

POSICIONES, CAUSAS Y RAZONES EN LOS *RVF*: 1.
VOLUNTAD DE ACABAR Y *SPE*S. LA *VATICINATIO*
POST EVENTUM DE AUGUSTINUS.
TRANSCRIPCIONES Y *ORDO* PLURAL
DEL *CODICE VAT. LAT. 3195*

Antonio ARMISÉN
Universidad de Zaragoza

1. Consideraciones preliminares: los *De musica libri VI*. La composición numérica cristiana y sus implicaciones. Sobre el 17 de Agustín, el año cuarenta de Petrarca y la lectura del *sonetto CXVIII*.

La composición modular y numérica que desde hace años estudio en los *Rerum vulgarium fragmenta* no debe quedar limitada por la localización de secciones, caracterizadas como significativas, de formas secuenciales o macrosecuenciales relacionadas directamente con el 153 evangélico y la conocida exégesis del *In Iohannis evangelium tractatus*. Ese número del milagro de Tiberíades y el 17 de la *Gratia* o sus múltiplos marcan, realzan y dan significado a versos, posiciones, textos y formas relevantes de los *Rvf* que el *lector inscrito* o más propio, concedor del sistema redentorista de Agustín –cabe suponer...– y acorde así mismo con los intentos del obispo de Hipona de fundir el rechazo reconocido de libertad última (su *no libertad*) con la posible, deseada, necesaria ayuda divina (*gratia interna, caritas*) está aún y estuvo, pudo estar en condiciones de leer, reconocer e interpretar. Consecuente con el pensamiento humanista renacentista de Petrarca, ampliar esa búsqueda a las huellas cifradas de los que generalmente Agustín denominó *numeri aeterni* parece oportuno. Tanto la numerología clásica o bíblica más conocidas como las *rationes y proportiones* permiten en las presentadas desde su primer verso como *rime sparse* observaciones verificables y útiles.

Con la intención de contribuir a la interpretación del *Canzoniere*, analizo y reviso ahí la composición significativa que entreteje y construye la forma narrativa modular, proporcional del *continuum*. Advertir siquiera sobre el sentido posible y límites de las

diversas observaciones realizadas es obligado. En reiteradas ocasiones, desatender las implicaciones espirituales, religiosas e incluso teológicas de la composición sería impropio. Sin embargo, como otras formas literarias, en algunos casos, las cuidadas posiciones y los números solo apuntan, repiten simbolismos de menor alcance muy conocidos. Según Dotti ha escrito, comentando palabras de Calcaterra en 1942, refiriéndose a Petrarca y su tiempo, con frecuencia

I numeri, riguardati in rapporto con lo svolgimento dei fatti umani, perdevano pertanto il loro rigido aspetto cronologico per divenire simboli e indizi di una realtà nascosta ma eticamente significativa (2001: 13).

La presencia de simbolismo numérico clásico y cristiano en la literatura medieval o renacentista y en la obra de Petrarca no parece cuestionable en sí¹. No estudio un tema desconocido. Pero si el reconocimiento de las formas de composición tiene interés, atentos a la validez y límites de su aplicación significativa, debemos verificarlas con la lectura funcional e interpretación particulares. Como veremos, con los nuevos datos se establecen conclusiones parciales, útiles también para estudiar la génesis del *ms. Vat. lat* 3195 en el documentado proceso de su transcripción semiautógrafa.

La importancia de la necesaria *Gratia* divina ha sido destacada como componente relevante de la loa y *preghiera* «Vergine bella, che di sol vestita» en que se solicita, a 17 versos del final («*miserere* d'un cor contrito humile...», v. 120) la misericordia y ayuda de la «Vergine saggia...»(vv. 14 ss.), antes «Vergine santa, d'ogni gratia plena» (vv. 40 ss.), «Vergine chiara et stabile in eterno» (vv. 66 ss.), «Vergine sacra et alma» (vv. 87 ss.), «Vergine, in cui ò tutta mi speranza» (vv. 105 ss.), «Vergine humana et nemica d'orgoglio,» (vv. 118 ss.) Son motivos o temas (*pietas, gratia, spes, humilitas,...*) virtudes a fortalecer o dones recurrentes en los *Rvf* (*sapienza, fortezza, pietà, consiglio, timore Dei*) antes de su personificación en María, reconocibles y últimos, relacionados con el pensamiento de Agustín en los 137 vv. de la *canzone* CCCLXVI que, 102 textos después de la *canzone* CCLXIV de 136 versos, se cierra en la página 137 del *codice d'autore*. Williams 1996: 27-43; Santagata ed. 2004: 1417 ss.; Bettarini ed. 2005: 1613 ss.; Armisen 2004a: 91-92; 2008: 48 ss., 63-64, 67-69; y [2014].

Si bien los ecos de la salutación angélica y el *Ave María* marcan el texto final como loa, himno y oración, sus conocidos motivos traen consigo el concluyente repaso,

¹ La distancia que separa la teoría numérica filosófica, reconocida generalmente, estudiada en la historia del pensamiento hermenéutico (Gusdorf, 1981), de la correspondiente y necesaria verificación directa de su aplicación en textos literarios o creaciones artísticas es superada pocas veces. Para la comprensión de la teoría sobre el número de Agustín es necesario también conocer sus tratados *De musica libri VI, De ordine, De vera religione, De civitate Dei, De libero arbitrio* y *De Trinitate*, Vid. P. Martínez Vélez (1931). Véase en particular la Tesis Doctoral de Guillermo León Correa Pabón (2009).

con cifras objeto de atención, que unificará los *Rvf* en las peticiones finales a la Virgen, modelo de *Pietà*, corredentora y mediadora. No es el momento de delimitar su función (implícita) como activo, sostenido referente y/o como explícito modelo último en el texto.

Ese ordenado repaso de motivos mariológicos ejemplifica cierta atención posicional y *ordo*. Solo en ocasiones, las cifras que se suceden en esa ordenación cuidada son numerológicamente operativas. En algún verso (v. 120, por ejemplo), en momentos destacados (*parte* y *todo*), la composición prueba una trabajada intención. Sus secuelas son numerosas (Chessa 2005: 300, n. 15; 2005b: 8 ss.; *et al.*), aunque no siempre coincidentes en esa posición final con el tema mariano (Gorni 1989: 38 ss.) Y el caso de los 153 versos en la canción CXXX [102] de Juan Boscán en 1543 o la *canzone* «Deus» que cierra el *canzoniere* de 137 *pezzi* de Celio Magno en 1600 nos lo confirman. Armisén 1982: 405-411; 2004a: 77-81, 86-87 y 91-93; y 2004b: 80. En la mencionada y parcial revisión de Gorni cabría añadir otros casos. Destaca entre ellos, sin duda, el dispar y tantas veces descuidado de los *Sonetti e canzoni* de Sannazaro, que reviso con algún espacio en otro inmediato trabajo.

Encontramos pronto problemas que, excediendo el objetivo particular o más limitado del presente estudio, construyen el sentido unitario de los *Rvf*; establecen todavía el creciente interés de estas propuestas y de sus conclusiones. En otras ocasiones, la recuperación de formas y proporciones ejemplifica la búsqueda de armonía; prueba la presencia de pitagorismo o platonismo cristianizados y numerología clásica conocida. El análisis formal del *codice d'autore*, con el reconocimiento de posiciones funcionales, motivos simbólicos recurrentes, temas sostenidos e importantes secuencias narrativas cifradas, permitirá valorar mejor sus causas y razones.

Las *proportiones* y *rationes* marcan en un *continuum* delimitado el sentido numérico unitario del texto y sus componentes, confirman su significado según Agustín había advertido (*De musica* I, 11, 18; Armisén 2012: 95); y, como Petrarca conocía. Vitruvio, Macrobio, Boecio y Agustín ofrecían la información más pertinente. El problema no era desconocido para el autor del *Canzoniere*, ni en los *Rvf* parece ajeno a los trabajos sobre el *numerus* de Agustín en sus *De musica libri VI*. Armisén 2012: 87 ss.; *et al.*². En ese tratado, tras cinco libros sobre rítmica, en el libro VI «se abordan los

² Destacaré que los *De musica libri VI* no son siquiera mencionados una sola vez en la revisión de la cultura humanística y de los textos que pertenecieron a Petrarca por Pierre de Nolhac de [1892] 1965, trabajo en que sí se atiende a su conocimiento de Vitruvio, Varrón y Censorinus, al pitagorismo y muy ocasionalmente a la huella matemática de Boecio. Tampoco los consideran en la lectura de Petrarca sus mejores editores y anotadores modernos, aunque citan y usan otros tratados del hiponense que no son parte documentada de su biblioteca reconocida. En fecha reciente, no menciona el *De musica* en la revisión sobre el pensamiento de Agustín y su recepción Elena Giannarelli, 2004. Y no es obra de referencia en las *Atti del Convegno Petrarca in musica*, Arezzo, 18-28 marzo 2004. Contrástese con G. Billanovich 1996: 366 y n. 13; 302 y 95-96, n. 117. Si, amén de las interesadas y cautelosas

números y las proporciones musicales como manifestaciones del plan de Dios creador y rector del universo» (*De musica*, ed. Luque Moreno/López Eisman, Introd. 2008: 28-29 y n. 61).

