

---

## PETRARCA EN LA ENCRUCIJADA: DEL «POETA» AL «PHILOSOPHUS»

FRANCISCO RICO

(Universidad Autónoma de Barcelona)

UNA PARTE INMENSA de la lírica europea posterior a Francesco Petrarca ha sido el intento unas veces de imitarlo y otras de repudiarlo. Pero ya el propio Petrarca se había impugnado a sí mismo. El *Canzoniere* empieza y acaba, en efecto, con sendas palinodias. Al final, el poema a la Virgen deplora «quante lagrime», «quante lusinghe et quanti preghi» llenan el libro «indarno», para «pena» y «grave danno» del poeta, ciego y con el alma atenazada por la belleza de una «poca mortal terra caduca». Al principio, *Voi ch'ascoltate* presenta como «giovenile errore» todas las actitudes y todos los sentimientos, «le vane speranze e'l van dolore», que inspiran las más de las *rime sparse* que vienen a continuación. Pero el lenguaje del soneto prologal de los *Rerum vulgarium fragmenta* no se deja entender correctamente si se atiende sólo a la literalidad de su uso cotidiano.

De hecho, en *Voi ch'ascoltate*, como en otros muchos lugares petrarquescos, en prosa y en verso, en latín y en romance, *errore* es poco menos que un tecnicismo de la tradición estoica para caracterizar la *falsa opinio* que nubla la visión del común de los mortales, alimentando las «speranze», el «dolore» y los otros *affectus* o *perturbationes animi*, y provocando la disgregación del espíritu en «pensieri» tan «sparsi» como las mismas rimas que los reflejan. A todas luces, Petrarca se aparece ahí como «altr'uom» del que había sido antaño, y, revestido ahora del grave ropaje del sabio estoico, no duda en denunciar los poemas del *Canzoniere* como *rerum vulgarium fragmenta*, en el fondo y en la forma, como meros retazos propios del «popol» ignorante.

No es simple ficción más o menos al arrimo de conocidos precedentes latinos y trovadorescos: el gran italiano cuyo séptimo centenario acabamos de conmemorar quiso y consiguió en más de un momento convertirse en «altr'uom». Contra la vieja idea de un Petrarca *senza storia*, hoy nos consta que su itinerario intelectual, literario y humano estuvo lejos de ser rectilíneo, antes bien abundó en dudas, rectificaciones y aun sustanciales cambios de rumbo. Quisiera aquí dirigir un rato la atención a un momento decisivo en esa trayectoria: la encrucijada en que Petrarca, al entrar en la madurez, resuelve las perplejidades que lo habían inquietado en sus largos años de formación y emprende, ya con paso firme, el camino que lo llevaría a la plenitud como escritor y como hombre.

Volvamos primero los ojos a la primavera romana de 1341. En abril de ese año, Francesco Petrarca entraba en la sala de audiencias del Capitolio para ceñir las sienes con la corona de laurel por la que tanto había luchado e intrigado. Tenía entonces treinta y siete años (porque había nacido en 1304 y, según su modo de contar, los cuarenta, por ejemplo, los cumplía el veinte de julio de 1343, no de 1344) y, aparte la poesía vulgar, el volumen de su obra era todavía bastante limitado.

Con los datos a su alcance y un notable optimismo, E. H. Wilkins le calculaba menos de mil quinientos versos latinos. No debieron de ser muchos más. En 1336, Rinaldo Cavalchini da Villafranca menciona dos únicas muestras de la musa latina de Petrarca, «en las que llora la situación de Italia y pide entre lágrimas la vuelta del esposo a Roma» («*status Ytalie cum deploratur et Urbi | adventum sponsi frons lacrimosa petit*»). Conocemos desde siempre esas dos piezas, la segunda y la tercera del primer libro de las *Epystole* mal llamadas *metriche*; otra todavía es la respuesta a Rinaldo, citada ya por el mismo Petrarca en la *Collatio laureationis* que leyó en el Capitolio, con su desconcertante estructura de sermón, tan alejada de las cartas que las *Familiars* sitúan en el mismo 1341. A su vez, Rinaldo le suplica que si compone «*quid... novitatis*», no deje de enviárselo. El corpus petrarquesco en 1336 coincide básicamente, pues, con el que hoy podemos elaborar. Cinco años más tarde, cuando el humanista subía las escaleras del Capitolio, el inventario podía ampliarse, sobre todo, con los dos grandiosos proyectos del *Africa* y el *De viris illustribus*. Grandiosos, repito, pero en definitiva sólo proyectos. El laurel coronaba buenas esperanzas más que realidades cuajadas.

En la primavera de 1353, en la primera visita a la basílica de Sant'Amrogio, tan cercana a su residencia milanesa, Francesco no llevaba en el ánimo, o por lo menos no como propósito inmediato, dedicar el tiempo y el sosiego de que ahora disponía a terminar el *Africa* ni el *De viris*: la obra

mayor que estaba meditando y se disponía a realizar era el gigantesco *De remediis utriusque fortune*, al tiempo que atendía a la revisión y a la continuación de su epistolario en prosa. Desde que a principios de 1345 abandonara la redacción de los *Rerum memorandarum*, los libros que había concluido sustancialmente estaban en espíritu mucho más cerca del *De remediis* y de las *Familiares* que de los proyectos laureados en 1341: fundamentalmente, eran el *De vita solitaria*, el largo panegírico de la soledad ocupada «por el amor a las letras y la virtud»; el *De otio religioso*, en alabanza del monaquismo y la contemplación, y el *De secreto conflictu curarum mearum*, donde precisamente se pone en cuestión, entre tantas cosas, la conveniencia de seguir trabajando en el *Africa* y en el *De viris*.

