
UN LUGAR DE PETRARCA, DE AUSIÀS MARCH (101) A FERNANDO DE HERRERA

LLUÍS CABRÉ

(Universitat Autònoma de Barcelona)

LA POESÍA 101 del corpus marquiano es una pieza de austera belleza¹. En ella el poeta ofrece una versión muy cuatrocentista de la consabida paradoja cortés: la *prudencia* de la dama («Bell'ab bon seny», v. 49) rehúsa la relación pero, por supuesto, ese casto rechazo acrecienta el deseo del enamorado («Vós no-voler lo meu voler empeny», v. 41), prisionero, por ello, de una virtud sobrecogedora: «só presoner, pahoruc, per vostre seny» (v. 44), concluye con impotencia. Las estrofas anteriores dan cuenta del callejón sin salida trenzando dos hilos con sabiduría. El primero presenta dos imágenes en estrofas alternas (I y III); el segundo explica el avance del amor en la psicología del poeta (estrofas II, IV y V).

El símil del exordio (vv. 1-8) avanza la imagen motriz del texto, es decir, la inmovilidad de un amante sobrecogido². El vizcaíno enfermo se encuentra en Alemania, de modo que no puede comunicar su mal por medio del

1. La reproduzco en apéndice según Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, edición de Costanzo Di Girolamo, traducción de José María Micó, Madrid, Buenos Aires & Valencia: La Cruz del Sur & Editorial Pre-Textos, 2004, págs. 292-296.

2. Aunque la actitud del *fenbedor* es un motivo trovadoresco, la timidez de March aquí parece tener un aire estilnovista, pues la causa el «seny», la virtud moral de la dama. El valor de *gest* y *seny* se aprecia en la poesía 23, con su corolario dantesco; la altivez del *gest*, comportando *desdeny* (v. 37), se documenta en la poesía 33.11-12. Como observó Amédée Pagès, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, París: Champion, 1925, pág. 113, el desdén que aumenta el deseo puede corresponder a los «disdegni» que (junto al «portamento», el «riso» y las «parole») forman parte de la gracia de Laura en el *Triumphus Cupidinis* (III.134-135).

habla, ni tan siquiera con señales, pues está «paralitch», tullido. Sólo un médico «d'Espanya» podría entenderle (es decir, únicamente la dama podría sanar al enfermo de amor). Este símil dejó de parecer peculiar cuando Francisco Rico trajo a colación al «gallego estando en Austria» que pidiera pan «al alamán que non entendiesse su lengua», según el *prothema* de un sermón atribuido a Pedro Marín³. La *similitudo* ilustra ahí una distinción aristotélica sobre la comunicación: el ser humano puede comunicarse por medio de gestos con miembros del mismo género (es decir, animales domesticables), o con seres de la misma especie por medio de un habla común, sin la cual el «deseo» del gallego «siempre estaría ascondido» (como les ocurre al vizcaíno y al poeta «pahoruc»)⁴. La conmovedora imagen de la tercera estrofa (vv. 17-24) insiste en la parálisis. Ahora se trata de un niño que da sus primeros pasos por un camino cercano y llano, y a quien alguien –la dama, en lectura alegórica– ha llevado a un terreno rocoso y lejano (tan lejano como Alemania y el alemán); el pequeño, pues, no puede dar ni un paso adelante ni un paso atrás, como el poeta prisionero de la voluntad de su casta guía, incapaz de comunicarle su deseo. Estas dos imágenes constituyen el primer hilo del poema. Nadie las imitó, que yo sepa, ni entre los numerosos escoliastas de March en el siglo xv ni entre los que apreciaron los símiles marquíanos a lo largo del xvi.

El segundo hilo del texto tuvo una suerte muy distinta. Entrelazándolo con las imágenes, el poeta describe el proceso amoroso según la psicología

3. Francisco Rico, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona: El Festín de Esopo, 1982, págs. 85-87; en la pág. 86: «La comparación de Ausias March bien puede considerarse aplicación personalísima del mismo motivo [...] ¿Sería corriente traerlo a colación para explicar el filósofo caro a nuestro poeta?».