Fijar los límites funcionales válidos de la lectura numérica en los *Rvf* y, con ellos, establecer los de la influencia de Agustín en su práctica textual a los ojos de los estudiosos interesados puede ser bastante más difícil, dado que no está abiertamente reconocido ni siquiera ha sido hipotéticamente supuesto que Petrarca (Giannarelli 2004: 1-17) conociese directamente alguna de las obras del hiponense que hoy podemos considerar fundamentales en ese terreno. Encontramos usos de lectura, silencios y omisiones regulares aceptados generalmente, asumidos durante mucho tiempo por la crítica. Sin embargo, habrá que valorar tratados que como el *De institutione musica* de Boecio (Nolhac [1892] 1965: II, 107, 127-128; 147; Armisén 2008: 58), el *De Architectura* de Vitruvio y los *De musica libri VI* de Agustín³ pudieron influir de forma directa e indirecta en su pitagorismo, en el pensamiento musical del momento⁴; y, más particularmente, en la escritura, forma y composición de la obra poética de Petrarca.

Porque la carencia de referencias críticas a las ideas de Agustín sobre la música (*scientia bene modulandi...*) en los estudios sobre los *Rvf*, a la composición rítmica (modular...) de la poesía y a las tentaciones propias de los poetas –las conociese

observaciones de Billanovich en 1962 y 1972, hay otras razones para ese silencio general, las desconozco. Vid. J. Luque Moreno y A. López Eisman «Difusión y transmisión del *Sobre la música*», pp. 61-70 en la «Introducción» de San Agustín, *Sobre la música. Seis libros*. (2008). Su regular omisión actual en los estudios sobre Petrarca resulta, en principio, de la carencia de noticias sobre la posibilidad de que el autor de los *Rvf* conociese los *De musica Libri VI*; pero también de una desatención generalizada o casi general hacia el *numerus* y la numerología de Agustín, difícil ya de aceptar en relación con la obra poética de Petrarca. Como en el 2004 advertía Capovilla (2007: 117), «il volumetto di Culcasi» (*Petrarca e la musica*, 1911) debería reescribirse.

³ Si la música se constituye eje de la especulación filosófica del pitagorismo, en los libros I y VI del *De musica* el universo de *soni et numeri* de Agustín se construye desde conceptos clave:

Un riquísimo campo semántico sostiene su base: ἀριθμός – *numerus- rhythmus, modulatio, λόγος* – *ratio, ἀναλογία - proportio, ἁρμονία – ordo - coaptio-concentus-concordia, congruentia, convenientia, consonantia, aequalitas, symmetria, metrum, etc.*, en conjunto conforman un complejo unitario y son...el eje dinámico del tratado agustiniano, *sic*. Correa Pabón 2009: 13 ss.

Dada la general omisión del tratado en los estudios sobre Petrarca –aún incluso cuestionando la posibilidad de que Petrarca lo conociese como epítome (Billanovich 1996: 302; Luque Moreno/López Eisman 2008: 61 ss.) o en su forma completa– el desarrollo del complejo concepto de *numerus* y la particular valoración de la *modulatio* en relación con la *proportio* y la *ratio* parecen útiles en el reconocimiento y lectura de la autorizada composición de los *Rvf*. La atención a la búsqueda espiritual de la poesía y lo numérico, a la superación de la *superbia* (*De musica*, VI, 13, 40 ss.), amenaza de los poetas señalada por Agustín que Petrarca reconocía en sí mismo (Rico 1974: 130 ss.) y la explícita referencia a las virtudes cardinales, que moran en el cielo (*De musica...*, VI, 15, 49 ss.) –el *Canzoniere* dedicará medida atención a la obtención y crecimiento de las teologales–, una vez expresadas las oportunas cautelas, lo convierten en texto de obligada referencia en la revisión de esos problemas en la *vita* u *obra* del *artifex* y *poeta fabbro*. Armisén 2012: 94 ss.

⁴ La evaluación y recuperación de la teoría musical de Agustín durante el siglo XX no carece de puntos oscuros, confusos o descuidados. Sobre su condición de *rítmica* en la teoría medieval (no métrica) desarrollada en relación con los *ritmos del alma* (*De musica...* VI, 6, 16 ss.) y las divinas *armonias eternas* (*Ibid.*, VI, 9, 23 ss.) Sobre los tratados musicales que pudieron influir en sus planteamientos, *vid.* W.R. Bowen 1988: 18 y 44-45, n. 5. *Vid. infra* n. 6.

directamente o no Petrarca— merece alguna corrección. Las críticas de Augustinus a Francesco y a sus aspiraciones a la gloria literaria en el *Secretum* tienen antecedentes en el libro VI de los *De musica* ... que, al menos, cabe considerar. Y los sostenidos silencios de los estudiosos del poeta sobre ese conocido tratado contrastan con las formas numéricas cifradas o incluso *numeri aeterni* que repetidamente localizo e interpreto en los *Rvf* desde 2004. La oportunidad de revisar aquí esa actitud crítica me parece evidente.

Si bien los trabajos de Marcozzi (2002: 23-127; 2004: 164 ss., 168, *et al.*) permiten advertir, con la prevalencia de la exégesis biográfica o anecdótica, el descuido de la lectura alegórica de las *rime sparse* en anotaciones del *Quattrocento*, el conocido interés de algunos lectores en el *senso spirituale* o en la interpretación moral, marcada desde el *sonetto* proemial que interesó a Filelfo *et al.*, apuntaban temprana y vagamente al sentido unitario de la obra. Tras los estudios fundamentales de Pierre de Nolhac o Billanovich, se impone hoy también la necesaria valoración particular de *nuevos datos* textuales y, con ellos, la reconsideración ocasional pero consecuente de los límites de su *biblioteca* y sus lecturas. El caso no resuelto del *sonetto* XL merece renovada atención.

Conocer la reiterada aplicación por Petrarca del simbolismo numérico en textos varios aconseja mayor interés en «il velo di sovrasenso nel Canzoniere» (*ibid.* 2002: 8-9 ss), las formas de composición y el *numerus* agustiniano. Son problemas que no cabe reducir a la huella particular y verificable del *In Iohannis evangelium tractatus*. La fusión operativa de *rationes* y numerología clásica con la exégesis bíblica y evangélica de Agustín permite confirmar la atención del Petrarca humanista en la macrocomposición, ayuda a entender la huella reconocida de su *magister* y el sentido espiritual redentorista del libro de poesía vulgar. Con la lectura atenta de conocidas imitaciones, las secuelas formales del arquetipo en los *canzonieri* del *Cinquecento* prueban mejor el trabajado reconocimiento alcanzado por algunos lectores. Nos adentramos todavía en terrenos naturales o propios de la historia literaria.

No faltan otros datos numéricos de interés. Fácil será señalar ahora la coincidente huella de Macrobio con la cifra del vaticinio sobre el caso de Escipión que el poeta toscano conocía bien (*sonetto* CLXXXVI, vv. 5-14: el texto número 153 en la ordenación particular de los *sonetti* del *Canzoniere* [*ms. Vat. lat. 3195*], según mis datos). Advirtamos también la ocasional y significativa, consciente prueba textual (*sonetto* CXXXVI) de su valoración del componente numérico de los *Psalms*, problema este conocido que antes había merecido atención durante años al autor de las *Enarrationes* y después a Casiodoro (Armisen 2011: 21; Røstvig 1970: 40 ss.). De modo que la composición clásica, pitagórica y cristiana del texto de Petrarca, con independencia de la mencionada omisión general de los *De musica libri VI* en los

estudios de su poesía, se asienta sobre información numérica anterior documentada, aunque no valorada según requiere el caso. Como he señalado y veremos pronto, la aplicación que reconozco en los *Rvf* tiene formas varias repetidamente verificables después en otros autores.

