.)

Bucolicum Carmen (Ecl.)

AVENA, Antonio (ed.), *Il 'Bucolicum carmen' e i suoi commenti inediti*, Padua: Società Cooperativa Tipografica, 1906.

BERGIN, Thomas (trad.), “*Bucolicum carmen I: Parthenias*”, en *Petrarch to Pirandello. Studies in Italian Literature in honour of Beatrice Corrigan*, Toronto: University of Toronto Press, 3-18, 1973.

CANALI, Luca (trad.), *Francesco Petrarca. Bucolicum Carmen*, San Cesario di Lecce: Piero Manni, 2005.

DE COLOMBÍ-Monguió, Alicia (trad.), *La lira y el laurel: poesía selecta latina*, Barcelona: Anthropos, 2013.

DE VENUTO, Domenico (ed.), *Il Bucolicum Carmen di F. Petrarca. Edizione diplomatica dell'autografo Vat.Lat.3358*, Pisa: ETS, 1990.

MARTELOTTI, Guido (trad.), *Laurea occidens: Bucolicum carmen X. Testo, traduzione e commento a cura di Guido Martellotti*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1968.

Canzoniere [Rerum vulgarium fragmenta] (Rvf.)

CORTINES, Jacobo (trad.), *Francesco Petrarca. Cancionero I. Sexta edición*, Cátedra, Madrid, 2011 [1989].

PONTE, Giovanni (trad.), *Francesco Petrarca. Rime sparse*, Milán: Murisa, 1976.

* Cuando hay más de una edición o comentario para cada autor, el texto de la obra subrayada es el empleado en este trabajo.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

BIBLIOGRAFÍA

Collatio laureationis (Collat.)

QUEZADA, José Luis, *La Collatio laureationis de Francesco Petrarca. Traducción y comentario*, Traducción comentada, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, D.F., 2015.

STOPPELLI, Pasquale (ed.), *Francesco Petrarca. Opera omnia*, Roma: Lexis, 1997.

Epistole familiares (Fam.) y Varie (Var.)

FRACASSETTI, Giuseppe (ed.), *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, Vol. 1, Florencia: Le Monnier, 1859.

_____, *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, Vol. 3, Florencia: Le Monnier, 1863.

_____, *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro. Lettere varie libro unico*, Vol. 1, Florencia: Le Monnier, 1863.

_____, *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro. Lettere varie libro unico*. Vol. 2., Florencia: Le Monnier, 1864.

Epistole sine nomine (Sin.)

STOPPELLI, Pasquale (ed.), *Francesco Petrarca. Epystole sine nomine*, Roma: Biblioteca Italiana, 2004.

Secretum (Secr.)

FENZI, Enrico (trad.), *Francisco Petrarca. Secretum. Il mio segreto*, Milán: Mursia, 2015

BIBLIOGRAFÍA

RICO, Francisco (trad.), *Lectura del Secretum*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1974.

Epystole metricae (Epyst.)

STOPPELLI, Pasquale (ed.), *Francesco Petrarca. Opera omnia*, Roma: Lexis Progetti Editoriali, 1997.

Triumphs (Tr.)

ARIANI, Marco (trad.), *Francesco Petrarca. Triumphs*, Milán: Mursia, 1988.

NERI, F., MARTELOTTI, G., BIANCHI, E., SAPEGNO, N. (tradd.), *Rime, Trionfi e poesie latine*, Milán-Nápoles: Ricciardi, 1951.

GIOVANNI BOCCACCIO (BOCC.)

Vita di Petrarca (VP)

VILLANI, Gianni (ed.), *Giovanni Boccaccio. Vita di Petrarca*, Salerno, 2004.

DANTE ALIGHIERI (DANT.)

Divina Commedia (Inf., Purg., Par.)

CASINI, T. (trad.), *Dante Alighieri. La Divina Commedia*, Florencia: Sansoni, 1978.

MARCO TULLIO CICERÓN (CIC.)

BIBLIOGRAFÍA

Tusculanae disputationes (Tusc.)

POHLENZ, M. (ed.), *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*, Vol. 44, 1918.

JUNIO MODERATO COLUMELA (COLUM.)