4. Pedro Cátedra, *Los sermones atribuidos a Pedro Marín. Van añadidas algunas notas sobre la predicación castellana de san Vicente Ferrer*, Salamanca: Universidad, 1990, págs. 142-143: «Dize el Philósofo que el hombre es vna substancia animada sensible razonable, a la qual, según su naturaleza, pertenece acompañarse no sólo de lo con él conforme en natura específica, como vn hombre acompañarse de octro, mas avn de lo a él así diferente, enpero conveniente en la naturaleza genérica, según la qual co[n]luencia tiene con cualquier de los brutos, pero con vnos más [...] así como a vn açor o vn librel o vn caballo, que, estando arredados, quasi por señal conocen llamamiento de su señor e vienen. Estos talles animalles llama el Philósofo disciplinábiles, *quasi capaces doctrine per signa*. [...] así el dicho Philósofo lo llama [sc. el hombre] animal político e civil en respecto de los a él conformes en natura específica [...] E por quanto esta conveniencia tiene a los octros hombres [...] es necesario que declare su concepto e desseo a los conuinientes. E esta declaración á de seer por señales comunes a todos, que si el que á necesario la cosa notificasse su desseo por señal o significación non común, ante ygnota [...] su desseo siempre estaría ascondido [...] Como si el gallego estando en Austria demandasse pan sin octra significación senon de pallabra al alamán que non entendiesse su lengua».

medieval. La estrofa II narra el impacto inicial a través de la vista («Yo viu», vv. 9 y 13) y el oído («e sentí», v. 13); las estrofas IV y V refieren la intervención de los sentidos internos («e tots los senys s'i són volguts mesclar», v. 26) y el asentamiento de la *species* de la dama en la «fantasia» (vv. 33-34). Para lo que nos interesa, me fijaré sólo en la segunda estrofa. Dice así:

Yo viu uns ulls haver tan gran potença
de dar dolor e prometre plaher;
yo, smaginant, viu sus mi tal poder
qu'en mon castell era sclau de remença;
yo viu un gest e sentí una veu
d'un feble cos; e cuydara jurar
qu'un hom armat yo'l fera congoxar:
sens rompre'm pèl, yo'm só retut per seu (vv. 9-16).

Estos versos merecen tres apuntes. En primer lugar, nótese la coincidencia con el símil inicial: «gest» y «veu» enamoran al poeta, y gesto y habla es lo que el malhadado vizcaíno echa en falta para comunicar su mal (y eso lo consigno sólo para subrayar la calidad de la composición). En segundo lugar, y ya para la historia literaria, hay que recordar las fuentes. El poeta combina un préstamo de una *chanson* de Alain Chartier con unos versos del *Triumphus Cupidinis*⁵. El habitual motivo de los ojos (vv. 9-10) aquí procede de «Se onques deux yeulx orent telle puissance | De donner dueil et de promettre joie»⁶. March añade la *imaginatio* escolástica y la imagen local de un payés de *remença* (vv. 11-12). Petrarca aporta el poder de la voz, algo poco habitual en la tradición cortés⁷. Compárense los versos 13-15 con «Ella mi prese; ed io ch'avrei giurato | difendermi d'un uom coverto d'arme, | con parole e con cenni fui legato» (*TC* III.91-93)⁸. Este influjo de Petrarca sitúa la segunda estrofa de la poesía 101 en el momento

5. Véanse, respectivamente, Martín de Riquer, «Alain Chartier y Ausias March», *Revista de Filología Española*, 39 (1955), págs. 336-338, y José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid: José Rodríguez, 1861-1865, VI, pág. 91.

6. Alain Chartier, «*La Belle Dame sans mercy*» et les *poésies lyriques*, edición de Arthur Piaget, Lille & Ginebra: Giard & Droz, 1949, pág. 54.

7. Entre los coetáneos de March, encuentro «ulls», «gest» y «dolç parlar» (y las «orelles» correspondientes) en una poesía de Pere Torroella, CAT XI según Francisco Javier Rodríguez Risquete, *Vida y obra de Pere Torroella*, Tesis doctoral de la Universidad de Girona, 2003, pág. 79. La última locución no se documenta en la poesía de March.

8. Cito siempre de Francesco Petrarca, *Opere italiane: «Trionfi», rime stravaganti, codice degli abozzi*, introducción de Marco Santagata, edición de Vinicio Pacca & Laura Paolino, Milán: Mondadori, 1996, en la pág. 152.

exacto de la primera visión de Laura, la «giovinetta» que aparece en el primer *trionphus* «pura assai più che candida colomba» (*TC* III.89-90) (Se trata, pues, de una cita muy consciente y adecuada, por la virtud de «Bell'ab bon seny» y por presentar March también la primera visión de su dama).

La combinación de unos versos de Chartier (o, para el caso, de Machaut o Grandson) con unos de Petrarca hoy podría arquear alguna ceja. A mediados del siglo xv, sin embargo, la equiparación se documenta en Santillana (quien trataba a Chartier de «poeta») y en algunos seguidores de March, como Pere Torroella y Bernat Hug de Rocabertí, lectores de un Petrarca *cortese*⁹. En cualquier caso, y esta es la tercera observación, la segunda estrofa de la poesía 101 ofrecía a los poetas del petrarquismo posterior una conexión directa con la obra del *caposcuola*.