Cierto que entre 1346 y 1348 había llevado a término el núcleo mayor del *Bucolicum carmen*, pero también lo es que en otro texto próximo a éstos, las *Invective contra medicum*, Petrarca, sin negar que antaño, de joven, «*olim, iuveniliter*», había ambicionado el título de poeta, declara que en ese mismo año de 1353 lleva ya siete sin siquiera leer poesía. No parece bien, cierto, «envejecer en los mismos estudios en los que se pasó la adolescencia» («*in eisdem studiis agere senectutem in quibus adolescentia acta est*»). La «*maturitas*», añade, lo ha conducido a otras ocupaciones. ¿Qué hace, pues? «*Melior fieri studeo, si possim*» («procuró ser mejor, si puedo lograrlo»), pidiendo la ayuda de Dios, complaciéndose «*in sacris literis*» («en las letras sagradas»), luchando por corregir los «*preteriti temporis errata*» («los errores del pasado»). ¿Qué hace? «No leo los poetas, sino que escribo cosas que puedan leer quienes nazcan después de mí..., contentándome con la aprobación de unos pocos» («*Non poetas lego, sed scribo quod legant qui post me nascentur..., raro plausore contentus*»). En resumidas cuentas, le importa sólo aprender a hacerse maduro, «*maturescere*». Justamente al revés le ocurre a su contrincante, el médico del Papa: «como el viejo que aprende el alfabeto, de quien se burla Séneca, consumes la vejez en el mismo lugar en que pasaste la infancia» («*elementarius senex irrisus a Seneca, ibi senectutem agis, ubi pueritiam exegisti*»), entre niñerías tan pretenciosas como vanas.

El *Privilegium* de la Coronación lo declaraba «*magnum poetam et historicum*»: ahora él reclama el título de «*philosophus*», y por «filósofo» entiende a aquel cuya misión es «replegar el ánimo sobre sí mismo» («*reflectendum ad se animum*») y, mejorándose a sí, hacer buenos a los otros, «*bonum facere auditorem ac lectorem*». Del empeño por cumplir esa misión surgen los epistolarios, el *Secretum*, los opúsculos polémicos (de las *Invective contra medicum* al *De ignorantia*), el inmenso vademécum del humanista cristiano que es el *De remediis*.

Ése es sin duda el rasgo mayor de la *maturitas* petrarquesca: la evolución que convierte al *poeta et historicus* coronado en Roma en el *philosophus* que encontramos en Milán. No trato, desde luego, de resucitar la vieja leyenda, alimentada por el propio humanista, de un Petrarca que ni siquiera había leído la Biblia hasta los días del *De otio* y sólo entonces descubre las letras cristianas y se entrega a ellas con fervor de converso. Por el contrario, en otras ocasiones he explicado que el tránsito a la *philosophia* suponía para nuestro escritor la reconciliación de dimensiones de su personalidad y de su experiencia intelectual y literaria que habían sido suyas desde sus primeras lecturas, pero que no logró conjugar satisfactoriamente hasta bien entrado en la cuarentena.

El clasicismo a ultranza de su obra temprana sin duda respondía a una faceta fundamental de Petrarca, pero distaba de expresarlo por completo. Con todas sus debilidades, Petrarca era un cristiano de ortodoxia y piedad inquebrantables. Pero en las grandes obras soñadas en la juventud –sobre todo en el *Africa* y en el *De viris*– el ideal de la *imitatio* no permitía dar curso al sentimiento religioso, so riesgo de grave desnaturalización. Sin embargo, Petrarca había fundamentado siempre su dedicación de intelectual en el convencimiento de que la Antigüedad grecolatina ilustraba la convergencia última de la verdad revelada y la ley natural, el acuerdo entre la moral cristiana y los rasgos éticos perdurables que el Creador quiso definitivos de la condición humana.

Bastaba, pues, hacer explícita esa convicción que nunca le había faltado jamás, ajustar externamente, en la literatura, los datos definidos y conciliados en el espíritu desde la adolescencia, subrayando la concordancia entre clasicismo y cristianismo. Por otro lado, tal como Petrarca la reivindica para sí, la *philosophia* no puede alcanzar su objetivo sin los instrumentos de la *eloquentia* antigua: sólo las letras latinas constituyen la legítima «la raíz de todas nuestras artes y el fundamento de todos los saberes» («*radix artium nostrarum et omnis scientie fundamentum*»), y sólo la retórica logra la persuasión propiamente dicha, la que se refleja en sentimientos y comportamientos.

