

La recepción del Petrarquismo en España a través de los comentaristas: hipótesis de trabajo

María HERNÁNDEZ ESTEBAN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
mariaher@filol.ucm.es

Mercedes LÓPEZ SUÁREZ

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Literatura Española
mlsuarez@ccinf.ucm.es

RESUMEN

Proponemos insistir en el estudio de los testimonios manuscritos e impresos del *Canzoniere* que circularon por nuestra península, atendiendo también a la ordenación de sus líricas, que la crítica ha descuidado. En el Renacimiento la enorme innovación estructural del libro de Petrarca no fue siempre valorada ni secundada: en las antologías el criterio métrico para la selección desintegraba la estructura, deteriorando su adecuada transmisión. Las ediciones siguen preferentemente la ordenación malatestiana, y a partir de la edición aldina de 1501 se afianza la ordenación vaticana. La segunda aldina cambia el encabezamiento de la segunda parte, enfocando el interés hacia la historia de amor, no hacia la meditación moral y ética del escritor. Los comentaristas, cuyo difusión en España fue muy amplia y está aún por trazar, no parece que hayan contribuido a transmitir la estructura íntegra; ni Filelfo, ni Gesualdo, ni Vellutello creyeron que su disposición saliera de la pluma de Petrarca, lo que les dio vía libre para trastocarla, como hizo Vellutello con su tripartición.

Palabras clave: Transmisión, recepción, estructura, ordenación y comentarios del *Canzoniere*.

The Reception of Petrarchism in Spain According to His Commentators: Working Hypothesis

ABSTRACT

Our aim is to continue the studies on the handwritten and printed copies of the *Canzoniere* in the Iberian Peninsula, paying special attention to the internal order of the compositions, not analyzed by previous critics. During the Renaissance, the important structural innovation accomplished by Petrarch in his book was not always appreciated nor respected: in different anthologies the metrical criterion was given priority over the original structure, which was then desintegrated, its adequate transmission being consequently hindered. Most editions follow the Malatesta order, and from the Aldo edition in 1501 onwards the Vatican order is the most frequent. In the second Aldo edition the title of the second part was changed, focusing on the love story, and not on the moral and ethic reflexions of the author. It does not seem that the several commentators, whose diffusion in Spain has been very wide, although this question still deserves a serious study, have contributed to the transmission of the original and complete structure; neither Filelfo, nor Gesualdo, nor Vellutello thought that the order of the poems was due to Petrarch, so they felt free to introduce modifications, as Vellutello's tripartition.

Key words: Transmission, reception, structure, order and comments on the *Canzoniere*.

SUMARIO: La transmisión manuscrita. La transmisión impresa. Los comentarios.

LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA

Para trazar la historia del Petrarquismo en España hay que insistir en el estudio conjunto tanto de la tradición directa del *Canzoniere* (manuscritos y ediciones) como de la tradición indirecta (comentarios, traducciones, etc.). Tan esencial es estudiar la tradición manuscrita e impresa al alcance de nuestros poetas y lectores, como avanzar también en el análisis textual y paratextual de los comentarios cuyo manejo se ofrecía a poetas, traductores e imitadores como instrumento de interpretación.

Petrarca ha sido el fundador de la filología textual, y su veneración de los textos de la tradición clásica explica además su empeño por una adecuada transmisión de sus propios textos y la minuciosa construcción del entramado de su *Canzoniere*; éste resultó ser, por los muchos años de dedicación y por el proyecto vital que lo sustentaba, la obra más novedosa, como género, de toda su producción; Santagata habla de auténtica revolución.

Pero hay que decir también que las circunstancias culturales del Renacimiento no siempre permitieron una recepción filológicamente adecuada del libro. Su complejo proceso de transmisión no ayudó en este sentido, y pudo estar a veces en proporción directa con la dificultad para valorar en profundidad su alcance ético y moral y su enorme novedad como género.

Petrarca denunció, como Boccaccio, el deficiente sistema de trabajo de los copistas, desorganizado y poco profesional, que desmembraba las distintas fases del proceso, sin un único responsable. Así lo señala en el capítulo XLII del *De Remediis* («De librorum copia»), y en una carta al hermano Gerardo de 25 de abril de 1374, la *Familiars XVIII*. Boccaccio, como experto editor, ofreció un buen ejemplo de edición escrupulosa en el espléndido Chigi L.V. 176 donde transcribe con gran esmero una de las formas del *Canzoniere*: su página inicial se muestra en el cartel que Valentín Sama ha realizado para este Seminario, recogido en la portada de este volumen.