Problema complejo, de difícil delimitación, la composición narrativa y numérica de los *Rvf* no ha generado trabajos que, más allá del *sistema de aniversarios* y la cronología recurrente (circular) del calendario litúrgico⁵, hayan centrado su análisis en la huella numérica consistente del autor de las *Confessiones*. La atención a fechas y cifras en el *ordo* de algunos textos, objeto de especulación repetida (pero ocasional) en comentarios y ediciones, contrasta todavía con el respetuoso descuido hacia lo numérico y posicional de estudiosos explícitamente interesados en la relación con Agustín y en la composición de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

Como dijo Gorni en 1984, «Manca una teoria della *dispositio* che si applichi alla struttura di un testo a piú individui.». Y, casi treinta años después, se mantiene la general desatención hacia la numerología cristiana y evangélica propuesta por el propio Agustín en el *In Iohannis..* y las *Enarrationes...* o la clásica compilada por Macrobio (ed. 2001 Armisen-Marchetti: *Introd.* LXI-LXII). Si el conocimiento que Petrarca tenía de esos tratados y de los famosos *Comentariorum in Somnium Scipionis* es fácil de verificar, revisar ahora modesta, cautelosa y tentativamente la teoría de Agustín sobre la música y el *numerus* o la *modulatio* en los *De musica libri VI*⁶ como relacionada con la

⁵ No es un asunto ignorado. El uso literario de la cronología ha sido repetido objeto de atención en estudios, ediciones y revisiones o introducciones críticas a la obra de Petrarca. *Vid.* Zottoli 1928; Jones 1983, 1995, 1999; Roche 1974, 1989; Santagata, 1992: 324; y ed. [1996] 2004: *Introd.*, p. XCIV; Gorni 1989: 36-39; 1990: 127 *et al.*; Pötters, 1984, 1987, 1998 y 2007; Berra, 1991: 220, 232 y 235 n. 4; Biancardi 1995: 20-23, 48-55 *et al.*; Ariani 1999: 223; M.S. Sapegno: 1999: 81; Dotti 2001: 12-14; Fedi 2002: 121 ss.; Pacca 2004: 153-159; 2004b: 78 ss.; Carrai 2004: 47-53; Bettarini, 2003 y 2005...; o bien Cappello 1998: 182-231. La bibliografía sobre Petrarca no incluida en las «Referencias bibliográficas» finales del presente estudio puede encontrarse en la edición del *Canzoniere* regularmente utilizada que es la de M. Santagata, 2004.

⁶ Como la huella de composición cifrada con el 17 modular y el 153/154 de la exégesis numérica de Agustín parece verificable en el *texto* y *ordo* de las *rime sparse* del *codice d'autore*, será oportuno considerar las propuestas del hiponense sobre el *numerus* y la *proportio* o incluso la *musica* en *De musica libri VI*. Las ideas de Agustín no eran desconocidas y alcanzaron alguna difusión. Comencemos por la definición del *Magister*: *Musica est scientia bene modulandi* (*De musica*, I, 2, 2: trad. ital. de Gentili: «scienza del misurare rítmicamente secondo arte» –tal vez demasiado *libre* o intencionalmente aventurada, dada la inmediata explicación del *magister*–; la traducción castellana de Ortega –que aquí prefiero como literal o *menos aventurada*–: «es la ciencia de modular bien») puede suscitar alguna confusión. *Vid.* W.R. Bowen 1988: 19 y 45 n. 6. Contrástese mejor con la revisión completa del trabajo de W.R. Bowen 1988: 29-51. La nueva traducción de Luque Moreno/López Eisman (2008: pp. 90-91) confirma la traducción de Ortega, pero entrecomilla «modular» con intención y lo anota con información y precisiones útiles: advierte sobre la necesidad de valorar los términos ‘*modulator*’, ‘*modulatio*’, ‘*modulandi*’ y ‘*modulus*’ en cuanto referidos a la organización estructural tanto relativa a la forma melódica y rítmica como a la proporción de tonos, intervalos, intensidades o duraciones en un hecho musical. *Modulari* y *modulatio* han pervivido como términos técnicos en la doctrina de la música armónica moderna, con significado preciso y distinto del que tienen en la definición de Agustín. Sobre la *modulatio* en Agustín *vid.* Correa Pabón 2009: 33 ss. y particularmente 35, n. 49. *Infra* n. 8.

composición modular post vitruviana que estudio en los *Rvf* permitirá mejorar la lectura de sus *rime sparse*⁷. Intentaré superar silencios y omisiones de propuestas conocidas, elusiones estas quizá más difíciles de aceptar hoy. Reconocer alguna de esas aportaciones particulares hoy es más que necesario y parece justo.

Retomando lecturas y tesis anteriores sobre el *canzoniere* de Boscán publicadas en 1982, este trabajo continúa o desarrolla un trabajo sobre la poesía petrarquista y sobre Petrarca cuya publicación reinicié en el 2004. Ejemplifica de nuevo la posibilidad de acceder a la lectura simbólica del texto literario en el *codice Vat. Lat. 3195* mediante la percepción de sus posiciones y formas narrativas. Primero percibir, recuperar y documentar, después describir y leer la plural huella numérica que Petrarca integra con la composición secuencial de los *Rvf* y la forma del semiautógrafo *ms.* parece obligado. Como no son tampoco los únicos datos útiles, he de volver en ocasión próxima sobre otros indicios ocasionales y conocidos de la atención del poeta de Arezzo a la composición cifrada.

Sin necesidad de asumir en todos sus detalles la descripción sencilla, quizá simplista y todavía incompleta aún, solo parcial o reductiva de la que parte Biancardi (1995: 9), sí se hace evidente, como señala con razón, que el modelo redentorista establece pronto su condición dominante en la composición narrativa biográfica del libro de poesía vulgar. Tampoco creo que sea llegado el momento de fijar los límites de una lectura en cuya composición formal hay todavía problemas y dudas por resolver. Será mejor conocer, analizar y revisar alguno de esos temas pendientes, dado que en ocasiones, llegan a estructurar formalmente asuntos relevantes del libro en el código autorizado.

Como el mismo Biancardi advierte poco después (*ibid.*: 16-17), el género, la métrica y la forma de las sucesivas unidades del *continuum* traen consigo *indicatori simbolici* operativos que no cabe ignorar. Y, considerando los indicadores que en la transcripción advierte Capovilla (1989: 103-109) o describe Savoca (2008b: 41-48 *et al.*), me refiero ahora sobre todo, más bien, a los vínculos de las diferenciadas formas poéticas con las caracterizadas funciones particulares que esas diferenciadas formas

⁷ La de Agustín es una definición que tiene el precedente de Varrón (*sic.* De Bruyne [1955] 1963: II, 280 ss.) y de Censorino (*De die natali*, 10, 2 [a. 268]), que fue compartida después con variantes por Casiodoro y san Isidoro. La confirman en el siglo IX la *Musica disciplina* de Aureliano de Reomé; en el XI los comentarios anónimos a escritos de Guido d'Arezzo del *Liber argomentorum*, y en el siglo XIV el *Tractatus de musica* de Pedro de Santo Dionisio y el *De musica* de Adam de Fulda. *Cif.* Correa Pabón 2009: 31-32 y nn. 39 y 42. Contrástese la enumeración de Correa con la revisión crítica y anterior de Bowen 1988: 29-51; Otaola 2005: 13. Si lo más conocido del tratado de Agustín fue su definición de la música, ha sido señalado que: 1º una versión resumida de los libros I al V (*Praecepta artis musicae*) tuvo alguna difusión antes del siglo VI (Otaola 2005: 85); y 2º también los libros I y VI se transcribieron después y difundieron separados del resto (Otaola: 13; *et al.*).

(*sonetti, canzoni, sestine...*) asumen en el sistema narrativo y visual del *Canzoniere*. Brugnolo 2004: 112 ss., 120-121 *et al*; Storey 2004: 150 ss.

Volviendo de nuevo sobre lo conocido, destacaré el interés coincidente de la precisa, literaria fechación que introduce la revisión crítica de Augustinus sobre los 16 años pasados del amor culpable de Francesco por Laura, señalado en el *Secretum* desde la comparación explícita con los 16 años de la invasión de Italia por Anibal y la rendición de Cartago, tras 17 de dura guerra (*A demens! Ita ne flammis animi in sextum decimum annum falsis blanditiis aluisti?* (Petrarca, *Secretum*, III, [137/138], ed. 1992: 206 ss.; Santagata ed. 2004: 544). Lo confirman tanto las propuestas numerológicas de Agustín en diversos tratados y los consejos espirituales del interlocutor de Francesco, que le pide en el diálogo un cambio, como el propio texto de los *Rvf*: la forma modular recurrente⁸ de las presentadas provocadoramente como *rime sparse*; o su atención a ese destacado aniversario (6/IV/1343 *sic*. Dotti ed. 2004: 338; también Pötters 1987: 82-83 *et al.*), fecha en que superaba y dejaba atrás el año décimo sexto de su amor en el *sonetto* CXVIII (Vellutello 1525: 82, *verso*; 1538: 67 *recto*; Rico 1974: 284 y ss., n. 123. Santagata ed. cit.: 544, 545, n. 1; Bettarini 2005: 542 y n. 1.