No voy a extenderme ahora en ese aspecto capital de la madurez de Petrarca. Aquí, me parece oportuno esbozar más bien otros rasgos que acompañan el desarrollo del humanista en tanto *philosophus* y que, contribuyendo poderosamente a caracterizar su producción madura, se dejan entender con especial claridad cuando se contemplan en términos biográficos: no sólo con planteamientos literarios y culturales de validez genérica, ni sólo a la luz de las circunstancias y las ideas sociales y políticas, sino también, sin desdeñar ninguno de esos enfoques, desde el punto de vista más propiamente personal,

desde la perspectiva singular e intransferible de un hombre con una determinada historia propia y a una determinada altura de su experiencia en la vida.

Los rasgos a que quiero referirme son principalmente tres, los tres solidarios e inseparables de la conversión de Petrarca, del *poeta* que ha sido, en el *philosophus* que quiere ser. Porque no es menos evidente que a medida que en su obra gana terreno la actitud del *philosophus* ganan también volumen los elementos subjetivos, por un lado, y, por otro, el humanista se interesa por llegar a un público más vasto, mientras su producción, nutrida en una robustísima coherencia de espíritu, mantiene en la forma un carácter llamativamente fragmentario. Con simplificación de manual, podríamos hablar, respectivamente, de subjetivismo, apertura y fragmentarismo.

A quien compare los textos anteriores e inmediatamente posteriores a 1345, incluso sin extender la perspectiva a trabajos más tardíos, en seguida le saltan a la vista las diferencias. En el *De viris*, en el *Africa*, en los *Rerum memorandarum*, predomina el relato objetivo volcado en los asuntos y modos clásicos. En el *De vita*, el *De otio* y el *Secretum*, privan el acento subjetivo y las reflexiones éticas teñidas de religiosidad explícita. Pero en adelante esa va a ser ya siempre la dimensión principal del corpus petrarquesco: el centro de su obra estará ahora en la primera persona, en la experiencia individual en tanto camino al análisis moral de todas las cosas, en la exploración y el conocimiento del *yo* como método y meta. De hecho, a quien tenga alguna familiaridad con la personalidad de nuestro humanista no puede por menos de maravillarle el hecho de que se hubiera decidido a elegir el modelo de la epopeya y la semblanza histórica para sus máximas empresas literarias anteriores a los cuarenta años. Ciertamente que la épica se ofrecía como cima del mérito poético y cierto que la historiografía era el terreno más adecuado para exhibir la impar erudición del autor. Pero difícilmente cabe pensar en géneros más alejados del modo de ser petrarquesco.

Reino, por tradición y aún por definición, de la objetividad y la tercera persona narrativa, ni la epopeya ni el relato histórico tenían mucho que ver con ese perenne prurito del humanista por sentirse a sí mismo y hacerse sentir, con esa centralidad del *yo* que reconocemos en toda su poesía vulgar y en gran parte de la latina de fecha más temprana. De sobra nos consta, por ejemplo, que en el carácter del escritor había un llamativo impulso a aferrar el tiempo, a retener la vida que quedaba a las espaldas, anotando y fechando con toda exactitud los hechos más menudos. De 1344 a 1349, así, apuntó minuciosamente la ocasión y la especie de cada uno de sus pecados carnales; en varios períodos entre 1348 y 1369, consignó el día, el mes y el año en que acometía algún pequeño trabajo de jardinería. Los esbozos de las *rime sparse* abundan en acotaciones tan increíblemente detalladas como nadie

ignora: «Miércoles, 9 de junio de 1350. Después de vísperas he querido empezar [la retocar esta poesía: CCLXX], pero me llaman para la cena» («1350. *mercurii. 9. iunii. post vesperos, volui incipere, sed vocor ad cenam...*»). A veces, incluso se detenía a registrar el momento y el lugar en que leía el pasaje de un libro: por ejemplo, al encontrar en Mela una mención de Avignon, apostilló al margen: «*Avinio. Ubi nunc sumus 1335*».

Desde Umberto Bosco se ha venido observando que el sentido de la fugacidad y caducidad de la vida, «il senso della labilità», domina una parte ingente y fundamental de las prosas y versos de Petrarca, y en particular la poesía vulgar. Una de sus concreciones más sintomáticas se halla en la insistente reelaboración a que somete una sugerencia de Horacio y de Ovidio («*Dum loquor hora fugit*»; *Amores*, I xi 15): «Ora, mentre ch'io parlo, il tempo fugge» (LVI 3), «So come i dì, come i momenti e l'ore | ne portan gli anni...» (CI 910), etc., etc. En estudios más recientes, Adelia Noferi ha resaltado que la memoria, «che ricupera e trasfigura il tempo perduto, che restituisce ed inventa», «il potere magico del ricordo», es «la chiave...», il motivo più presente di ogni apertura petrarchesca, leitmotiv davvero di quasi tutta la sua arte».

Ahora bien, cuando esos grandes temas del *Canzoniere*, de las *Epystole*, de tantas otras páginas, se ponen en relación con la obsesión cronológica que sus manuscritos y cuadernos atestiguan a cada paso, se comprende que en Petrarca había un ansia irreprimible de reflejar por escrito cada momento de su existencia para así fijarlo, tenerlo permanentemente disponible, y convertirlo en pieza de una historia unitaria, de un conjunto aferrable como tal. De ese impulso congénito, sin embargo, pocas muestras hay en su producción antes de que el humanista cumpliera los cuarenta años: aparte los *Rerum vulgarium fragmenta*, siempre peculiares, apenas algunas cartas, en prosa o en verso, inconexas y quién sabe cuándo formuladas en la versión que hoy conocemos.