De re rustica

LÜNDSTROM, V. JOSEPHSON, Å., HEDBERG, S. (edd.), *Iuni Moderati Columellae Opera Quae Exstant*, Vol. 3, 1958.

QUINTO ENIO (ENN.)

Annales

SCHÖNBERG, Otto (trad.), *Fragmente*, Stuttgart: Reclam, 2009.

ISIDORO DE SEVILLA (ISID.)

Etimologiae [tmb. Origines] (orig.)

VALASTRO CANALE, Angelo (ed.). *Etimologie o Origini di Isidoro di Siviglia*, Torino: UTET, 2013.

DECIO JUNIO JUVENAL (IUU.)

Saturae

BIBLIOGRAFÍA

CLAUSEN, W. V., *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, 1959.

ANEO LUCANO (LUCAN.)

Bellum ciuile

HOUSMAN, A. E. (ed.), *M. Annaei Lucani Belli Civilis Libri Decem*, 1927.

GEOFFREY DE MONMOUTH

Historia regum Britanniae

REEVE, Michael D. (ed.), Wright, Neil (tr.), *Geoffrey of Monmouth. The History of the Kings of Britain*, Suffolk: The Boydell Press, 2007.

PUBLIO OVIDIO NASÓN (OVID.)

tristia (trist.)

LUCK, G. (ed.), *P. Ovidius Naso: Tristia*, Vol.1, 1967.

MARCO FABIO QUINTILIANO (QUINTIL.)

institutio oratoria

WINTERBOTTOM, M. (ed.), *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*, Voll. 1-2, 1970.

PUBLIO PAPINIO ESTACIO (STAT.)

Thebais (Theb.)

BIBLIOGRAFÍA

HILL, D. E. (ed.), *P. Papini Stati Thebaidos Libri XII*, 1983.

VALERIO FLACO (VAL.FL.)

Argonautica

EHLERS, W.-W. (ed.), *Gai Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libros Octo*, Stuttgart: Teubner, 1980.

PUBLIO VIRGILIO MARÓN (VERG.)

Bucolica [Églogas] (ecl.)

COLEMAN, Robert (trad.), *Vergil. Eclogues*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

GIGANTE, Marcello, “Lettura della Prima Bucolica”, GIGANTE, M., *Le Bucoliche*, Nápoles: Giannini Editore, 1981, 5-104.

LA PENNA, Antonio (1981). “Lettura della terza bucolica”, en Marcello Gigante (ed.), *Le Bucoliche*, Nápoles: Giannini Editore, 1981, 5-104.

LIEBERG, G., “Lettura della sesta bucolica”, en Marcello Gigante (ed.), *Le Bucoliche*, Nápoles: Giannini Editore, 1981, 5-104.

MYNORS, R. A. B. (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford: Oxford University Press, 1972.

OTTAVIANO, Silvia (ed.), *P. Vergilius Maro. Bucolica*, Berlín: De Gruyter, 2013.

georgica (georg.)

CONTE, Gian Biagio (ed.), *P. Vergilius Maro. Georgica*, Berlín: De Gruyter, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

MILES, Gary B (trad.), *Virgil's Georgics. A New Interpretation*. Berkeley: University of California Press, 1980.

MYNORS, R. A. B., *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford: Oxford University Press, 1972.

WILKINSON, L. P., *The Georgics of Virgil. A Critical Survey*, Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1969.

Aeneis (Aen.)

CONTE, Gian Biagio (ed.), *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berlín: De Gruyter, 2009.

HORSFALL, N., *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*, Vol. 2, Berlín: Walter de Gruyter, 2013.

MYNORS, R. A. B. (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford: Oxford University Press, 1972.

Bibliografía especializada

VON ALBRECHT, Michael, *A History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boethius*, Vol. 1, Leiden: Brill, 1997.

APOSTOL, Ricardo, “Epic Interruptions: Vergilian epic and generic boundaries in Petrarch's Bucolicum Carmen 1-3”, *Classica et Mediaevalia* 64 (2013) 409-38.

ASCOLI, Albert Russell, “Epistolary Petrarch”, en Albert Russel Ascoli, Unn Falkeid (edd.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, 120-37.

_____, “Dante and allegory”, en Rita Copeland, Peter T. Struck (edd.), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, 128-35.