Petrarca dejó una impecable propuesta del trabajo del copista con su versión definitiva del libro, el Vaticano Latino 3195, cuidado por él en todas sus fases y en sus mínimos detalles, un auténtico testamento del filólogo y del poeta, que cerraba un proceso de trabajo (creación, meditación, corrección, aprobación e inserción) de casi treinta años, muy lejos ya del sistema por formas métricas de los cancioneros medievales y cuya innovación no siempre será valorada por los continuadores (Gorni 1984: 439 y ss.).

Santagata ha estudiado de manera admirable los pasos de ese proceso, y las distintas formas que fue adquiriendo el libro de líricas, «fragmentos del alma», como él titula, que transmiten un profundo debate interior (Santagata 1992). El resultado era un cerrado edificio donde cada composición estaba en el lugar exacto que el autor le había querido encomendar, un auténtico cañamazo de núcleos temáticos y de conexiones intertextuales con una función siempre concreta.

Y las partes estructuralmente fuertes (soneto proemio, final de la primera parte, inicio de la segunda y canción final a La Virgen) se verán soldadas, además, por el significado de las fechas clave de un calendario de encubierta simbología religiosa y moral que afianza el contenido del libro: 365 líricas más una, y las fechas emble-

máticas del viernes de pasión y de la navidad para abrir y cerrar esa simbología y ratificar un proceso interior con Laura como vía de redención (Armisen 2004).

Los cambios y arrepentimientos de orden se dieron hasta el final, porque el significado del libro era el respiro vital del poeta, y estaba no sólo en sus palabras, sino también en el orden de sus líricas, reflejo de las continuas dudas de un debate interior nunca resuelto. Para forzar un relato ideal, el libro se apuntala además, no sin incongruencias, sobre fechas a veces ficticias que a los comentaristas les van a desconcertar.

Desde esta perspectiva filológica, estructural y simbólica de la ordenación del libro, sugerimos nuestra hipótesis de trabajo sobre su recepción por España basada en los datos sobre la tradición manuscrita que circuló por nuestra península, la tradición impresa que pudo manejarse, y sobre la base también de los comentarios, cuya incidencia entre nuestros poetas, traductores e imitadores pudo ser esencial.

Así podremos valorar además hasta qué punto se ha realizado la aspiración filológica, estructural, simbólica e histórica de Petrarca de una transmisión adecuada de su libro, y en qué medida ésta podría defraudar respecto al empeño de su largo proceso de elaboración. Se cruzarían así, por un lado las expectativas del creador, por otro la dinámica histórica y cultural que le recepcionó: la cultura, ha señalado Lotman, es siempre un proceso imprevisible (Lotman 1999:183). El libro de Petrarca alcanzó cotas de fortuna difíciles de prever, pero también en ciertos ámbitos y circunstancias tuvo una recepción defraudante y banal.

Manuscritos en España

En un admirable trabajo de investigación, Milagros Villar (1995), ha localizado y descrito ciento veintinueve códices de la obra de Petrarca conservados en las bibliotecas españolas, documentando la cantidad y la calidad de la primera transmisión del libro en la península. De estos testimonios se deduce:

- 1/ casi toda la obra latina del escritor circuló por España con bastante fluidez; los *Rerum memorandarum libri* no están, pero hay mención de tres códices desaparecidos; no hay datos de las otras dos invectivas, ni de algunas de las colecciones de epístolas; un ejemplar del *De otio religioso* pudo perderse en el incendio de la Biblioteca de El Escorial. Todas las demás obras están en la relación de Villar con un número aceptable de testimonios;
- 2/ de los nueve códices del *Africa* reseñados, tres reproducen sólo el episodio intensamente lírico de *La muerte de Magón*;
- 3/ del *De remediis* era ya bien conocida su gran fama, atestiguada por esos once códices en latín, en italiano, en catalán, e incluso unas curiosas *Flores* del *De remediis* que certifican un uso del libro como auténtico manual de erudición;
- 4/ de los nueve códices del *De vita solitaria*, cuatro son traducciones castellanas anónimas;
- 5/ las epístolas, muy difundidas, son la mayoría dispersas, a veces una sola carta, y destaca la dirigida a Niccolò Acciaiuoli. Queda así atestiguada una difusión fragmentada del epistolario, paralela a la penetración aislada de las