Se diría, pues, casi inevitable que nuestro humanista caminara hacia géneros y maneras propensos a la subjetividad en mayor medida que la poesía épica y la historiografía. Las diversas modalidades de escritura autobiográfica –con la carta en primer término– y de expresión personalizada –del diálogo a lo que hoy llamaríamos «ensayo»– venían a satisfacer su innato prurito de levantar acta hasta de los menores sucesos cotidianos, para asirlos y darles forma, y hacían posible la integración de su compleja humanidad y sus tareas literarias. La *philosophia* que había abrazado –variando los objetivos pero no los cimientos más hondos de su obra anterior a 1345– le exhortaba al conocimiento de sí mismo y a no separar de su propia persona las enseñanzas que pudiera ofrecer a los demás. Es comprensible, pues, que la obra de sus años maduros rezume subjetividad y carga auto-

biográfica y que buena parte de cuanto refiere sobre sí mismo tenga alcance de manifiesto, mire a describir una trayectoria paradigmática –de la filología a la filosofía, por así decirlo–, donde el sugestivo retrato de un individuo sea a la vez propuesta ética y programa cultural.

No olvidemos tampoco que en cierto sentido había de sentirse obligado a dar cuenta, explicación personalizada, de esa trayectoria que le había convertido en *philosophus*. Durante muchos años, con la conocida coquetería del especialista que finge interesarse sólo por los asuntos propios de su campo de estudio y no prestar atención a ninguno de los ajenos (como los mismos aristotélicos radicales a quienes tanto atacaría luego en el *De ignorantia*), se había complacido en presentarse como conocedor únicamente de las cuestiones referentes al mundo clásico. Es célebre, sobre todo, la falsísima pedantería con que en los *Rerum memorandarum* declara que va a tratar exclusivamente de materias tomadas «*ex secularibus literis*», «de las letras profanas», porque es consciente de que ignora las sagradas, «*ignorantie aliarum... conscius*», y no es capaz de apartarse «de los estudios seculares», «*a secularibus studiis*». No podía, pues, aparecer vuelto *philosophus* de la noche a la mañana sin justificarse tanto teóricamente como en términos individuales, biográficos. La obra de madurez tenía que ser en más de un aspecto, si no palinodia, cuando menos *apologia pro vita sua*.

La retórica, arte pública y práctica, exige tomar en cuenta las coordenadas singulares no sólo del destinatario sino también del orador o del filósofo que la pone a su servicio. Las cartas a Cicerón son óptimo testimonio de hasta qué punto le disgustaba a Petrarca profundamente la disparidad «entre la lengua y el alma, entre la teoría y la práctica», «*inter linguam et animum, inter doctrinam et vitam*», el contraste entre *mores et verba*, tal como los descubría especialmente en los secuaces de la escolástica. Pero no sólo por razones de talante y coherencia doctrinal le importaba vigilar cuidadosamente la imagen que de él debían formarse la *posteritas*, algún día, y con mayor urgencia los contemporáneos: esa imagen era también su capital más valioso.

En la época de la Coronación, mientras vivió al arrimo de los Colonna, su excepcional cultura era obviamente valorada y utilizada por sus señores, pero, en definitiva, no había entrado ni seguía a su servicio en razón de su calidad de *poeta et historicus*. Cuando quiso alejarse de la curia papal y de los ambientes cardenalicios, lo que podía vender –perdóneseme la crudeza de la palabra, en aras de la brevedad–, lo que le importaba sacar al mercado de los poderosos no eran unas funciones de asistente, más o menos distinguido, adornado por una erudición mayor o menor, sino esa misma imagen de *philosophus*, de consejero de príncipes, de sabio capaz de traducir las necesidades de la política y de la vida práctica a las razones de la cultura más

nueva y más alta, pero cuya mera presencia junto a un señor, en cualquier caso, le daba a este una respetabilidad y un aire de solidez intelectual. A Roberto de Anjou posiblemente aún se le ofreció como *poeta et historicus*, por un lado, y como colaborador, por otro. Pero hacia 1349, y por ejemplo a Jacopo da Carrara, el asesino de Marsilietto cuyo propio asesinato lloró Petrarca «con emoción de hombre más que de filósofo», «*humani potius affectus quam philosophici*», el humanista sin duda se le proponía ya en bloque, con la figura única de *philosophus* con que entró en Milán.

Petrarca se sabía objeto de la curiosidad de muchos («*Jam noscitur, legimur, iudicamur...*»), y le importaba cultivar, aun a costa de distorsiones, una imagen atractiva: no necesariamente ejemplar, ni mucho menos, pero sí rica, compleja, incitante, viva. Había estado siempre demasiado inmerso en literatura, por otro lado, para no terminar también él construyéndose como personaje. La escritura le daba la oportunidad de hacerse otro sin dejar de ser él mismo, de asumir tantas identidades como deseara, de desarrollar en el lenguaje posibilidades no realizadas ni interesantes de otra manera. Pero la construcción de esa imagen, llena de medias tintas, ambigüedades, *whisful thinking* e infalible arte literario, a la que se aplica fundamentalmente en las *Familiares* compuestas en torno al 1350 y en el contemporáneo *Secretum*, era también una conveniencia, digamos, «comercial»: la conveniencia de anunciar el «producto» —él mismo— que ponía en el mercado.