Petrarca lo señala, en relación con el *Secretum* e intención presumible, mediante el CXVIII, primer *sonetto* de *quattordici periodi* (*sic*. Tonelli 1999: 35, 49 y 50)... y también *sonetto* significado con el *timor* por la muerte de Laura (*sic*. Vellutello 1525, 1538...), cuyo primer verso «Rimansi a dietro il sestodecimo anno» establece el inicio del año diecisiete de su amor (Pötters 1987: 21, 63 ss., *et al.*) desde el que comienza la macrosecuencia de 249 *pezzi* (CXVIII-CCCLXVI): «un cenno alla morte della amata che difficilmente può ritenersi casuale». Santagata ed. 2004: 544. Importa destacarlo, puesto que marca desde su inicio una forma macrotectual con sentido y función fundamentales. Según la revisión de formas realizada por Tonelli, el último de los cuatro *sonetti* con ese *diseño sintáctico* es el CCXI de la *data sacra*. Tras lo dicho sobre la intencional coincidencia del *sonetto* CXXXVI con el *Psalmus* CXXXVI, será oportuno advertir (insistir) en la relevancia del *Psalmus* CXVIII en el que encontramos

⁸ Sobre el interés del *modulus* arquitectónico o vitruviano y la necesidad de diferenciarlo de los *modos* (*modi*) y la *modulación musical* en Boecio *et al.* advertí ya con intención en 2008: 56, n. 3. Insistiré ahora en la aplicación *post* vitruviana (...*scientia bene modulandi*) y más general en Agustín de la *modulatio* como «práctica de ordenar el movimiento con medida» o «la pericia de someterlo al *numerus*, a la medida y al arte, es decir ordenar el movimiento *racionalmente*» [...] «incluso por fuera [*praeter*] de la música, no solo en esta disciplina, sino en toda obra bien hecha [*in omnibus bene factis*], debe guardarse la medida» (*sic*. Correa Pabón 2009: 34) Que entiende la *modulatio ritmica* y el *modulus* abiertamente como componentes comunes a otras artes, parece una conclusión oportuna. Agustín entiende que la *modulatio* es parte necesaria de la oratoria y la percibe en la poesía. Correa Pabón (2009: 35, n. 49; y después 168-169; 174, n. 445;) advierte la semejanza próxima del concepto del *modulus* de Vitruvio y su probable aplicación en el *De musica* ...de Agustín. Dada su condición espacial y arquitectónica, parece oportuno tomarlo en consideración. Solo unos años anterior, el trabajo reciente de P. Otaola González (Valladolid, 2005) no reconocía esa posibilidad. *Supra* n. 7. Véase también la traducción de Luque Moreno y López Eisman (2008) del *Lib. I*, c. 11, 18, p. 120.

temas de interés simbólico, formal y compositivo. Nolz [1892] 1965: II, 201; y Armisen 2012: 90 ss., 96 y n. 19.

Según comentarios conocidos, el *sonetto* CXVIII –inmediatamente anterior a la *canzone* CXIX «Una donna più bella assai che'l sole», alegoría del conflicto entre su aspiración a la Gloria y a la Virtud, tradicionalmente relacionada con la *incoronazione poetica* (Santagata, ed. 2004: 550; Pötters 1987: 68 ss.; Picone 2007a: 279 ss.; Armisen 2011: 30)–, componente supuesto de la *forma o redazione Co* (1356-1358), se transcribe en 1366 (Zamponi 2004: 26) y se conformará después demarcativo punto de partida de una macrosecuencia fundamental, bien que poco estudiada, en la interpretación cristiana redentorista del libro (Armisen 2004a: 93-94). «Rimansi a dietro il sestodecimo anno» introducía con énfasis perceptible una forma compositiva contextual que hemos de revisar en estos trabajos. Picone 2007a: 288-289. Estamos en el decisivo 1343 en que iniciará el año 17 de pasión por Laura y en el que comienza el crítico 40 de vida del poeta. Billanovich (1966) 1996: 178 ss.; Rico 1974: 149-150, 340 ss., 364, 368 ó antes 50 ss.; Santagata 1992: 359-360; G. S. Galbiati 2004: 110 *et al.*

Porque el *sonetto* CXVIII marca el punto de partida de la secuencia que, en fecha simbólica en la cronología interna de la forma cifrada, inicia y construye biográfica, narrativamente una de las claves espirituales de la composición del *Canzoniere*:

Rimansi a dietro il sestodecimo anno
de' miei sospiri, et io trapasso inanzi
verso l'extremo; et parmi che pur dianzi
fosse 'l principio di cotanto affanno.

L'amar m'è dolce, et util il mio danno,
e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi
l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi
Morte i begli occhi che parlar mi fanno.

Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;
et vorrei più volere, et più non voglio;
et per più non poter fo quant' io posso;

et d'antichi desir' lagrime nove
provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio,
né per mille rivolte anchor son mosso.

De acuerdo ahora con alguna de las observaciones particulares de Pötters en 1987, tomando libremente palabras de Bettarini sobre el *sonetto* CXVIII que abre esa secuencia (CXVIII-CCLXX/CCLXXI-CCCLXVI), nos situamos en un momento cardinal del *continuum*, encontramos... *un dramma di numeri e di proporzioni* (ed. 2005: 543).

Si su primer reconocimiento parece provocado y subrayado, marcado con énfasis tanto por el año 16 que se acaba como por el 17 que se inicia ahí (Pötters 1987: 51 *et*

al.), obtiene después su confirmación mediante el 153/154 de Agustín (Armisen 2011: 12 y n. 19). Quedará definitivamente ajustado desde 1374 en términos de *ratio pitagorica* significativa y en el código de autor con la finalización del libro. Lo veremos pronto con más detalle en la continuación del presente trabajo. Armisen [2014]. Según adelanté en Padua en marzo del 2004, la huella de la exégesis numérica del hiponense en la composición del *Canzoniere* requería detenida revisión crítica.

Un año décimo séptimo determinante en la biografía del poeta, sagrado, decisivo. Tras el décimo sexto iniciado por el *sonetto* CVII del 15 aniversario en que expresa su voluntad de *fuggir*, de acabar *si lunga guerra...*, comentado por McMennamin (2001: 5 ss.), la *peregrinatio animae* del enamorado se reabre también, doce *pezzi* después, *con y desde* el CXVIII que expresa en su final una dominante, insatisfecha voluntad de cambio.

Era así una fechación señalada y evocada que, con la cuidada lectura del modelo y en tiempo medido, Sannazaro –nostalgia histórica, literaria y personal– anhelará después alcanzar todavía (y de nuevo) en el *sonetto* 98 de 1530 con el cierre de su *canzoniere* napolitano. La condición demarcativa inicial del *sonetto* CXVIII, funcional como nuevo punto de partida relevante en los *Rvf*, pudo ser reconocida por lectores atentos. No dudo que Sannazaro estaba entre ellos, aunque será más difícil delimitar el alcance último de su comprensión de la macrocomposición del *Canzoniere*. Armisen [2011c].

Tal vez sea una de las causas por las que el autor de la *Arcadia* concibe el anclaje temporal y numérico, compositivo y verificable de su colección póstuma de poesía en lengua vulgar. Atendiendo a esa valoración, hemos de reconocer la presencia ulterior de la cifra de Petrarca en la obra de alguno de sus imitadores. Y pienso tanto en el 153 y el 17 de la conocida interpretación evangélica de Agustín integrados activamente en los *Rvf* como, sobre todo, en los casos posteriores de Boscán y Sannazaro⁹.