- Rime*. En su circulación ambas obras tuvieron un tratamiento análogo al que habían tenido en su proceso de producción;
- 6/ de los *Trionfi* hay varios extractos y muchas copias completas, a menudo en los mismos códices que transmiten las *Rime*. Es frecuente el título de «Sonetos, canciones y triunfos de Petrarca». Sólo del *Triumphus Cupidinis* hay siete manuscritos, seis con la versión castellana de Gómez de Ciudad Real;
 - 7/ figuran hasta nueve códices con la biografía de Petrarca; son las de Sicco Polenton, de Giannozzo Manetti, de Leonardo Bruni, de Alessandro Vellutello (en traducción de Hernando de Hoces), de Pier Paolo Vergerio y de Filippo Villani, unidas al ejemplar que se conserva de la autobiográfica *Posteriori*. La autoridad de los biógrafos se pudo unir al interés que suscitaba el personaje. Su mitificación es un dato clave para apoyar la difusión del *Canzoniere* como una historia de amor, en la que resultan decisivas más que la intimidad, las anécdotas externas de la vida del protagonista: el sistema medieval de apuntalar las líricas con la «vida» y las «razós», a la manera provenzal, podría haber pesado más que la profunda innovación del aretino;
 - 8/ de las *Rime*, los veintiocho códices que las transmiten de forma parcial o íntegra atestiguan una amplia difusión (del *Decameron* no se conserva ningún códice, y se documenta una sola desaparición).

La difusión de las rimas dispersas complementa la del libro íntegro. La primera era imposible de frenar, pues se había dado ya en vida del poeta y él mismo la había fomentado. Del libro íntegro, la existencia de más de un cancionero, las distintas formas por las que fue pasando, la transmisión de grupos de líricas aisladas, todo ello hizo que el libro, más o menos fragmentado, fuera de mano en mano en vida y a la muerte del autor.

Como afirma Belloni (1992), había dos procesos: por un lado las rimas dispersas, con una libre difusión; por otro lado el códice íntegro y perfecto que Petrarca había ido preparando, que llegó a lograr un alcance incluso inesperado para él mismo, con unas posibilidades de difusión, en teoría, más reducidas; la unicidad del códice 3195 frente a las múltiples copias precedentes y de las dispersas; el libro, en su gran novedad, era un producto literario más difícil de valorar, con claves de lectura que englobaba todo el conjunto; las rimas sueltas en cambio admitían un consumo más inmediato y fugaz.

La fluctuación en el título habla también del desconcierto ante el género: en las cuarenta y tres ediciones del *Canzoniere* reseñadas por Cannata impresas en Italia entre 1470 y 1530, veinte optan por «Sonetti e canzoni», dos sólo por «Canzoniere», seguidos de «Le cose volgari», «Opere volgari», «Rerum vulgarium fragmenta», junto a «carmina», «ritmi», etc. El título de al menos dos de las traducciones castellanas opta también por «Sonetos e canciones»; también lo hace la edición aldina. El *Canzoniere* era, en efecto, un libro difícil de clasificar, como la trayectoria del género pone de manifiesto (Gorni 1984).

Códices completos. Siguiendo la documentación ofrecida por Villar, la difusión del libro completo puede medirse sobre los diez códices que lo transmiten. Son

todos copias hechas en Italia e importadas; hay códices acéfalos, otros con caída de algún folio y pérdidas de texto. Y muchos de los completos suelen presentar, junto a lagunas mecánicas, el orden de algunas líricas alterado, y éste es un aspecto en el que queremos recalcar.

La mayoría de los cambios de orden que presentan podrían responder a la distinta organización del antígrafo desde el que en cada caso se transcribió; otros serían debidos a problemas mecánicos de la transcripción. Veamos algunos de los rasgos señalados por Villar de esos diez códices, según un posible orden cronológico.

Ms. 104-4 de la Biblioteca Capitular de Toledo, es un códice del siglo XIV, copiado en letra humanística por una sola mano. Con caída de varios pliegos iniciales, comienza a partir de la lírica 128, con una ordenación cercana a la forma Malatesta, aunque algunos bloques se pierden, alguna lírica se repite, y se desvía también porque la canción 366 se ha colocado bastante antes del final, por problemas en la transcripción, por no entender su función clave en la estructura del libro, o por ambas cosas a la vez.

Ms. Vit. 22-1 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XV, es tal vez «uno de los de más valor artístico de cuantos posee la Biblioteca Nacional» (Villar 1995: 205) y podría proceder de la valiosísima biblioteca de los duques de Urbino, aunque sus armas y escudo se han sustituido por los de los Figueroa, Mendoza y Enríquez. Lo adquirió Gonzalo Ruiz de Figueroa en Venecia en 1503 (la biblioteca de Urbino fue saqueada por César Borgia en 1502). De su ordenación, por la serie inicial 1, 3, 2, y por otros puntos, parece que sigue el orden de la forma Malatesta; además se descolocan otros bloques, se repite la balada 55 y falta la rima 215, lo que empaña su valor textual.

Ms. 2889 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XV (1455), copiado en Italia en letra humanística; su orden parece más cercano también al de la forma Malatesta por el inicio 1, 3, 2 y la serie 81, 82, 80; falta alguna lírica y hay otros bloques con desórdenes propios.