Esa conveniencia explica también en más de un aspecto el límite de las autobiografías petrarquescas. Las *Ad Atticum* lo movieron a compilar las *Familiares*, pero de ningún modo fueron el modelo de las *Familiares*. Petrarca no podía exhibir la realidad de su existencia con la firme naturalidad de Cicerón, y tenía que caer en brazos de Séneca (y quizá de Pedro de Blois, que tanto se parece a Francesco) y en manos de la generalización, de la moralización, de los *exempla* y de la literatura. Las *Confesiones* están en la raíz del *Secretum*, pero tampoco son el modelo del *Secretum*. Al revés que San Agustín, Francesco no le hablaba a Dios ni se hablaba a sí mismo. Para Dios tenía la oración y la penitencia. Para sí mismo, le bastaba con su prodigiosa memoria y con los indescifrables apuntes de sus *mémoires intimes* al final del manuscrito de las cartas de Abelardo y Heloísa. A quien hablaba era a un público de admiradores y posibles mecenas o patronos, antes quienes le convenía dar una explicación del nuevo papel de *philosophus* con que comparecía en escena, después de tanto paganismo ornamental, después de tantos *sospiri* y *vane speranze* por Laura.

No se olvide, por favor, que no estoy señalando una constante, sino justamente una variable petrarquesca, unos ciertos rasgos que me parecen característicos del decenio de su cuarentena, cuando las convicciones



espirituales que dan una nueva fisonomía a su obra se combinan con las constricciones y apetencias que orientan su vida por nuevos rumbos. El panorama sería bastante diverso si contempláramos sus dos últimos decenios, si volviéramos los ojos a las *Seniles* y al *De ignorantia*, cuando Francesco, después de creárselo laboriosamente, ha encontrado por fin su papel, y en él se siente a gusto, porque lo domina, porque le va bien, porque responde a sus varios intereses y ha podido hacerlo enteramente suyo. Pero ahora estamos todavía en los aledaños de 1350.

No dudo, pues, que en esa época Petrarca se encaminó a la *philosophia* y relegó la poesía a un segundo plano como resultado de un proceso espiritual hondo y lleno de sinceridad. Pero también señalo que en esos años de la cuarentena ese cambio de foco le era notablemente útil para conseguir el *modus vivendi* que tenía que ser el de su vejez.

Una de las tareas que en ese horizonte parecía oportuna era dar una proyección más vasta a su mítico saber, abrirlo a públicos más amplios. El *Africa* y el *De viris* ni acababan de responder al ambicioso diseño originario, ni eran textos que pudiera apreciar sino una exigua minoría. Es comprensible que Petrarca, como todo especialista que cree en el valor de su disciplina, se sintiera tentado por el deseo de hacer cristalizar su erudición en formas y asuntos más ampliamente accesibles y de más directa vinculación con la realidad del momento, y le satisficiera volverse el apóstol por excelencia y la encarnación viva de los *studia humanitatis*, el maestro cuyo prestigio y cuyo éxito certificaban que en la sociedad de la época podía haber un lugar relevante para la nueva cultura. Como antes apuntaba, nunca, ni siquiera cuando lo callaba, había dudado del valor trascendente de los estudios clásicos. Le bastaba, pues, aplicar esa certeza a terrenos de interés más general en los que pudiera hacerla comúnmente aceptable: probar en la vida diaria, en las relaciones de amistad, en los avatares de la política, en los problemas individuales y sociales, que el legado antiguo constituía la cultura humana más adecuada para acompañar las enseñanzas de la religión.

Tal era y quizá sigue siendo la lección suprema, el mensaje último de Petrarca, y, a partir del período que corre entre los cuarenta y los cincuenta años, el humanista, dejando de lado los frutos más minoritariamente exquisitos de su actividad, se aplicó a ilustrar esos ideales en una serie de textos que suponían un vistoso cambio de dirección. Son ahora escritos no tanto ocasionales, de circunstancias, cuanto apuntados a destinatarios concretos, a situaciones específicas, a cuestiones que están sobre la mesa; y el *modus procedendi* petrarquesco consiste básicamente en iluminar cada tema con las luces de las lecturas clásicas, para mostrarlas vigentes, siempre provechosas, capaces de traducirse *in actum*, de aplicarse *ad vitam*.

La obra del Petrarca maduro y anciano, por ende, busca en sustancia un clasicismo aplicado, la apertura de la *Altertumswissenschaft* (a mediados del Trescientos, aún sin un estatuto nítido y autónomo) a otros dominios y a otros públicos. Exponente supremo de tal dirección es el *De remediis utriusque fortune*, donde, junto a los capítulos dedicados a las grandes cuestiones morales y religiosas, Petrarca aprovecha igualmente todo su inmenso caudal de conocimientos clásicos para repasar una multitud de situaciones humanas, sin la menor vacilación en considerar los más triviales asuntos cotidianos y los *realia* más modestos.