⁹ La huella de Petrarca en Sannazaro reclama un análisis de la composición de los *Sonetti et canzoni* (Napoli, 1530) atenta a lo numérico. *Vid.* Gorni 1984: 516; y Rosangela Fanara 2000: 6 ss. y n. 9. Revisa brevemente el estado actual de la cuestión formal sobre el *corpus* de Sannazaro un nuevo trabajo de Fanara 2007: 267 ss. Si la presencia de la cifra evangélica de Agustín apuntada, presentada y estudiada en *canzoni* destacadas de Petrarca, Boscán o Celio Magno y en relevantes secuencias del *Canzoniere* (Armisen 2004a: 80-82, 91 ss. *et al.*), quizá considerada ya de forma vaga por Marco Praloran (2007: 99), permite verificar la intención posicional y numérica en textos particulares, la composición macrotectual nos lo confirma en el texto literario de los *Rvf* y en el *codice de autor*. Armisen 2008 y 2012. Sobre el reconocimiento e influencia de la *ratio sesquitertia* del texto de Petrarca en el libro de Sannazaro remito a un trabajo terminado en los últimos meses de 2010, de próxima publicación, Armisen [2011c].

2. Notas formales sobre la voluntad de acabar: la petición *in vita* del CCXLVI y las del sonetto CCCXLIX *in morte*. La macrosecuencia de las enfermedades de Laura y la *vaticinatio post eventum* del *Secretum*. Lectura posicional de la *data tragica* del sonetto CCCXXXVI. El augurio de Augustinus a Francesco. El hombre como «meraviglia» en el sonetto CCIX.

Volveré sobre un tema de composición que he adelantado con alusiones varias al sonetto CCCXLIX «E' mi par d'or in hora udire il messo» y a los problemas que, repetidamente, las peticiones o *preghiere* sitúan en posiciones finales significativas de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Armisén 2008: 63.

Lejos de parecer dato anecdótico, interesa conocer que el enamorado en el sonetto CCXLVI «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine», con una petición dirigida a Dios supremo en cuanto «vivo Giove» (vv. 7 ss) –tal vez defectuosa en sí, improcedente e inconveniente en sus causas, términos u opciones, quizá, según los criterios de Augustinus en el *Secretum* (ed. 1992: *Lib. II* [101-102]: 172 ss. *Vid.* Armisén 2004a: 81 ss.; 2008: 48 ss.)–, pedía ya morir, mejor que sobrevivir la temida muerte de Laura, 17 *pezzi* por delante del cierre de la *Parte prima* alcanzado con «Arbor victoriosa triumphale».

El tono literario paganizante o clásico y el mismo motivo de sus recurrentes temores premonitorios (Santagata ed. 2004: 1007), con reconocibles antecedentes en los *Rvf*, nos devuelven a la amenaza antes señalada por Amor en el sonetto CCXVIII «Tra quantunque leggiadre...», cumplida después y subrayada finalmente mediante la precisa fechación posterior de la *data tragica* en CCCXXXVI, vv. 12-14; Armisén 2008: 49-51. Confirmará también su integración activa en la *macrosecuencia de las enfermedades XXXI-CCCXXXVI* que se cierra ahí, en posición medida, muy retrasada respecto a la primera noticia de esa muerte. Una explícita, sorprendente fechación que trae consigo otra implícita revelación final, en posición significada y forma cifrada reconocible. Con el recuerdo obligado de la *data sacra* establece, subraya su condición profética y providencial: el cumplimiento del semivelado *augurio* de Augustinus (*Avertat Deus omen...: Secretum*, III [138]).

La respuesta de Augustinus, que Francesco entendió solo a su conveniencia inmediata en el diálogo, mantiene una amenazadora ambigüedad: *Equidem necessario eventura sunt*. Y es así evidente que Augustinus en las fechas supuestas de ese diálogo ficticio *puede* y *parece* conocer mejor los hechos ulteriores. Rico 1974: 284 ss. La cifra numérica que da forma significativa (153+153) a la centrada y simétrica secuencia XXXI-CCCXXXVI, en cuanto señala la huella divina y la presencia activa de Providencia, viene a confirmar su adecuación. *De musica...*, *Lib. VI*, 11, 31-33 y ss. Armisén 2008: 49 ss. No dudo que el *ordo*, marcado por el *numerus*, unificado en

ocasiones con la presencia de *rationes* reconocibles, construye y da significado a la forma narrativa de los *Rerum vulgarium fragmenta* (Soldani 2007a: 326; *De musica.*; *Lib. I*, c. 11, 18; Correa Pabón 2009: 68). La cifra se confirma, una vez más, como componente activo de la secuencia.

La tardía transcripción autógrafa de los textos últimos de la *Parte prima* completaba con ajustes finales un proyecto formal muy anterior. Savoca 2008b: 88-95. La mencionada petición del *sonetto* CCXLVI (tercer *sonetto fol. 47, recto*), aunque comentada como referida al *vivo e sommo Giove* por Vellutello (1525: 45, *verso* y 46, *recto*; 1538: 38, *verso*), consciente ya de sus antecedentes dantescos¹⁰ (Carducci/Ferrari: 341; Santagata ed. 2004: 1007-1009; Bettarini ed. 2005: 1117), perderá después la referencia jupiterina en la traducción castellana de Garcés, 1591.

Advirtamos que la petición «O vivo Giove...», vv. 7 ss., que aquí reviso, distará con la reordenación 103 posiciones del CCCXLIX, número que al menos coincide con los textos que componen la *Parte seconda*. Son secuelas consecuentes de una posición semejante, calculada, funcional y marcada, coincidente incluso en su posición en ambos folios. En la transcripción autógrafa *in ordine*, a 17 *pezzi* del final, el *sonetto* tercero del *fol. 68 recto* era el 349¹¹ «Donna che lieta col Principio nostro» (con las *postille* marginales reordenado como CCCXLVII)

Tras la inicial creación armónica de Laura en el *sonetto* IV del *folio 1 recto* (1+2+3+4 *sic.* M. Anton Maria Amadi, Padova, 1563; Armisen 2008: 58 ss., y nn. 6 y 7), los temores sobre la posible pérdida de la amada, augurada ya por Augustinus en una verdadera *vaticinatio post eventum* de redacción tardía (*Secretum* (III, [136-138])¹²,

¹⁰ Pienso en la directa alusión contrastiva a Cristo y a la crucifixión de Dante: «E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?», *Purgatorio*, VI, 118-120, ed. A. M. Chiavacci 2005: 191. También en la *prima preghiera* cristiana que cierra *Rvf* LXII, «Padre del ciel...», v. 12-14: «Miserere del mio non degno affanno, / reduci i pensier» vaghi a miglior luogo; / ramenta lor come oggi fusti in croce», destinada a contrastar con CCCLXVI, v. 120, a 17 vv. del final. Soldani 2006: 218.

¹¹ Uso la numeración en arábigas cursivas solo para aquellos textos de la disposición original *in ordine* (*sic.* Bettarini *vulgata*) que han sido «después» afectados directamente por la reordenación introducida con las 31 *postille* marginales y finales del *codice Vat lat.* 3195 atribuidas al autor. De otro modo, uso siempre las arábigas en textos de los *Rvf* para indicar posiciones relativas en secuencias o macrosecuencias particulares. La ordenación particular por géneros, en ocasiones operativa, la reproduzco también con arábigas. Respeto y señalo así con números romanos la disposición considerada hoy ortodoxa por los editores. En el caso de otros autores, reduciendo la confusión con los textos de Petrarca, prefiero las cifras arábigas, salvo en el caso de Boscán en cuya obra uso ambas numeraciones para indicar su doble posición en el total de los cuatro libros de 1543 (romanas), señalado desde la edición de Riquer (1957), y también en el *ordo* particular del *Libro II* o *canzoniere* (arábigas entre corchetes).

¹² Tras la revisión de las fechas de escritura del *Secretum* propuesta por Rico en 1974, remito a la valoración de Fenzi en la *Introduzione* de 1992. En esa edición, Fenzi renuncia a la numeración por párrafos –seguida por Dotti (BUR, 2000) y después por la ed. castellana bilingüe de Rossend Arqués (Cátedra, 2011)– y prefiere la que da cuenta de la numeración por páginas, según *il testo-base del Carrara*: ed. de E. Carrara en F. Petrarca, *Prose: Prose, La letteratura italiana. Storia e testi*, VII, Milan-

presumiblemente de fecha posterior a la posicionalmente retrasada cronología literaria propuesta por la *data tragica* del *sonetto* CCCXXXVI), se afirmaban otra vez, de nuevo como amenaza en el segundo cuarteto del *sonetto* CCXLVI «Laura che 'l verde lauro et l'aureo crine».