Ms. 104-3 de la Biblioteca Capitular de Toledo, del siglo XV. El título reza: «Sonetti e canzone dello eloquentissimo poeta messer Franciesco Petrarca di Firenze e laureato nel Capitolio». Por el inicio 1, 3, 2, y el bloque 81, 82, 80, entre los puntos clave, también su ordenación se acerca a la de la forma Malatesta, o a un estadio previo a ésta, porque se llega sólo hasta la 355. Hay importantes lagunas donde se pierden bloques de líricas.

Ms. 154 de la Biblioteca Episcopal de Seo de Urgel, Lérida, códice del siglo XV; el inicio es también 1, 3, 2, con bloques perdidos, varias líricas censuradas por la Inquisición, con transposiciones, pero con el texto bastante completo, dependiente también de la rama de la forma Malatesta.

Ms. Est. B. Tabla 3 de la Biblioteca del real Seminario de Zaragoza: es un códice de la segunda mitad del siglo XV, copiado en Venecia por una sola mano en humanística redonda; además del orden inicial 1, 3, 2 y el bloque 81, 82, 80 cerca de la forma Malatesta, parece que falta la 350 y se repite la 351; destacan otros saltos y los frecuentes bloques de líricas desordenados.

Ms. 332 de la Biblioteca Universitaria de Valladolid de la segunda mitad del XV, acéfalo y con varias lagunas y folios caídos, tiene rimas repetidas, por descuido, otras censuradas, y son frecuentes los saltos de bloques y el desorden secuencial.

Falta la sextina 80. El códice, muy interesante además por la obra de Dante y otros líricos italianos que contiene, perteneció al hijo del marqués de Santillana.

Ms. Vit. 22-3 de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice italiano del siglo XVI, copiado en letra humanística por Ludovico Vicentino en 1508, con el título «Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca»; está completo, aunque algo alterada la segunda parte respecto a la ordenación Vaticana.

En la Biblioteca del VI Condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco, comprado en Italia, estuvo el **Ms. 610**, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid. Es también una copia bastante completa que respeta la ordenación Vaticana.

Del mismo propietario y con iguales rasgos sería el códice **Ms. 611**, de la misma Biblioteca, que añade los *Trionfi*. Su orden es casi exacto al de la Vaticana. Fueron dos buenas adquisiciones para la biblioteca del Condestable.

Estos datos parecen atestiguar:

- 1/ una transmisión mayoritaria desde la forma Malatesta, anterior a la versión definitiva del 3195 (son seis códices sobre diez los más cercanos a su rama). En ella la fisonomía del libro no cambia de forma sustancial, pero no estamos ante la voluntad última del autor.
- 2/ Tres siguen la ordenación Vaticana (salvo en el bloque final, en el que no se sigue la nueva numeración del autor).
- 3/ De los manuscritos se deduce una transmisión más descuidada que puede imputarse a la fuente que se copiaba, a los fallos mecánicos y a la libertad de los copistas para desordenar.

Rimas dispersas. Son más numerosos los códices reseñados parciales con una o pocas rimas que certifican una libre difusión. Éstos debieron interferir en el formato «cancionero» contribuyendo de manera importante a la difusión dispersa de partes del libro y fomentando su desmembración.

De los conservados en Italia ya el Laurenziano Strozzi 178 que recuerda Belloini es un testimonio muy temprano, de varias manos, que reúne las líricas en orden métrico y en orden alfabético. Es el criterio más fácil de aplicar, con fines de manejo práctico, de enorme éxito editorial a partir de 1500.

Pasando a los conservados en España reseñados por M. Villar, caso de singular interés es el **ms. 10026** de la Biblioteca Nacional de Madrid, un códice italiano, en letra humanística, del siglo XV. «Cominciano le ballate, et canzone del poeta fiorentino», reza el título, y son en efecto todas las baladas, los madrigales, las sextinas y las canciones, colocadas correlativamente por formas, y han desaparecido todos los sonetos.

No es éste el único atentado filológico que sufrirá el libro; el criterio métrico para la selección u ordenación, como en los cancioneros medievales, impone una dinámica que deterioró la transmisión del libro como unidad organizada; el *Canzone-niere* a pesar de su muy sólida estructura, es un texto que se puede desmembrar, como la *Vita Nuova*, que se transcribe parcialmente, o como el caso del *Decameron*, del que se pueden reunir sólo sus baladas: tres ejemplos de extrema estructuración, que la tradición no siempre ha querido respetar.