En nuestro contexto, es ineludible subrayar que esa clarividente ampliación de métodos y metas era también una oportunísima operación para ganarse una audiencia más numerosa y conseguir que ésta sintiera como más pertinentes y atractivas las enseñanzas petrarquescas. El propósito no consistía únicamente en reclutar lectores ricos e influyentes: la autoridad y el prestigio que le proporcionaba un público tan variopinto como abundante hacían de nuestro *philosophus* una buena inversión, una figura cuya presencia junto a los Carrara o los Visconti resultaba francamente recomendable. Y Francesco sabía que sólo junto a grandes señores de ese género podía obtener las condiciones de vida y de trabajo que deseaba para terminar sus días en paz y *otium litteratum*.

Quizá no sea pura obviedad recordar que Petrarca llevaba una vida sumamente costosa y que, si no la hubiera llevado, tampoco habría sido el Petrarca que conocemos, el hombre que marca con su impronta todo el Renacimiento. Culturalmente, un Francesco Fiorentino canónigo de Padua, maestro en Pisa o notario de Verona no podría haber ido mucho más allá que Rinaldo Cavalchini o Albertino Mussato, por largamente que los superara en talento, penetración y dotes de escritor. Petrarca no habría alcanzado la excepcional formación clásica que le distingue si no hubiera vivido a caballo de Italia y Francia, con frecuentes viajes y continuas relaciones con personalidades que jamás habría tratado en un rincón provinciano. Reunir una biblioteca como la suya, una biblioteca, no ya sin parangón entre todas las bibliotecas privadas de muchos siglos, sino materialmente, de hecho, núcleo de una entera civilización, exigía pesquisas, desplazamientos, copias, cuidados y, sobre todo, tiempo, mucho tiempo disponible. Pero no sé si siempre tenemos tan en cuenta como debiéramos que en la época y en las circunstancias de Petrarca, para llevar la vida que le permitió realizar su magna obra, literaria y cultural, no existía *ningún otro medio* que la protección de los poderosos. En ese sentido he entendido yo siempre el discutido y justamente orgulloso aserto de la penúltima de las *Seniles*: «*Nomine ego cum principibus fui, re autem principes*

*mecum fuerant* («Nominalmente, yo estaba con los príncipes; en realidad, ellos estaban conmigo»).

Que es así como digo, que para vivir, crear y estudiar a sus anchas no existía ningún otro medio que el amparo de los príncipes, Petrarca lo sintió con una evidencia cada vez más apremiante a medida que se acercaba a los cincuenta años. No es necesario probar que la proximidad de la cincuentena fue para él un período áspero y difícil: la decisión, drástica y escandalosa, de buscar en el Milán de los Visconti el *portus* de su madurez dice de sobra hasta qué extremo había pasado el lustro anterior asaltado por dudas y temores sobre su futuro. (Ni tampoco es posible tratar ahora otro asunto menos obvio y desde el punto de vista artístico hartamente interesante: el modo en que el escritor, en varias obras de esa etapa, disfrazó la crisis de la cincuentena trasladándola a diez años atrás: limitémonos a observar que si la acción del *Secretum* transcurre en 1343, en vísperas de que el protagonista entre en la cuarentena, Francesco llegaba a Milán apenas unas semanas antes del día en que —según su manera de contar— cumplía los cincuenta.) A decir verdad, si un dato claro hay en el Petrarca de esa época es la sensación de haber llegado a una encrucijada decisiva, a un momento en que lo que quedan por delante son sólo «los residuos de la vida», las «*vite reliquias*», «*que restant tempora vite*», y que la edad y la proximidad de la muerte exigen sin vacilaciones un acto de voluntad para diseñar el horizonte de la vejez, rompiendo antiguos vínculos, escogiendo un lugar de residencia en su patria, viviendo como «*sapiens in tranquillitate animi et studiis bonarum artium*».

Es bien sabido que esa sensación mantuvo a Petrarca largo tiempo en continuo trasiego entre Francia e Italia y de un rincón a otro de la Península, coleccionando beneficios, dudando si aceptar un alto puesto en la curia o en la jerarquía eclesiástica y cultivando las amistades de los grandes, que fueron las que a la postre le resolvieron el problema en los términos satisfactorios en que lo encontramos en el Milán de 1353. Pero creo que no se ha hecho resaltar suficientemente que la crisis del medio siglo moldeó de modo muy notable la apariencia de todo el *corpus* petrarquesco: es entonces cuando el humanista le marca sus líneas de fuerza esenciales, cuando decide el carácter, los géneros, los libros, las maneras, los trabajos en que va a ocuparse el resto de su vida, y también los que deja «aparcados» o «congelados»; cuando, en suma, le da a su obra su configuración definitiva en la mayoría de los aspectos.

Esa circunstancia se concreta en una actitud febril, vertiginosa entre 1349 y los primeros meses de 1353, una actividad como quizá nunca volvió a desarrollar, y, dentro de ella, en dos operaciones fundamentales. El lema

de la una podría ser la cita bíblica evocada al final del *Secretum*: «*Colligite quae superaverunt fragmenta, ne pereant*» («Recoged los trozos que han sobrado, para que no se pierdan»). La otra se hace notoria en el desasosiego y la prisa que invaden a Petrarca y lo llevan a intentar concluir, casi a la desesperada, los grandes proyectos que le ganaron el laurel de la Coronación. Pero una y otra, en cualquier caso, reflejan el modo de actuar del hombre a quien la edad ha empujado a hacer balance de su vida y tomar serias decisiones para los años que tiene por delante, y que, en esa coyuntura personal, se dispone a salvar todo lo salvable de su producción anterior y dejarla en orden y fijar las pautas a que ya espera atenerse en el tiempo de actividad que aún le quede.