Por esta razón, a mi entender, encontramos una recreación de «Lo viscahí» en el *Cant de amors* (XL) de Pere Serafí. La colección poética de Serafí (*Dos llibres [...] de poesia vulgar, en lengua cathalana*, Claudi Bornat 1565), deudora de March y Boscán, manifiesta su intención petrarquista desde la dedicatoria, donde el autor asegura confiar en que los «savis y vells [...] legint mos dits se dolgan de sos jovenívols fets»¹⁰. Sobre este *Cant de amors*, muy comentado, sólo quiero insistir en un punto: Serafí recrea la segunda estrofa de «Lo viscahí» (no la primera) porque observa la novedad —la voz de Laura pasada por March— reconociendo, en mi opinión, la cita del *Triumphus Cupidinis*¹¹. Por ello, la voz protagoniza

9. Para Torroella, véase ahora la generosa anotación de F. J. Rodríguez Risquete, *Vida y obra de Pere Torroella*. Para Rocabertí y los *Triumphus*, un apunte en Lluís Cabré, «From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea, and Other *Ausimarchides*», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, editado por Ian Macpherson & Ralph Penny, Londres: Tamesis, 1997, págs. 69-70.

10. Cf. el «giovenile errore» de *RVF* 1.3. Pere Serafí, *Poesies catalanes*, edición de Josep Romeu i Figueras, Barcelona: Barcino, 2001, pág. 58. Romeu anota otros datos del marquisismo y el petrarquismo de Serafí. Recordemos ahora que participó en la edición de Claudi Bornat (Barcelona 1560) con un soneto laudatorio a «Ausiàs March, poeta català» (P. Serafí, *Poesies*, pág. 409).

11. Véase el texto en P. Serafí, *Poesies*, pág. 149. La presencia de la proverbial dulzura de la voz de Laura (así en *RVF* 167) ya se destaca en Josep Romeu, «Poemes en castellà atribuïbles a Pere Serafí», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 36 (1975-76), págs. 163-164, y abunda en ella Pep Valsalobre, «Lectura del *Cant d'amors* de Pere Serafí», en *Estudis de filologia catalana. Dotze anys de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes Secció Francesc Eiximenis*, edición de Pep Valsalobre & August Rafanell, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, págs. 223-251. Cabe añadir que, cuando Serafí dice «y[ol] en tal dolçor restí pres y ligat» (v. 7), aunque el sintagma ya se había lexicalizado, probablemente recuerda los pasajes donde Petrarca fija ambos términos a zaga de la poesía

doblemente la recreación. Serafí primero escucha a su dama cantando unos versos «del gran poet·Auziàs March» (es decir, la segunda estrofa de 101, «Yo viu uns ull[s] aver tan gran potença, | i·l més avant», vv. 5-6, convertida en letra de un madrigal); luego, prisionero de tamaña dulzura, el poeta responde volviendo a la estrofa de «Lo viscahí» («Sentí una veu que té tal potestat», v. 10), como si Serafí fuera March tras escuchar el canto de una Laura. El resultado de este juego gracioso da fe de la popularidad de la poesía 101, al tiempo que escenifica el madrigalismo de los salones barceloneses del Quinientos. (Recuérdese que Serafí, pintor profesional, poseía también diversos instrumentos musicales, y recuérdese la colección *Odarum (quas vulgo madrigales apellamus)* del organista Pere Alberch Vila (1561), y la tradición que llegó hasta Joan Brudieu; ahí figuraban letras de March y Petrarca, de Boscán y Garcilaso, de Serafí y de algunos petrarquistas italianos como el Aquilano, músico notable¹²).

Un poeta muy distante a Serafí reafirma la popularidad de la segunda estrofa de «Lo viscahí». Andrea Pescioni publicó *Algunas obras* de Fernando de Herrera en Sevilla en 1582. No cuesta advertir el petrarquismo de la colección ni la presencia de March en los sonetos proemiales¹³. Menos conocida es la clara imitación de la poesía 101 en el soneto 19, «Yo vi unos bellos ojos que hirieron», que dice así:

Yo vi unos bellos ojos que hirieron
con dulce flecha un corazón cuitado,
i que, para encender nuevo cuidado,
4 su fuerça toda contra mí pusieron.

Yo vi que muchas vezes prometieron
remedio al mal que sufro no cansado,
i que, cuando esperé vello acabado,
8 poco mis esperanças me valieron.