LA TRANSMISIÓN IMPRESA

En Italia

Del recuento de ediciones de entre 1470 y 1530 recogidas por Nadia Cannata (2000) en el área italiana y europea, a falta de consultar fuentes más completas, se puede deducir:

- 1/ De los siete incunables que se publican en Italia a partir de 1470, cinco son ediciones incompletas y desordenadas, sólo uno sigue la ordenación Vaticana, el de 1472, y el otro, de 1484, sigue la de la forma Malatesta. Los incunables suelen presentar más desorden que fidelidad.
- 2/ Hay luego una edición de 1500 que reproduce el orden dado por Filelfo y está algo incompleta. Serán numerosas las ediciones con las pautas que éste fijó.
- 3/ Pero a partir de la edición de 1501, con el orden casi perfecto de la edición Vaticana, muchas de las ediciones que se suceden respetan la disposición fijada por Bembo para esta edición de las prensas de Aldo: de diez posteriores a la de 1501, siete siguen el orden vaticano que parece haberse regularizado y puesto a circular esta primera edición. Mucho de positivo tuvo esa edición, además de difundir durante varias décadas un tipo de libro de enorme éxito editorial, con el texto sin notas, en formato manejable; un libro económico que pronto se estandariza y lleva a la masiva aceptación del género. Cannata lo califica de auténtico desafío editorial en busca de un nuevo tipo de lector (Cannata 2000: 70). Más adelante volveremos al problema de esta primera edición, que parece que es la que Vellutello siguió.
- 4/ La segunda edición de 1514, sale de las prensas con el orden algo modificado, porque la segunda parte comienza en el soneto 267, «Oimé il bel viso», que habla de la muerte de Laura, cortando pues tres líricas más atrás y quitándole a la canción 264 de meditación «l'vo pensando» su función estructural y simbólica. Esta alteración es mucho más sustancial que la de las series 1.3.2 y 82.81.80 de la forma Malatesta ya señalada, porque desplaza el interés hacia la historia anecdótica de amor, no hacia la meditación ética, religiosa y moral del poeta. Además, siguiendo muy posiblemente su pauta, son numerosas las ediciones posteriores con este orden, como vamos a ver: la imprenta difundía libros con toda rapidez, pero también podía extender errores que se iban consolidando. Esta importante alteración pudo ser una razón añadida para que Bembo no apareciera como responsable de este segundo proyecto de Aldo, como más adelante volveremos a señalar.
- 5/ Luego está la producción de antologías que proliferó a lo largo del XV y XVI, porque la imprenta necesitaba «géneros literarios inmediatamente identificables» (Cannata 2000: 81) y llegó a transformar de forma radical el género de la lírica. El nuevo género, en el que «poco importa si sus líricas están

unidas por conexiones narrativas, lógicas o emotivas» (Cannata 2000: 94), donde lo que se busca es hacer un libro físicamente, interferirá con el meditado cancionero que ideó Petrarca.

- 6/ La otra interferencia la producen los múltiples cancioneros ordenados por formas métricas, como el de Serafino Aquillano de 1502, cuya organización se prefiere a la de la macroestructura petrarquesca que dominó en el siglo precedente. Ahora, en el XVI, Aquillano, Tebaldeo y muchos más, adoptan el sistema de orden métrico que ‘amontona’ los textos líricos (es la expresión de Prieto para la ‘ordenación’ de las líricas de Garcilaso: Prieto 1984:36). De este modo, cancionero estructurado y cancionero por formas métricas se convierten en las dos distintas hechuras para las colecciones de rimas que entran en competición entre sí (Cannata 2000: 104). Será pues inevitable que el *Canzoniere* de Petrarca se edite de las dos formas ya bien entrado el siglo XVI.

En España

Cannata no ofrece datos relativos a los ejemplares impresos conservados en España. De la relación provisional que ofrecemos en el apéndice con los diez ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid destacan la ausencia de la primera edición de Aldo Manuzio y la presencia de la segunda.

De la aldina de 1501 no hay pues ejemplares, y hemos manejado el existente en la biblioteca privada Prieto-Palomo de Pozuelo de Alarcón. Esta edición sigue la ordenación Vaticana (salvo en las 31 composiciones finales que el escritor alteró a última hora). No se numera las líricas, ni se indica su forma métrica.

De la segunda aldina, «Sonetti e canzoni di misser Francesco Petrarca» hay un ejemplar en la Nacional, con poco apoyo paratextual, una dedicatoria de Aldo, sin la mención a Bembo en el colofón, y la desviación del orden ya señalada al iniciar la segunda parte en 267: un cambio de orden que nos parece significativo, porque afecta a la estructura del libro, como hemos indicado ya. Hay que precisar además que este ejemplar madrileño está mutilado, a falta de la página 104 de inicio de la segunda parte. Pero está claro que es el soneto 267 el que la encabeza.