Porque la descrita como precisa datación trágica del *sonetto* «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella», vv. 12-14, marcada con el perceptible precedente de la *data sacra* del CCXI, vv. 12-14 (Dotti 1987: 55), tiene también el antecedente textual (correlativo o coincidente) del viernes santo y de la muerte de Cristo, introducidos por el *sonetto* III del *fol. 1 recto*. Parece importante no perder de vista la posición contigua de los *sonetti* III y IV del primer folio en el *codice Vat. lat. 3195* que algunos lectores como Pietro Bembo –que llegó a poseerlo en 1544– y, años después, A. M. Amadi tuvieron en sus manos. Armisén 2008: 58-59 y n. 6. Permite advertir, proponer y sostener hoy lecturas útiles: verificar el reconocimiento e interés por la composición de la primera página, y las implicaciones e importancia de la forma numérica redentorista en la composición *ab initio* de los *Rvf* anterior a 1366.

El cierre de la *Parte prima* tiene también motivos y formas de interés funcional por reconocer. Son temas y problemas que nos sitúan, textos y siglos después, centrados como lectores en los temores terrenos y personales o universales y macrocósmicos del enamorado en su petición jupiterina, en esta ocasión a 17 *pezzi* del cierre de la *Parte prima*:

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente suspirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.

Candida rosa nata in dure spine
quando fia chi sua pari il mondo trove
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:

sì ch'io non veggia il gran publico danno,
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,
né li occhi miei, che luce altra non ànno;

né l'alma che pensar d'altro non vòle,
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolci parole.

Como digo, los renovados temores –«Candida rosa nata in dure spine...», CCXLVI, 5 ss., tras las «Due rose fresche...» del enigmático *sonetto* CCXLV– recuerdan también la precisa advertencia de Amor sobre las consecuencias en la

Napoles, 1955) *Vid.* «Nota al testo», ed. 1992: 92. Son datos que hemos de tener presentes para valorar alguna coincidencia numérica en la paginación.

armonía universal de la temida muerte de Laura. Valorar esa muerte con el motivo del canto de Laura (CCXIII, v. 6) nos llevaría ahora demasiado lejos. Capovilla 2007: 120 *et al.* Un evento adelantado o temido y marcado ya por el CXVIII que señaló con intención simbólica tanto el inicio del año 17 como el final del 16. Son fechas de interés simbólico en las que Petrarca (*Secretum* ed Fenzi 1992: [137-138] nn. 34 ss. en pp. 361-362) situó la acción ficticia del diálogo famoso.

Según he advertido, las consecuencias de esa muerte temida se hacen de nuevo explícitas en el *sonetto* CCXVIII. Conocer el interés de la *retrasada fechación* del *sonetto* CCCXXXVI, vv. 12-14 en la valoración del augurio de Augustinus en el diálogo –durante tanto tiempo fechado en 1342 ó 1343, de acuerdo con las palabras del propio Augustinus...–, ayuda hoy a leer mejor, a reconocer la cuidada función simbólica y la composición numérica de la simétrica y central macrosecuencia de las enfermedades y muerte de Laura de 306 *pezzi* (XXXI-CCCXXXVI) en los *Rvf*. Saber que la reordenación propuesta por las *postille* marginales del *codice* afecta solo a textos posteriores hace pensar también que la intención posicional retrasada del *sonetto* de la *data tragica* (y con ella la mencionada macrosecuencia) era una decisión firme y calculada. Ambas eran opciones definitivas, inamovibles y de concepción bastante anterior.

Tras el comentado CCXLVI «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine», las dudas del poeta sobre la expresión más adecuada para la loa de Laura son punto de partida del inmediato *sonetto* CCXLVII: «Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella».

Si la centrada o simétrica doble macrosecuencia *de las enfermedades de Laura* (XXXI-CCCXXXVI [de 306 *pezzi*]), que se cierra con la *data tragica*, es necesaria para la fechación literaria (ficticia) en los *Rvf* del cumplimiento del augurio de Augustinus sobre la muerte de Laura (*Secretum* [III, 137-138]), el recordatorio de los 16 años de Anibal en Italia (y los 17 de guerra púnica) en el *Secretum* lo es para fechar, con referencia a la *data sacra* y el primer encuentro, la supuesta «*fecha histórica*» del diálogo con Francesco. Parecen soluciones medidas y ajustadas con intención. Tanto la coincidencia cronológica, formal y simbólica de esas dataciones de los dos *sonetti*, realizadas posicionalmente, como el paralelismo cifrado numéricamente de la *lunga guerra* con Anibal y la pasión amorosa por Laura destacan datos marcados y significativos que el lector no puede descuidar. Sostienen el aparato cronológico de la profecía de Augustinus que ahora señalo en el *Secretum*; y, así mismo, completan formalmente la numerología providencialista relativa a la muerte de Laura en la composición de los *Rvf*.

La fechación del *Secretum*, falsificada con la autoridad cristiana de Augustinus que, tal vez, la avala discreta y previamente con razones de *utilitas* (*Secretum*: III, 136;

Armisen 2012: 95 y n. 15; 2005: 88, n. 26; y [2014]), presenta cierta semejanza formal o funcional (y un contraste interesante) con la *vaticinatio* sobre el propio poeta, puesta en boca del mismísimo Homero en su aparición nocturna del *Africa*¹³.

Su relación en el diálogo con el problema ético (y estético) de *lo maravilloso ejemplar* nos mantiene en problemas de la retórica y tiene particular interés. En el caso de Petrarca, estudioso interesado en la creación de biografías de hombres ilustres, tiene también antecedentes agustinianos (san Anselmo *et al.*)

Los conocidos números de Agustín (XXXI-CLXXXIII [153] + CLXXXIV-CCCXXXVI [153]), evocando temores personales en el CLXXXIII y formulando la *preghiera* imperfecta del *sonetto chiave* CLXXXIV sobre la nueva *malattia di Laura*, ejemplifican un caso más de la forma numérica que estudio. Armisen 2008: 49-51; también Tonelli 1999: 95.

Tanto la fechación simbólica de la muerte de Laura en los *Rvf*, en coincidencia explícita –mes, día y hora– con el aniversario de la *data sacra*, como la posición *in ordine* de esa *data tragica* del *sonetto* CCCXXXVI tienen razones literarias (Dotti 1987: 54-56; Santagata 1992: 324 ss.; ed. 2004: 1314). Nos lo confirma la macrosecuencia XXXI-CCCXXXVI de 306 *pezzi*. Y aunque Pötters (1987: 85 ss.) desconozca también la presencia del 153 de Agustín que da forma y sentido espiritual a la «*storia d'amore*» o *macrosecuencia biográfica* (CCXI-CCCLXIV) y a otros varios componentes de los *Rvf*, sus observaciones sobre los 249 textos que desde el CXVIII llegan primero –153/154– hasta el *sonetto* CCLXXI del 21 aniversario en el *fol.* 56 *recto* (y después, como total último, hasta la *canzone* «Vergine bella...») merecían y merecen atención, son sugerentes y útiles. Sus análisis numéricos no carecen de aportaciones, advierten datos de interés y semejan parcialmente válidos. Pronto lo veremos mejor con la segunda entrega del presente trabajo.

La activa lectura del *sonetto* CLXXXIV, apoyada todavía en el recuerdo de las primeras referencias a la fragilidad de Laura del *sonetto* XXXI y ss, que abrían la *macrosecuencia de las enfermedades* (XXXI-CCCXXXVI), pero ubicada en el centro numérico exacto de los *Rerum vulgarium fragmenta*, 153 *pezzi* después –más peligrosa por su descuido natural (*un distacco già avvenuto, sic.* M.S. Sapegno 1999: 40)–, permite el excepcional contraste inmediato con las referencias genéricas a la

¹³ El interés de Petrarca en la forma literaria se confirma. Cabe recordar lo que sobre el *sonetto* CCXIII, su declaración final, sus números o su perspectivismo *in advance* y *post eventum* se ha publicado. Tener a la vista la trabajada aplicación, en forma de sueño de Ennio, de la *vaticinatio post eventum* puesta en boca de Homero y referida en el *Africa* (IX, vv. 216 ss.) al futuro nacimiento del propio Petrarca, poeta laureado y autor de un poema sobre Escipión es también obligado ahora. Recordemos de nuevo el cuidado comentario previo de Augustinus (*Secretum* III, 136).

inconstancia femenina que cerraron el *sonetto* CLXXXIII. Remito otra vez a lo ya dicho y adelantado sobre la simétrica *macrosecuencia* en 2008: 49-51.

El importante problema de lo maravilloso cobra interés destacado si atendemos a los inicios de la transcripción autógrafa, reiniciada en el *fol.* 41 –después del abandono de Malpaghini el 21 de abril de 1367–, localizada en el *fascicolo* VI P¹ y fechada en 1368 (Zamponi 2004: 30 y 59; Armisen 2008: 52-54).