Yo veo que s'asconden ya mis ojos
i crece mi dolor, i llevo ausente
11 en el rendido pecho el golpe fiero.

latina: «Ella mi prese» y «con parole e con cenni fui legato» (*TC* III.91 y 93); «quando i' fui preso» e «i be' vostr'occhi, donna, mi legaro» (*RVF* 3.3-4).

12. Véanse P. Serafí, *Poesies*, págs. 12, 415-441 y 423-425, y, más completo, J. Romeu, «Poemes en castellà».

13. Lluís Cabré & Jaume Turró, «Perché alcun ordine gli habbia ad esser necesario: la poesía 1 d'Ausiàs March i la tradició petrarquista», *Cultura Neolatina*, 55 (1995), pág. 132.

Yo veo ya perderse los despojos
 i la membrançã de mi bien presente,
 14 i en ciego engaño d'esperança muero¹⁴.

Más allá del primer sintagma («Yo vi»), la colación del texto de Herrera con sus fuentes primarias revela una imitación compuesta a partir de la superposición de «Lo viscahí» (vv. 9-16) a los sonetos 2 y 3 de los *Rerum vulgarium fragmenta*¹⁵. Por ejemplo, Herrera establece la anáfora «Yo vi» a partir de March («Yo viu uns ulls», «yo viu un gest») y recoge asimismo la dualidad «de dar dolor e prometre plaher» al traducir «hirieron» y «prometieron», además de otros estímulos textuales (así «potença» y «poder» se transforman en «fuerça»). Por otro lado, al reconocer en estos versos la cita del *Triumphus Cupidinis*, la primera visión de Laura, Herrera recuerda de inmediato, como en un comentario, el *initium narrationis* descrito en los sonetos 2 y 3 del *Canzoniere*¹⁶. Por eso aparecen «unos bellos ojos» («i be' vostr'occhi», *RVF* 3.4) y los elementos de la alegoría con que Petrarca describe el asalto por sorpresa: así, «hirieron con dulce flecha» viene de «ferir me de saetta» (*RVF* 3.13 y cf. 2.8); «un corazón» procede de «al core» (3.10 y cf. 2.5); y «un golpe fiero» alude a «colpi d'Amor» (3.6) y «colpo mortal» (2.7) (Tal vez se recuerda también el origen ovidiano al citar «los despojos» en el v. 12; cf. «tua sum noua praeda» e «ipse ego, praeda recens», en *Am.* I.2.19 y 29).

Hasta aquí las notas de crítica literaria sobre la recepción de un texto marquiiano que se registra por primera vez en un manuscrito de hacia 1542 (D) y hoy se encuentra perdido, digámoslo así, en la posición 101 del orden establecido por Pagès¹⁷. La pregunta de interés histórico es: ¿por

14. Fernando de Herrera, *Poesías*, edición de Victoriano Roncero López, Madrid: Castalia, 1992, págs. 403-404.

15. Kathleen McNerney, *The Influence of Ausiàs March in Early Golden Age Poetry*, Amsterdam: Rodolphi, 1982, pág. 97, registró, sin más, la imitación de March en el primer sintagma.

16. Para los cuales, véanse Francisco Rico, «Prólogos al *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, I-III», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona: Destino, 2002, págs. 111-146, y Francesco Petrarca, *Opere italiane: «Canzoniere»*, edición de Marco Santagata, Milán: Mondadori, 1996.

17. Para el ms. D, véanse Amadeu Pagès, *Les obres d'Auzias March*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914, I, págs. 21-28, y Ausiàs March, *Obra completa*, editada por Robert Archer, Barcelona: Barcanova, 1997, II, págs. 14-15. La aparición tardía del texto probablemente motivó las dudas sobre su autoría en Joan Ferraté, *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona: Quaderns Crema, 1979, aunque el editor aludiera a otras pruebas: «les raons que hauria de donar [...] haurien de recolzar en una anàlisi estilística del tot seriosa, i no caben,

qué dos poetas tan lejanos el uno del otro atinaron a identificar e imitar de forma tan distinta el singular pasaje petrarquesco de «Lo viscahí»? Cuesta suponer que en ambos casos conocieran al dedillo los diez mil versos de March. La respuesta más económica se halla en la primera edición completa de las obras de Ausiàs, la impresa por Carles Amorós en Barcelona en 1543. Ahí se estableció un nuevo orden donde «Lo viscahí» figuraba en cuarta posición, es decir, en un lugar equivalente al *initium narrationis* del *Canzoniere* y por ello digno de la atención que le prestaron Serafí y Herrera¹⁸. La colocación difícilmente puede ser accidental y debe razonarse.