Los demás ejemplares de cronología posterior y distinto editor (Venecia, Agostino Bendone 1542; Lión, Guglielmo Rovillio 1551; Bevilacqua 1570, Venecia, Domenico Farri 1579, y en otros más) confirman la presencia casi sistemática de una «Vita del Petrarca» antepuesta, de un grabado con los protagonistas de la historia y del supuesto epitafio de ambos.

Del orden lo más llamativo sigue siendo el comienzo casi generalizado de la segunda parte en el soneto 267, como la segunda aldina; además, las líricas no se enumeran de manera correlativa, sino por formas métricas: los sonetos por un lado, las canciones por otro, así hasta el final; con ello no se llega a 366, se pierde en parte la visión del libro global y la guía para el orden según el calendario.

LOS COMENTARIOS

Se debe a Gino Belloni una útil monografía de 1992 sobre los comentaristas, que estudia desde los coetáneos a Petrarca, parciales y de escasa difusión, a los más famosos como Vellutello, un espontáneo en el ruedo de la filología, cuyo comentario completo llegó a ser, no obstante, auténtico *best seller* por Italia, por España y por el resto de Europa.

Antes del comentario de Vellutello estuvieron los de Filelfo, Squarciafico, Antonio Da Tempo, pues parece ser que el género interesó bastante también a los imitadores. En él los impresores vieron una alternativa a las ediciones como la aldina, con el texto exento (para el disfrute de los lectores), en este otro tipo de texto encerrado en el comentario, para uso preferente de estudiosos e imitadores.

El comentario de Filelfo se redactó en 1446, tuvo una larga circulación manuscrita, y se editó en 1476, 1478 y 1481. La primera edición de Squarciafico es de 1508, unida al texto de Filelfo y Da Tempo, y confirma la demanda del género y su función en el mercado editorial.

Filelfo. El único ejemplar en nuestra Biblioteca Nacional de Filelfo y Da Tempo, Venecia 1522, ofrece datos de interés:

- 1/ Se antepone la «Vita di misser Francesco Petrarca per Antonio Da Tempo», esencial para la historia de amor; muchas de las glosas a las líricas están en esa misma dirección novelada.
- 2/ Se antepone también un breve proemio de Filelfo con su dedicatoria y sus criterios de interpretación.
- 3/ Su orden podría proceder de la forma Malatesta por las series 1, 3, 2, y luego 81, 82, 80 y los desplazamientos desde 336 al final. Pero el libro está completo.
- 4/ Lo más significativo de este orden es que el propio Filelfo no cree en absoluto que lo fijara el autor; al final de la canción «Perché la vita è breve» precisa: «Questa canzone vuol essere circa il principio del libro dopo il primo sonetto proemiale, ma come altre volte è detto, chi raccolse queste canzone et sonetti ebbe poco cervelio ne osservò ordine ne modo alcuno» (p. 41 r.)
- 5/ Además, se numeran los sonetos por un lado y el conjunto de canciones, baladas y sextinas por otro. No hay pues un orden correlativo para todas las líricas.
- 6/ Carece de separación tipográfica entre las dos partes, pero del soneto 263 «Arbor victoriosa» se dice que es el último que hizo el autor en vida de Laura.

Alessandro Vellutello. Llegamos a 1525, fecha de la primera edición del comentario de Vellutello. Para ello tenemos que volver a hablar de la edición aldina de 1501, que tuvo a Pietro Bembo como preparador. Belloni sintetiza así la situación: en una nota del editor Aldo Manuzio, no de Bembo, en el colofón se dice que el texto sale «con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del poeta,

hauto [avuto] da Messer Pietro Bembo (...) e da llui, dove bisogno è stato, riveduto e racconosciuto».

Pero Bembo no participó en la reedición aldina de 1514, y se mantuvo al margen de las sucesivas, sabiendo tal vez que las fisuras filológicas del texto de 1501 se agravaban en el de 1514; fue Aldo, y no Bembo, quien salió al paso en las sucesivas reediciones defendiendo su autenticidad. Hoy nosotros sabemos que el autógrafo de Petrarca no era el autógrafo directo para la aldina, porque Aldo trabajó sobre el ms. 3197 que Bembo copió y se conserva en la Biblioteca Vaticana, para cuya transcripción se basó en dos códices antiguos y autorizados y luego cotejó el texto con el actual 3195.

Como Belloni recuerda, Aldo silencia la existencia del códice 3197 copiado por Bembo, que fue el trámite intermedio, y todo trámite entraña riesgos de error; la expresión «da lui riveduto e racconosciuto» se podría referir a la corrección de galeadas; y «hauto da messer Pietro Bembo» podría ser una afirmación equívoca para significar que Bembo había obtenido el códice, desde donde copiar, de mano de otros, no que Aldo lo hubiese recibido de manos de Bembo (Belloni 1992: 62-64).