El tema (ético-estético) de lo maravilloso y la admiración tiene uso cuidado y presencia integrada en los problemas del *Canzoniere* marcados por el famoso *gnosce te ipsum* (Heráclito, Sócrates, Pitágoras...). El *sonetto* CCIX «I dolci colli ov'io lasciai me stesso», cuarto del *fol.* 41 *verso*, en el umbral del *fol.* 42, nos sitúa ahora, de nuevo, en los terrenos de la *admiratio* –tema platónico (Sócrates en el *Teeteto*) y aristotélico (*Metafísica* [A. 2, 982, b]) con huellas en Cicerón, Séneca, Boecio, o Dante...–. En relación con el problema de *la condición del hombre*, asunto destacado con presencia conocida anterior en Sófocles (coro de *Antígona*), es motivo humanista relevante a valorar, evocado con intención por el *sonetto* CCIX en el que se acerca, en las reflexiones sobre sí mismo «Meco di me mi meraviglio spesso», v. 5 ss., a esa condición del hombre como *gran maravilla* (Armisen 1983: 83 ss.; 1986: 236 ss., 239-240 y nn. 83, 84; y 2008: 52 ss., y 61-62, nn. 9-11). Será después materia importante, nuclear de la *Oratio de hominis dignitate* de Pico della Mirandola (1486) y de la *Fabula de homine* de Luis Vives (1518).

Comparable con los *mirabilia* y con lo más raro (*vid. canzone* CXXXV [Rico 1986: 231; Berra 1986: 161-199; ó 1992: 51, 54, *et al.*; Santagata 2004: 662 ss.; Bettarini 2005: 653 ss.]; y después las coplas de Boscán «Las cosas de menos pruebas» de 1514 [años antes, Armisen 1983]), el poeta peregrino de Arezzo, capaz él mismo de los más diversos sentimientos (entre la *vergogna* proemial [*sonetto* I, v. 11: «di me medesimo meco mi vergogno;»] y el final *pentersi* [CCCLXIV, v. 9] «...d'un cor contrito humile» [CCCLXVI v. 120]), el enamorado de Laura –«O viva morte, o dilectoso male», CXXXII, v. 7– se debate entre opuestos en numerosos, varios y conocidos textos de los *Rvf* (CXXXIV, CXXXV, CXLV, CLXXVIII, CCXI, vv. 1ss., CCXII...). La referencia al *hombre como maravilla* en los *Rvf* no es solo una imagen ocasional.

Si reconocer la huella de Petrarca en las juveniles coplas cortesanias octosilábicas de Boscán es necesario para su lectura y comprensión, también parece evidente que el análisis funcional de símiles y medidas quintillas dobles del *juicio de amor* reimpreso en el Libro I de 1543 ayuda hoy (todavía) a reconocer y leer mejor componentes

caracterizados de los *Rvf*. Nos permite también verificar la atención temprana de Boscán por la poesía de Petrarca y la composición cifrada.

No es un problema menor del *Canzoniere* el que focaliza con la cuidada fórmula «Meco di me mi meraviglio...», como vemos destinada al contraste con el proemial *sonetto* I, v. 11. Nos confirmará la calculada integración del término y el tema su reutilización ulterior en el *sonetto* CCLXII, vv. 9-14. Reaparece así como «Nè di Lucretia mi meravigliai», tras una declaración sobre la *necesaria honestidad* de la belleza en boca de su amada, –después de la anterior referencia a Laura en el *sonetto* CCLXI y previo al triunfo de la *chastità* en «Arbor victoriosa, triumphale», en el cierre de la *Parte prima*–. La entiendo en esta ocasión matización crítica que recuerda la tríada del *sonetto* CCXI, v. 9 «Vertute, Honor, Bellezza...», integrada en los cinco componentes de la loa.

El poeta enamorado expresa en el CCLXI y CCLXII de la *Parte prima* una exigencia ética que limita su capacidad de maravillarse ante el mencionado caso de la antigüedad, mencionado en «Cara la vita, et dopo lei mi pare» y destinado al contraste desigual con el inmediato *laurel victorioso* del CCLXIII. Tampoco carecemos de antecedentes dispares. Si parecen lejanos los consejos del *Nil admirari* de Horacio y sus conocidos rechazos, no faltan huellas de la moral que ahora rige mejor sus opciones sobre el caso de Laura. Consideremos aquí (Bettarini 2005: 1163 ss. y nn. vv. 9-14) la actitud cristiana ante el trágico caso de Lucretia y su vaga, inmediata alusión a la *admiratio*, principio o inicio de la Filosofía, *sic*. Aristóteles (*Metafísica*). Armisen 1986: 204-209. El contraste de ambas referencias a la *admiratio* provee una lectura útil.

Y ahora, en el CCIX –*sicut* Vellutello, 1525: *fol.* 115, *verso*; Bettarini, ed. 2005: 978 ss.– el poeta enamorado expresa, también como motivo liminar, su reconocida *ammirazione* ante esa capacidad: se compara con el símbolo virgiliano [espiritual y mítico] del «cervo ferido di saetta» que, como Dido (*Eneida*, IV, vv. 69-73) o como el ciervo bíblico sediento de las aguas (*Salmo* XLI, 2), huye-detenido («*testo di non-movimento*», *sic*. Bettarini), queda paralizado, anulado tras su anhelo amoroso, [como Acteón también] enamorado y perseguido. Localizado con intención, como digo, en los umbrales del que he denominado «grupo central desplazado» que sitúa la *ratio sesquitertia* de texto literario y *codice*. Una imagen relevante (CCIX, vv. 9-14), con antecedentes bíblicos y paganos a valorar, incidencia próxima en el CCXII, «Beato in sogno...», v. 7, con ecos posteriores varios del mayor interés en la literatura espiritual y «a lo divino». Ahora me limitaré a recordar el descuidado, pertinente caso menor de Boscán. Armisen 1982: 395-397 y 403-404; después 2004a: 84-91.

3. Escritura textual y composición numérica. Transcripción y correcciones posicionales. La *storia d'amore* como macrosecuencia biográfica. La *ratio sesquitertia* de texto literario y código del fol. 42: el «grupo central desplazado». El fascículo VI P¹ del *codice* y su transcripción autógrafa.

La imbricación de formas de composición modular y reticular o la de los motivos amorosos y redentoristas se confirma. Y ahora pienso también en los 306 *fragmenta* que conforman la centrada sección XXVI-CCCXXXII, marcada liminarmente en el *textum* por el tema de la escritura poética amorosa (*tessere/tesare*) que –como veremos mejor en la necesaria continuación, tal vez ella misma ajustada por *ratio* significativa–, unida al recurrente tema de la muerte, culmina en la original *estina doppia* CCCXXXII, 17 *pezzi* por delante del *sonetto* CCCXLIX y a 34 de final de los *Rvf.* Armisén 2011: 11-12, 15-16; y 2012: 84-92. La confluencia o fusión e integración final de varias formas macrosecuenciales confirma su función e intencionalidad narrativas.

Tras la doblemente cifrada, explícita fechación simbólica de la muerte de Laura en el *sonetto* CCCXXXVI, vv. 12-14, la cronología textual se completa con la solución del sistema de los aniversarios y el cierre del *Canzoniere*. Recordando a Garcilaso –y la «tela delicada» de su égloga. I, vv. 260 ss; en contraste inmediato con la composición escultórica o arquitectónica, que puede recordarnos a Vitruvio, vv. 277-278–, consideremos ahora las implicaciones simbólicas en la composición formal unitaria de la escritura dictada por Amor («testor degli amorosi detti» del *sonetto* XXVI, tejida con «fila benedette» de Agustín, del *sonetto* XL), y en el *textus* biográfico de Petrarca que hemos de leer con las *proporziones* y la modular *arquitectura* del libro. Composición arquitectónica, término éste más frecuente en sus editores modernos, común en otros críticos desde hace años, repetido en el libro de Pötters, anhelado en la incompleta revisión final de la huella numérica de Agustín por Biancardi (1995: 51 ss.), recordado desde las líneas iniciales del trabajo de Carrai sobre las *rime per anniversario* (2004: 47) y todavía valorado por Soldani en 2007.