Como es sabido, la edición de 1543 impuso para la posteridad un proemio petrarquesco: la poesía 1 es «Qui no és trist de mos dictats no cur» (núm. 39 del orden actual), leída como un equivalente de «Voi ch'ascoltate» (*RVF* 1) e imitada en consecuencia por doquier¹⁹. Muy probablemente, la selección de esta pieza procedía de una tradición anterior documentable antes de 1506²⁰. El *factotum* de la edición fue bastante más allá y reordenó a fondo la obra que se le presentaba de manera muy distinta en los manuscritos que conservamos (base del orden moderno). Así, la poesía 2 es «Així com cell qui desija vianda» (núm. 4 del orden actual),

per tant, en el marc d'aquesta Introducció. Ja en parlarem un altre dia» (pág. liii). Algunas de estas razones jamás concretadas se suponen, y se contrargumentan, en la edición de C. Di Girolamo (A. March, *Páginas*, págs. 496-497). F. Rico, *Primera cuarentena*, pág. 85, desestimó la «reciente intentona» de Ferraté al comentar la semejanza inicial, «digna del mejor Ausiàs March». Atendiendo al contexto descubierto por Rico y observando luego la combinación de Petrarca con Chartier, cabe concluir que el imitador, si existiera, habría sido capaz de mejorar el modelo. Un análisis del léxico de «Lo viscahí» detecta algunas voces singulares, pero la mayoría corresponden a los versos que adaptan las citas de Chartier y Petrarca. La única rareza de la composición se observa en un defecto de la versificación: «Lo viscahí» reitera la rima -ár (vv. 2-3, 14-15, 26-27, 46-47) más allá del *usus scribendi* marquiano. No es razón suficiente para dudar de su atribución.

18. Para unas concordancias de las distintas ordenaciones, véase A. Pagès, *Les obres*, I, págs. 174-181. La edición de 1543 es accesible en facsímil en la Biblioteca Virtual Lluís Vives, [en línea:] <<http://www.lluivives.com/FichaObra.html?Ref=9562&portal=1>> [página consultada en diciembre de 2006].

19. Véase J. M. Rozas, «Petrarca y Ausiàs March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes. Estudios de filología española*, edición de Juan María Díez Taboada *et alii*, Madrid: [Romarga], 1964-1965, págs. 57-75.

20. Boscán era consciente de la función proemial de este texto; también la conocía Pere Vilasaló en su ensayo de 1541; la idea ya circulaba probablemente a finales del siglo xv. Véase L. Cabré y J. Turró, «Perché alcun ordine», pág. 129, y ahora Bienvenido Morros, «El Canzoniere de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)», *Revista de Filología Española*, 85 (2005), págs. 245-270, para la posible relación entre Boscán y la edición de March de 1543.

la poesía 3 es «Algú no pot haver en si poder» (66 del orden actual) y la poesía 4 es «Lo viscahí» (hoy 101).

Es sabido que la poesía 1/39 recibió tal honor porque se dirigía al lector, como *RVF* 1. La poesía 2/4 –ahora interpreto– se podía leer como un prefacio programático sobre la castidad: March afirmava al principio «elegesc per haver d'amor vida» (v. 8) y, siguiendo un amor regido por el entendimiento (vv. 53-56), concluía en la *tornada*: «tot és dins vós lo que·m fa desijar» (v. 60 y último, traducido por Montemayor «vuestra alma sola es fin de mi desseo»²¹). La poesía 3/66 figura en ese lugar –y aquí no hay duda posible– porque mencionaba el *tempus*: si en Petrarca era «il giorno ch'al sol si scolaro» (*RVF* 3.1), en la *tornada* de March se citaba igualmente el Viernes santo a zaga de Petrarca: «lo jorn que l'Ignoscent | per bé de tots fon posat en lo pal | vós me ferís, car yo· m guardava mal» (66.41-43). Finalmente, la poesía 4/101 ofrecía en la segunda estrofa, como ya sabemos, una descripción de la primera visión de la dama, un explícito reclamo de la *causa*, es decir, del soneto «Per fare una leggiadra sua vendetta» (*RVF* 2): ahí se describía el «primero assalto» y se recordaba que el poeta no había podido «prender l'arme» (del mismo modo que, en la estrofa citada, siguiendo el *Triumphus Cupidinis*, March escribía que se hubiera defendido de «un hom armat»).