Vellutello supo además de boca del propio Bembo cómo se había fijado el texto de la aldina de 1501, que fue el que él tuvo delante para su trabajo. Él partía pues de la convicción de que el autógrafo de Petrarca no era el utilizado por Bembo, lo que le permitió desacreditar la edición aldina; además, nunca creyó que su ordenación fuera la original, como no lo hicieron Filelfo y después Gesualdo; escribe Vellutello en su tratado introductorio: «noi tegniamo per cosa certa che dal poeta non ne sia stato lassato originale ordinato» (Belloni 1992: 92).

Como además algunas líricas de aniversario no estaban perfectamente engastadas por Petrarca, y no parecían corresponder al tiempo real de sucesión, había una razón más para no creer auténtica su ordenación. Por eso emprendió el gran trabajo de reorganizar él el libro, de justificar la ubicación de sus líricas, de buscar los datos para reconstruir la historia de amor, con la biografía del poeta, con la de Laura, con el mapa antepuesto a doble página de los escenarios geográficos (que Gesualdo reprodujo también), claro emblema de su visión novelizada del libro.

En ese esfuerzo de reorganización se agotaron sus energías (Belloni 1992: 67) y el comentario a nivel retórico, métrico y de cultura humanística dejó bastante que desear: citas de segunda mano, opiniones obvias en materia de lengua, lagunas en la métrica, (desconoce, por ejemplo, la peculiaridad de la sextina, que no distingue de la canción; no identifica tampoco el madrigal), entre otras carencias que la crítica ha señalado ya (Belloni 1992: 66 y 85).

Vellutello no era un filólogo y su trabajo debe valorarse como una notable interferencia en la transmisión textual del libro; carecía de materiales de primera mano, contaba con el precedente poco brillante de Filelfo, y los criterios que aplica reflejan bien su nivel superficial de comprensión de la estructura del libro, de su montaje y de los puntos clave de su construcción. Sólo así se explica que sea capaz de desmontar los pilares del cancionero moral y ético que Petrarca había construido.

El criterio más llamativo es el de la tripartición: rimas *in vita*, *in morte*, y una tercera parte que él decide incorporar como apéndice con lo que estaba fuera, según él, de la historia amorosa. Porque había líricas que parecían ajenas a la historia, y él

las separó; otras tenían un destinatario distinto, y él las pasó a la tercera parte, cajón de sastre para sus muchos problemas de incompreensión. Todo ello lo explica en una nota antepuesta al comentario: «Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato», donde polemiza con la edición de Aldo, diciendo que éste no manejó el original, señala las fisuras temporales del libro, y concluye: «et questo basti haver detto dell'ordine, per dimostrare che l'opera non è stata dell'originale del poeta cavata, et che da noi a migliore ordine è stata ridotta, et non senza fondamento» (Belloni 1992: 93).

Así el cancionero saltaba por los aires (ha dicho Belloni, p. 66), como también un siglo antes el *Decameron* castellano: un análogo empeño de sus respectivos autores, y un futuro común.

Por su trabajo Vellutello fue marginado del círculo de Bembo como si fuera un hereje (Belloni 1992: 68); pero el público lo prefirió, por su oportunismo editorial y por lo que tenía de ayuda material recorriendo una historia de amor que conectaba bien con el más amplio receptor.

Ambas funciones pudieron reforzarse cara al éxito europeo del libro, atestigüado por los posteriores comentarios que realizó de Virgilio en 1534 y de Dante en 1554 como especialista en un género difundido ya por Europa: en la British Library de Londres se conservan ejemplares de la edición de Venecia 1525 y Venecia 1563; en la Biblioteca Nacional de Francia de París hay reseñado un ejemplar de la edición de Venecia 1528.

En España los once ejemplares conservados sólo en la Biblioteca Nacional (véase el apéndice final) confirman una enorme demanda del libro; de una inicial valoración se deduce que falta la primera edición de 1525; pero están las otras dos del 28 y 38, y hay luego una amplia presencia de las reediciones posteriores, en las que los distintos editores intervinieron quitando y poniendo prólogos, dedicatorias, etc., con oportunismo editorial; de ese apoyo paratextual se podrán sacar datos valiosos para justificar su prolongada demanda. Por el momento baste decir que su comentario fue el más leído durante varias décadas, superando a todos los del género (Belloni 1992: 75).