En el espacio de que yo mismo dispongo ahora, no puedo exponer la situación sino de un modo telegráfico. El 13 de enero de 1350, Petrarca firma la primera de las *Familiares*, «Ad Socratem suum». En meses cercanos, compone el prefacio de las *Epystole*, y, si yo no me engaño, ni se engañan los otros estudiosos que han aceptado mis razonamientos, también el soneto que abre los *Rerum vulgarium fragmenta*. El prólogo a las *Familiares* anuncia la tarea que los dos otros textos empiezan a materializar: la compilación de tres grandes colecciones, respectivamente, de cartas en prosa, versos latinos y versos vulgares.

Literaria y culturalmente son decisiones de larga trascendencia y rico significado, que he estudiado despacio en otras ocasiones. Pero ahora me parece interesante señalar el rasgo humano, personal, del asunto. La de Petrarca es una situación con paralelos abundantes y siempre próximos. Un hombre apasionado por una disciplina le ha dedicado toda su vida. Al llegar a cierta edad, advierte que ha aprendido más cosas y compuesto más *scripta minora* que grandes proyectos ha conseguido rematar, entre los muchos que sin duda ha concebido. Y es entonces cuando se resuelve a aprovechar los tales *scripta minora* intentando insuflarles los saberes, la forma coherente, los objetivos que en buena medida reservaba para los grandes proyectos. En dos palabras: las compilaciones de *scripta minora* vienen en un sentido a compensar la frustrada realización de los grandes proyectos. Las colecciones de las *Familiares*, de las *Epystole*, de los *Rerum vulgarium fragmenta*, con sus retoques, mejoras, piezas complementarias, vienen en particular a compensar la falta de conclusión del *Africa* y el *De viris*, pero, una vez encarrilados como libros, marcan sustancialmente el camino que Petrarca seguirá el resto de su vida.

Hasta que acometió el *Africa* y el *De viris illustribus* (si en la concepción inicial el punto de referencia tenía que ser la vida de Escipión), el humanista no había compuesto sino piezas breves y esencialmente autó-

nomas: que hoy conozcamos, sólo poesías vulgares y epístolas latinas en verso o en prosa. Los *Rerum memorandarum*, con su limpio esquema ciceroniano, el sólido eje del *De vita solitaria*, la apasionada inspiración del *De otio religioso* o la meditada concatenación del *Secretum* supusieron pasos eficaces en un ideal itinerario hacia la creación unitaria, de construcción cabal y trabada arquitectura. Porque, por más que cada uno de los elementos de esos libros pudiera elegirse libérrimamente, el conjunto estaba orientado por un plan tan claro cuanto coherente. Pero ese itinerario ideal se corta en gran medida, ya que no por completo, hacia 1350, como consecuencia de la crisis del paso de la cuarentena a la cincuentena.

En ese entorno, y sobre todo en el bienio de la última estancia en Provenza, Petrarca había pensado conjugar el trabajo para concluir el *Africa* y el *De viris* con el quehacer de revisión, ordenación y redacción de textos complementarios necesario para dar forma a las *Familiares* y las otras compilaciones afines. Pronto, la preparación de estas compilaciones se le reveló tan grata y fructífera cuanto difícil e improductiva le resultaba la prevista *lima ultima* de las obras mayores.

El *Africa*, en especial, se convirtió para él en una verdadera pesadilla. Le dolía que no progresara una obra «elaborada con tan inmenso esfuerzo», «opus... immodico labore confectum», y, apesadumbrado, soñaba con terminarla y librarse de la obsesión. Y, evidentemente, vacilaba. Temía haber llegado al límite de las fuerzas creadoras y consideraba la eventualidad de dar de una vez un rápido retoque, preterir el *Africa* sin más y concentrarse en empresas espiritualmente más provechosas, en las empresas propias del *philosophus* que ahora era su ideal: en hacerse «más sabio y más virtuoso con las lecciones de la vejez», «magisterio senectutis doctior ac melior fieri».

Quien lea *La revisione petrarchesca dell «Africa»*, el magnífico libro de Vincenzo Fera, una de las más importantes contribuciones que en muchos decenios se han hecho a nuestros estudios, no podrá sino admirarse de la nimiedad, la insignificancia en un aspecto, de las correcciones que el escritor fue aportando a su viejo original. Preciosas como son esas enmiendas para comprender la elaboración del poema en sus aspectos menudos, en sus más delicados detalles de estilo, nada nos dicen, sin embargo, sobre cómo pensaba Petrarca colmar las graves lagunas que siempre subsistieron, nada nos apuntan sobre la posible refundición o sustitución de pasajes o episodios notoriamente débiles, sobre una articulación más eficaz de otros materiales. A menudo el escritor parece incluso paralizado: «attende syllabam, attende infra, attende Lucanum» se dice; pero ¿a qué debía y debemos *attendere*, cómo se iban a remediar las defi-

ciencias que el propio Francesco percibía cómo tales? La mayoría de las veces, ni lo sabemos ni lo sabría él mismo.