Según esta conjetura, el literato que ordenó en 1543 las obras de March conocía el principio del *Canzoniere*. Se aducirá que, en la serie actual, los sonetos 2 (*causa*) y 3 (*tempus*) aparecen en una posición inversa a las correspondientes poesías 3/66 (tiempo) y 4/101 (causa) de March según 1543. Pero esta objeción quizás prueba lo contrario cuando se recuerda que el mismo Petrarca dudó hasta el final sobre la colocación de estos dos textos, transmitidos en orden inverso en la llamada forma Malatesta desde 1373²². Sea por la difusión de esta versión (atestiguada hoy en un manuscrito) o por otras razones, el debate sobre el orden de *RVF* 2 y 3 ya aparece en el comentario (incompleto) de Francesco Filelfo, impreso en 1476 y muy divulgado a partir de 1503²³. Según Filelfo, primero debía figurar «Era

21. Ausiàs March, *Poesías*, traducidas por Jorge de Montemayor, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1990, pág. 16.

22. F. Petrarca, *Opere italiane*, editado por M. Santagata, págs. clxxxix-cxc y 13.

23. Francesco Filelfo (1398-1481) escribió su comentario (*ca.* 1446) hasta el soneto 136. Lo terminó Girolamo Squarzafico, contando con el de Antonio da Tempo (antes de 1440), y el resultado compuesto de los tres se publicó por primera vez en 1503: véase William J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1994, págs. 2 y 37-44. Para las razones de su perduración, véanse Carlo Dionisotti, «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento», *Italia Medioevale e Umanistica*, 17 (1974), págs. 78 y 86-89, y Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padua: Antenore, 1992, pág. 58, n. 1.

il giorno» (*RVF* 3) porque trata del «amoroso principio», aunque «da molti ordinato sia nel terzo loco»; después había de ir «Per fare una leggiadra» (*RVF* 2), porque es «una continuatione a le cose dette di sopra circa il suo essersi innamorato in vernerdi sancto»²⁴.

La edición aldina de 1501 no hizo tabla rasa, pese al beneplácito de Pietro Bembo y pese a exhibir la autoridad de un manuscrito presentado como autógrafo (cerca del Vat. Lat. 3195 que hoy fundamenta el orden de los *RVF*)²⁵. La controversia sobre el orden de *Il Petrarca* subsistió. La discusión sobre las dos secuencias (2-3 y 3-2) es sólo un caso, aunque relevante, de los problemas textuales que debieron afrontar los comentaristas de Petrarca en los primeros decenios del siglo xvi. A mi entender (y al de Jaume Torró), una operación de reordenación de March como la emprendida en 1543 ha de interpretarse bajo el eco del debate coetáneo sobre el *ordine* del *Canzoniere*²⁶, y por ello debemos observar en él algún detalle.

Para algunos, como Sebastiano Fausto da Longiano (1532), la discusión resultaba ociosa, pues no existía un original del poeta; así, Fausto se atrevía a editar sonetos y canciones por separado, y mantenía el orden 2-3 aduciendo que el universal regía sobre el particular²⁷. Más fiel a los supuestos de la aldina, Giovanni Andrea Gesualdo creía en 1533 que el orden procedía de Petrarca; dicho orden, sin embargo, no obedecía a una secuencia inamovible, pues, según él, los géneros líricos carecían de ella (a diferencia de la épica y los *Triumph*). Por ello podían admitirse cambios, pero éstos debían limitarse

24. Cito por una edición conjunta posterior: *Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca con el commento de misser Bernardo Licinio sopra li Triumph*. Con misser Francesco Philelpho, misser Antonio de Tempo, misser Hyeronimo Alexandrino sopra li Soneti & Canzoni novamente historiate & correcte per misser Niccolo Peranzone, Venecia: Augustino de Zanni de Portese, 1515 (Bodleian Library, G. 2.3. Art.), fol. iiii r. Filelfo todavía no escribe un tratado sobre el orden: véase G. Belloni, *Laura tra Petrarca*, pág. 67 n. 16 (y, para la crítica, Ezio Raimondi, «Francesco Filelfo, interprete del *Canzoniere*», *Studi Petrarqueschi*, 3 (1950), págs. 143-164).

25. Véase el resumen de G. Belloni, *Laura tra Petrarca*, págs. 62-65, y las consideraciones que explican la posición de Vellutello (págs. 72-73).

26. L. Cabré y J. Turró, «Perché alcun ordine», pág. 128.

27. «Ho fatto ogni sforzo di vedere testi antichi e n'ho trovato un che fu scritto in vita del Po. & un altro dopo la morte sua di due anni, e molti altri: tutti sono differenti circa l'ordine [...] Se si trovasse qualch'un scritto per mano del Po. no si disputarebbe piu sopra questo fatto», dice al tratar «Dell'ordine del canzoniere» en *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano*, Venecia: Francesco di Alessandro Bindoni & Mapheo Pasini, 1532 (Bodleian Library, Toynbee 198), sign. av r. Por ello, al comentar el soneto 2 («Per fare»), le parece que «ogni ragionar che se ne fesse sarebbe superfluo, se si debe ponere nel primo luoco; e chi non sa che gl'huomini di sano giudicio comenciano da gl'universali e discendono a particolari?», fol. 2v.

al comentario para evitar la proliferación de ordenaciones, que traerían al lector «gran noia & insopportabile affano» (sign. cii r). Gesualdo analiza al detalle el orden *receptus* 2-3, y lo mantiene, a pesar de reconocer la prioridad del *tempus*, porque en Virgilio y Homero la *cagione* precede al tiempo²⁸.