En La Biblioteca Nacional sus once copias son superiores en número a los demás comentarios, seguidas de las de Gesualdo y de cinco del de Daniello. Sus rasgos textuales y paratextuales, su información y denso contenido ofrecen útiles materiales para apuntalar las distintas etapas de nuestro petrarquismo, quizás más en aspectos puntuales que en la valoración global adecuada de las distintas componentes moral, ética, psicológica y religiosa que conviven en el libro (Santagata 1992: 108).

Andrea Gesualdo. El comentario de Gesualdo, de 1533, es, después del de Vellutello, el más presente en la Biblioteca Nacional. Muy en síntesis hay que recordar que el napolitano Gesualdo, discípulo de Minturno, era un humanista con una espléndida preparación, y su comentario llenó muchos de los huecos de Vellutello en lingüística, métrica, mitología y retórica.

En cuanto a la ordenación tampoco él creyó que Petrarca hubiese dejado un cancionero organizado por él mismo; pero considerando descabellado darle un nuevo orden a lo conservado, decide respetar el que circulaba. No obstante la segunda parte

comienza con el soneto 267 «Oimé il bel viso», que era una disposición que pudo contribuir a difundir la segunda aldina.

También en el comentario de **Bernardino Daniello**, de 1541, tras la «Vita e costumi del poeta» sigue el texto donde se constata también la partición en el soneto 267: los comentarios, como la segunda aldina, contribuyeron a esta imprecisa difusión.

En esta compleja historia de transmisión, los comentarios, gracias a la fuerza de la imprenta, se afianzan en la historia literaria como género complementario o incluso fundamental, y tienen una demanda masiva. La segunda fuerza que los impulsa será el poderoso fenómeno del petrarquismo como moda social.

Si los comentaristas, con la autoridad que se les presupone, difunden durante décadas la idea de que la ordenación no era original, difícilmente ésta se verá como algo que había que respetar. La tremenda dislocación de Vellutello hacía imposible valorar la estructura del libro. La partición en 267 que siguen Gesualdo y Daniello dificulta su adecuada valoración.

En nuestra literatura habrá que documentar si junto al éxito de los comentarios para cuestiones puntuales, su gran difusión pudo agravar en cambio la transmisión del libro global como cancionero organizado, en qué puntos lo hizo, y con qué alcance. Habrá que considerar la incidencia de estos hechos textuales en los distintos ámbitos, etapas y autores del petrarquismo. Avanzar por este camino es una tarea compleja que requiere el esfuerzo de un equipo de investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMISEN, A. (2004): «Composición numérica e imitación. El 153 de la pesca milagrosa, la exégesis de Agustín y su huella en Petrarca y Boscán», *Cuadernos de Filología Italiana*, 11, pp. 75-98.
- BELLONI, G. (1992): *Laura tra Petrarca e Bembo*, Padova, Antenore.
- CANNATA, N. (2000): *Il canzoniere a stampa*, Roma, Bagatto Libri.
- GORNI, G. (1984): «Le forme primarie del testo poetico» en *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 504-511.
- LOTMAN, J. (1999): *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa.
- PRIETO, A. (1984): *La poesía española del siglo XVI. I*, Madrid, Cátedra.
- SANTAGATA, M. (1992): *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino.
- VILLAR, M. (1995): *Códices petrarquescos en España*, Padua, Antenore.

APÉNDICE

EJEMPLARES DEL «CANZONIERE» EN LA B.N.M.

Venezia, N. Bevilacqua, 1510
Vinegia, A. Romano, 1514 (es la 2ª ed. aldina)
Basilea, 1522 (copiado y corregido por L. Castelvetro)
Vinegia, A. Bendone, 1542
Lyone, G. Rovillio, 1550
Lyone, G. Rovillio, s/a
s/l, 1557
Vinegia, G. Giolitto de Ferrari, 1560
Venetia, 1568
Vinegia, D. Jarri, 1579

EJEMPLARES DE VELLUTELLO EN LA B.N.M.

Vinegia, B. Vidali, 1528
Vinegia, B. de Vidali, 1528
Vinegia, 1538
Venetia, G. Giolito de Ferrari, 1544
Vinegia, G. Giolito de Ferrari, 1552
Vinegia, G. Giolito de Ferrari, 1560
Vinegia, G. Giolito de Ferrari, 1560
Vinegia, N. Bevilacqua, 1563
Venetia, 1573
Venetia, A. Bertano, 1584
Venetia, A. Bertano, 1584

EJEMPLARES DE GESUALDO EN LA B.N.M.

Vinegia, 1541
Vinegia, G-A. di Niccolini et fratelli da Sabbia, 1541
Vinegia, 1545
Vinegia, G. Giolito de Ferrari, 1553
Venetia, D. Giglio, 1553
Vinegia, I. Vidali, 1574
Vinegia, I. Vidali, 1574
Vinegia, A. Griffio, 1581