Las apostillas descubiertas por nuestro admirado colega se fueron acumulando casi con seguridad *a più riprese*, en varias etapas: alguna va marcada claramente con un *post 1358*; varias tienen toda la pinta de haber nacido *ante 1364*, año de publicación de las *Epystole*; pero «le testimonianze più cospicue sul lavorio di sistemazione... cui il poema era sottoposto» deben de corresponder sobre todo al período que va de la primavera al otoño de 1352, inmediatamente antes de la partida para Milán. Pues bien, en ninguna de esas *riprese* hay indicios de que después de 1347 o, si acaso, después de 1349 Petrarca hiciera otra cosa que introducir o simplemente planear minúsculas correcciones de detalle.

A mis ojos, nos encontramos ante un fracaso, un *fallimento*. En gran parte del texto que nos ha llegado, acaso no se trate (y así lo defiende un bravísimo estudioso) de «un fallimento sul piano artistico e su quello culturale». Pero, en conjunto, y en el plano humano, personal, para mí no hay duda de que el *Africa* sí fue un *fallimento*. «Si sa —e il Fera oportunamente lo ricorda— che negli ultimi anni della vita, quando gli si ricordava l'*Africa*, il Petrarca si turbava e sbiancava in volto». ¿Qué había tras ese súbito palidecer? «La coscienza dell'urgere di un problema ancora attuale», se ha respondido Michele Feo. Yo creo que había más bien vergüenza, la vergüenza de no sentirse con capacidad ni ánimos de cumplir la deuda que había contraído con su público y consigo mismo de escribir una epopeya digna de competir con la *Eneida*.

No podemos reprochárselo. Esa vergüenza le honra, nos lo muestra consciente de sus límites; y probablemente el *Africa* no era empresa adecuada para él. Porque, como notaba antes, el cauce objetivo del poema épico era el género menos oportuno para un hombre que tenía tanta necesidad de registrarse, de contarse y de inventarse a sí mismo en la escritura, y porque, por eso mismo, el genio petrarquesco es ostensiblemente el del lírico, y no el del épico, el genio de las unidades menores, de las filigranas, del matiz de detalle: el genio de que dan testimonio los esbozos de las rimas vulgares y la intención que guía las apostillas al *Africa*.

De hecho, como también veíamos, el humanista siempre había operado con textos breves y sólo después de la primera época de trabajo en el *Africa* y el *De viris*, quizá animado por las buenas esperanzas que ambas obras le habían hecho concebir, ensayó libros propiamente dichos, extensos y con una estructura de sostenida coherencia (y, aun así, es bien evidente que los *Rerum memorandarum* o el *De vita solitaria* no son precisamente ejemplos óptimos de construcción unitaria). En el período de febril actividad

literaria que va del año de la Peste a los últimos meses en Provenza, cuando escribía con la sensación angustiosa de que el tiempo se le acababa, Petrarca hubo de notar que las obras procedentes de retomar, revisar y completar pequeños textos autosuficientes, como las cartas o los *Rerum vulgarium fragmenta*, iban por tan buen camino cuanto los libros de más envergadura se resistían a progresar satisfactoriamente. Ese fragmentarismo era el modo de composición que se adaptaba a sus dotes creadoras y a sus conveniencias de *philosophus* teórico y práctico hombre de mundo, a su radical subjetivismo, a su obsesión por fijar su vida real y recrear su autobiografía ideal, a su neurosis de perfeccionismo.

Por eso, a decir verdad, ya nunca abandonó ni intentó abandonar esa dirección. «*Venit post multos una serena dies*», decía un verso antiguo. También para Petrarca, después del torbellino que había sido su *coming of age*, después de la Peste, las dudas, inquietudes y frustraciones de los últimos años en Avignon, también para él vinieron días serenos. Al llegar a Milán, inició el *De remediis* ideado sin duda en Provenza, llevó adelante las *Familiares*, el *Canzoniere*, los *Triumphs*. A la sombra de Sant' Ambrogio, o todavía después, volvió sobre las obras, como las *Epystole*, el *Bucolicum carmen* o el mismo *De vita solitaria*, cuya estructura «abierta» hacía fácil y cómodo mejorarlas claramente sin necesidad de cambiarlas de raíz; escribió brillantísimos opúsculos polémicos, a veces de valor tan permanente como el *De ignorantia*, pero en última instancia nacidos de circunstancias accidentales; se esforzó por completar el *De gestis Cesaris*, con los recursos más maduros y con la inteligencia más despierta; y, sobre todo, compiló el magnífico testamento espiritual y humano que son las *Seniles*. Pero, en el sentido más estricto, desde que se instaló en Milán nunca más empezó un nuevo libro. Tampoco terminó el que debiera haber sido el libro de su vida. En mi opinión, hizo bien\*.

\* Con el título de «Petrarca y el ideal de los *studia humanitatis*», ofrecí en el congreso salmantino de la SEMYR el anticipo de una investigación que todavía no me resuelvo a dar por cerrada. Para las presentes actas, he optado, pues, por publicar un panorama de conjunto de la madurez de Petrarca en el que vienen a confluír otros trabajos míos poco accesibles en España y que en una primera versión se publicó en francés en la revista *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, 8 (2004), págs. 11-26.