Los argumentos de Gesualdo interesan ahora porque disienten de la opinión de Alessandro Vellutello. Aunque fue amigo de Bembo, Vellutello discrepó abiertamente sobre el orden de la aldina de 1501, de modo que en su divulgadísimo «Trattato de l'ordine de' son. et canz. del Pet. mutato» (1525) defendió con fervor el derecho a reordenar la obra de Petrarca. Para Vellutello, Aldo Romano no contaba con un manuscrito autógrafo sino con «alcuni testi antichi» (y aducía para ello una conversación con Bembo)²⁹; en su opinión, el orden transmitido provenía de un compilador que había reunido «separati fogli»³⁰. A tal convicción errónea le había llevado el análisis de las muchas trasposiciones de la cronología observadas, y corregidas, en la secuencia del *Canzoniere*³¹. Volviendo al detalle que nos ocupa, para Vellutello el orden correcto de los sonetos iniciales era sin duda 3 y 2: «Era il giorno» debía ir primero porque describía el tiempo y porque se dirigía a Laura³². Este es el

28. He resumido la exposición sobre «L'ordine e la divisione de l'opra», según *Il Petrarca colla esposizione di misser Giovanni Andrea Gesualdo alla illustrissima signora donna Maria di Cardona, la signora marchesana de la Palude*, [Venecia: Augustino de Zanni de Portese], 1541 (Bodleian Library, Vet. Fl. e.145), sign. cii r. En el comentario a «Per fare» (fol. ii r) se advierte que «gli espositor espongono prima Era il giorno ne senza cagione: conciosia che la descrittione del tempo suole esser il principio del narrare non solamente apo li antichi poeti, ma etiandio apo il P. in piu luoghi»; luego argumenta lo contrario: «Ma chi non sa che la cagione è prima del tempo e del luogho? Onde Virgilio & Homero cominciarono dala cagione, quello da l'ira di Giunone, questo de l'ira d'Achille».

29. Véase de nuevo G. Belloni, *Laura tra Petrarca*, págs. 72-73.

30. He resumido *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venecia: Giovannantonio & fratelli da Sabbio, 1525 (Bodleian Library, Toynbee 265), sign. AAvi v-vii v. En conclusión: «noi tegniamo per cosa certa, che dal poeta non ne sia stato lassato originale ordinato [...] lordine che parve di darli a colui che fu il primo a raccogliarla e meterla insieme, tutti gli altri habbiano seguitato». G. Belloni, *Laura, tra Petrarca*, págs. 89-93, edita el *Trattato* íntegro.

31. Aunque el error de base invalidara los esfuerzos de Vellutello, debemos reconocer la precocidad de su sentido crítico y la valentía de presentarse como un restaurador de Petrarca a partir de datos históricos y textuales. Sobre la influencia de Vellutello en los comentaristas que le contradijeron, véase W. J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, págs. 46-55.

32. Al exponerlo, «quantunque da altri il So. che seguita [sc. «Per fare»] sia stato nel primo luogo posto», aduce: «Ma due raggioni ne moveno a credere che questo debba a tutti gli altri precedere: l'una per esservi descritto il tempo, la qual cosa da molti Poe. ne principi delle opere è stato usato: Et il Poe. stesso anchora nel principio di suoi triumphi veggiamo haverlo descritto: L'altra, perche in questo l'opera a M. L. per la quale egli la fecce, s'addrizza» (A. Vellutello, *Le volgari opere*, fol. 2r).

orden impuesto en 1543 en los textos de March equivalentes, el mismo orden que ya defendía Filelfo. Es posible, en suma, que el ordenador de 1543 siguiera la opinión de Vellutello, y antepusiera el texto de March que a su parecer definía el tiempo (3/66) al que describía la causa del amor, la primera visión de la dama (4/101), gracias a la vieja cita del *Triumphus Cupidinis*. También es posible –no quiero ocultarlo– que el esbozo fuera más rudimentario: primero el día, luego el inicio del amor; para ello valía el Viernes santo y después un texto, como el 101, asociable a *RVF* 2 y 3 sin más precisión, como nos enseña la imitación de Herrera.

La impresión de 1543 se llevó a cabo bajo el patrocinio del almirante de Nápoles, Ferran Folc de Cardona. El almirante llegó a Barcelona en 1538 y, al parecer, impulsó la edición³³. Era una novedad a medias. En Barcelona circulaban manuscritos de March y en Barcelona se hallaba Juan Boscán, nieto de Joan Boscà y Joan Almogàver, y buen conocedor del poeta valenciano por tradición familiar y cortesana. Las ediciones de Vellutello se habían sucedido sin cesar. Gesualdo había publicado ya su réplica, dedicándola, precisamente, a María de Cardona en 1533, y Silvano da Venafro había dado a luz otro comentario en Nápoles en el año anterior. Más allá del orden de los sonetos 2-3 (ó 3-2), la osadía de Vellutello quizás pueda explicar la valentía con que se procedió a reordenar radicalmente las obras de Ausiàs March contra el consenso de los manuscritos antiguos.

En el marco de estos datos generales deberemos situar la reordenación de las obras de March en 1543, distinguiéndola de esfuerzos anteriores –*lo March* existía antes de 1490, y antes de 1506 la poesía 39 ya podía encabezar la colección³⁴–. Lo importante de esta nueva operación, a mi parecer, es la voluntad de acopio y perfección, una voluntad mantenida en la edición de Juan de Resa (Valladolid: Sebastián Martínez, 1555), que incorpora una vida del poeta (como era habitual en los comentarios citados) y agrupa, al final de las piezas «de amor», coplas *esparses* y demandas y respuestas (poesías de circunstancias) con algún añadido³⁵. Aquí sólo se ha sugerido un origen para el March *mutato* de 1543. La definición completa pide bastante más que consideraciones sobre las piezas proemiales: exige un estudio a fondo del orden –de la historia nuevamente trazada– para desentrañar su medida petrarquesca, los posibles intermediarios y su personalidad propia.

33. Para el almirante, véase aún Pagès, *Les obres*, I, págs. 14-16, 19, 25-27, 60-66 y 74.

34. L. Cabré y J. Turró, «Perché alcun ordine», págs. 128-129.

35. También modifica la edición de 1543 al colocar las «obras de muerte» después de las morales. Para la edición de Resa, y los cambios y textos que introduce, véanse A. Pagès, *Les obres*, I, págs. 70-71, y A. March, *Obra completa*, editado por R. Archer, II, pág. 37.

APÉNDICE

Lo viscahí qui's troba'n Alemanya,
 paralitich, que no pot senyalar
 si és malalt, remey no li pot dar
 4 metge del món, si donchs no és d'Espanya,
 qui del seu mal haurà més conexença
 y entendrà molt millor sa qualitat:
 a tal són yo, e 'n estrany loch posat,
 8 c'altre sens vós ja no'm pot dar valença.

Yo viu uns ulls haver tan gran potença
 de dar dolor e prometre plaher;
 yo, smaginant, viu sus mi tal poder
 12 qu'en mon castell era sclau de remença;
 yo viu un gest e sentí una veu
 d'un feble cos; e cuydara jurar
 qu'un hom armat yo'l fera congoxar:
 16 sens rompre'm pèl, yo'm só retut per seu.

Sí com l'infant que sab pel carrer seu
 prou bé anar, segons sa poca edat,
 si en esculls per cas se veu posat,
 20 està pahuruch (no sab hon se té'l peu)
 d'anar avant, perquè no y veu petjada;
 no vol ne pot usar de camí pla,
 tornar no sap, perquè altr'i:l portà,
 24 que ell per si no fera tal jornada.

Mos ulls d'açò han feta la bugada
 e tots los senys s'i són volguts mesclar;
 yo pena'n pas, mas no y puch contrastar,
 28 perqu'algun tant ab delit és mesclada.
 Amor me vol e Fortuna'm desvia,
 a tals contrasts no basta mon poder:
 sens ell'al món remey no puch haver.
 32 Donchs dir m'eu vós ja de mi qué us paria!

Dormint, vetlant, yo tinch la fantasia
 en contemplar qui am, qui és, qué val;
 e quant més trob, lavors me va pus mal,
 36 pel pensament, qui'm met en gran follia,
 hoc, e 'n tan gran, que yo am son desdeny,

son poch parlar, son estat tal qual és,
més qu'èsser rey de poble tot francés.
40 E muyra prest, si mon parlar yo·m feny!

Vós no-voler lo meu voler empeny
l'ivern cremant, l'estiu sens escalfar,
48 aquests perills me daran mala strena.

Bell'ab bon seny, tot és poca faena
al meu affany veure vós luny estar,
car prop de vós res no·m pot mal temps dar,
52 e luny de vós no trob res bo sens pena.