Así la breve revisión cronológica del último aniversario en el *sonetto* CCCLXIV, 153 *pezzi* tras la *data sacra* del primer encuentro (CCXI, vv. 12-14), impone recordar de nuevo y finalmente la relevancia de la muerte de Laura del año veintiuno, explícitamente fechada en el *sonetto* CCCXXXVI de precisa intención simbólica y posicional que ahora, con conocidas o nuevas razones, reconocemos significativa en la *compositio* unitaria *ratio sesquitertia* de texto literario y código. Pötters 1987: 85 ss.; Armisén 2008: 58-64, y nn. 7-9.¹⁴ Son fechas significativas en posiciones calculadas,

¹⁴ Según advertí también en 2011: 14 ss., la localización de la *ratio sesquitertia* en la *data sacra* del *sonetto* CCXI, señalada en el 2008: 60, n. 8, no es hecho único a valorar en la composición formal del *codice d'autore* y de los textos del «grupo central desplazado». Si atendemos a la macrosecuencia de 306 *pezzi*, iniciada con el *sonetto* LXI (tras la crisis marcada por el LX), el 153 sería el *sonetto* CCXIII

acordes con la recuperación espiritual, con la *transformazione* y la cronología *calendariale* datada e iniciada en 1327, cerrada después en el penúltimo *sonetto*, resumen selectivo fechado en 1358, que con su reubicación posicional, refuerza o adquiere condición de literaria *data final*. Como la revisión de la huella de Agustín y la numerología cristiana y pitagórica que reconocemos en los *Rvf* no está completa, habrá que volver sobre el problema del cierre y sus modificaciones. Nos lo impone el intento de verificar despacio la relación de las partes y el todo. Otros momentos del *continuum* y otros datos formales relacionados con el largo y discontinuo proceso de transcripción del proyecto merecen todavía atención.

Conocer que la transcripción autógrafa del *co. Vat lat. 3195* se inicia en el *fol 41, recto* con la *canzone* CCVII permite valorar otros hechos significativos. La forma trabajada del códice era en buena medida de concepción anterior. Lo prueban hechos temáticos o narrativos y formales relevantes, que he comentado ya, desde los primeros folios de la transcripción. Tras la fechada marcha de Malpaghini, marcada definitivamente meses después en su forma acabada por ese «grupo central desplazado» (Armisen 2004a: 92 ss; y 2008: 52-69) que leemos en el decisivo *Fascicolo VI P¹* (*folia* 41-48; Zamponi 2004: 27 ss.; y 60), con una forma concebida ya antes del 23 de octubre de 1368, el códice cumplirá un proyecto avanzado, programado y bastante definido. Esa forma anterior ya concebida, tal vez reconsiderada y ajustada en los meses que la transcripción se interrumpe, puede haber tenido algo o mucho que ver con la decisión firme, quizá demorada pero necesaria –(en principio) iniciada con ese *fascículo nodal determinante*– de transcribir los versos de propia mano en el que hoy conocemos como códice Vaticano (Pm³, [mayo-diciembre 1369] *sic.* Santagata ed. 2004: *Le Redazioni*, p. CCVIII y *Tavola I*, p. CCXI). Véase también Savoca 2008b: 94-95.

La transcripción que, desde poco antes, «completó» en 1367 la *forma di Giovanni* (Soldani 2006: 216-218), tras el abandono de Malpaghini –valorando desde otoño del

«Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» (4^o *sonetto* del *fol. 42 recto*) culminado por su verso final, resuelto por las sílabas 153/154; y el texto 154 la *sestina* CCXIV «Anzi tre di creata era alma in parte» (*fol. 42, verso*). Un *axis* que establece, sostiene y realza la *ratio sesquitertia* de los 72 folios numerados del *codice*. Armisen 2004a: 95; y 2008: 52 ss., 55 ss. Las *formas grafico-visivas* de 4 *sonetti* y de la *sestina+sonetto*, que en la transcripción autógrafa (Zamponi 2004: 27) ocupan las dos páginas del *fol 42*, han sido valoradas como aportación característica del formato de paginación del *codice Vat. lat. 3195*. F. Brugnolo 2004: 122 *et al*; H.W. Storey 2004: 152-156. Pero, tomando como texto inicial el *sonetto* LXII de la *prima preghiera* cristiana, «Padre del ciel...» sería también el primero de los 150 *pezzi* que cierra el CCXI de la *data sacra*, señalando el inicio de los *tres días de muerte alegórica* que completa después, casualmente o no (150+3), la *sestina di preghiera* CCXIV «Anzi tre di creata era alma in parte», texto 153 desde la *preghiera* inicial. Armisen 2008: 55-56; y 2011: 210-211. Saber que desde la *data sacra* del primer encuentro la «secuencia biográfica» que establece la cronología (CCXI-CCCLXIV) la forman 153 *pezzi* no puede sorprendernos, pero en la ordenación propuesta por las *postille* parece una medida calculada y útil. Los considero indicios varios de la lectura propuesta, programada, duplicada o superpuesta, entretrejida y cifrada, de una u otra forma, en las macrosecuencias LXI-CCCLXVI de 306 unidades y V-CCCLXVI de 362.

1366 la condición fascicular del código *in progress*— aumentaba después como *ms.* personal las posibilidades de libre corrección del texto en curso. Zamponi 2004: 16 ss., 38 ss.; y 57 n. 199. Estudiamos, pues, una lectura que puede interesar particularmente a los estudiosos de la génesis y transcripción de la forma del *Canzoniere*. Los textos transcritos en ese primer fascículo autógrafo, como vemos desde 2004, serán en todo caso decisivos en la forma compositiva unitaria (texto literario y *codice*) que estudio en los *Rvf* de 1374.

Regresemos al señalado problema de las dos *preghiere, sonetti* CCXLVI y CCCXLIX, en las que repetidamente, *in vita* e *in morte*, en distintas circunstancias personales, a 17 posiciones del final de ambas *Partes* del *Canzoniere*, el poeta enamorado expresa dos formas de diferenciada voluntad de acabar su vida. Las entiendo calculadas y destinadas al contraste. Tampoco su localización parece casual o insignificante.

Pensemos cómo los premonitorios temores del *sonetto* CXVIII, adelantados de alguna manera en el *sonetto* XXXI y ss., desde el principio de la *macrosecuencia* (153+153) *de las enfermedades y muerte de Laura* descrita en 2008, reaparecen con fuerza en la serie iniciada por el *sonetto* CCXLVI que llega, en conflicto con la *spes*, hasta el CCLIV. Sarteschi 2007: 535; y Cherchi 2008: 61-62. La escritura *post eventum* de estos últimos *sonetti*, evaluada por Santagata en 1992 y 2004, revisada recientemente por Brugnolo (2007: 66-71), plantea diversos problemas a los estudiosos de la huella de Dante.

Pero, más aún, importa destacar que el CCXLVI es también el primero de los textos de la *Parte prima* introducidos finalmente en *Rv6* (*sic.* ed. Santagata). De hecho, su transcripción autógrafa se integra *in ordine* en la segunda mitad de 1373 ó en 1374 y en el «hueco» que la *Rv5*, incompleta todavía en el *codice Vat. Lat* 3195, habría dejado *ad hoc*. Santagata ed. 2004: CCXI, Tavola I. Sobre el *fascicolo* VI P¹ *vid.* Zamponi 2004: 28, 34, 37 *et al.*; y 59-61; Savoca 2008b: 31 ss. Según advierte Savoca, el CCXLVI está en el *codice Vat. lat.* 3195 *interamente scritto su rasura di uno precedente* (Santagata 2004: 1007; y Savoca 2008a: 386).

La intencionalidad compositiva y funcional de esa *petición jupiterina*, aunque tardíamente transcrita y ajustada en el *sistema di preghiera* (Santagata ed. 2004: 1007-1008), se hace evidente por numerosas razones. Tonelli 1999: 62 y n. 9. Si el motivo encuentra formas de expresión en algún otro caso como *brama di morte in vita di madonna* Laura (CV, v. 30), reaparecerá después como tema asumido *in morte* en CCCXXIII, v. 75, CCCXXVII, v. 7, y en la excepcional, final *sestina doppia*

CCCXXXII que comienza con la tardía evocación «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto», referida al pasado, construyendo un *hapax* formal (*sic.* Berra) en que el *deseo de muerte* se expresa como petición reiterada, hasta convertirse en paradójica prueba última y *razón de su esperanza*, confirmada 17 *pezzi* después en el *sonetto* CCCXLIX.

4. Las peticiones a Muerte de la *sestina doppia* CCCXXXII en la macrosecuencia LXI-CCCLXVI. La lengua poética, le *fila benedette* del *sonetto* XL, la contextualización calculada y sus lecturas.

En el mencionado *hapax* formal de la *sestina doppia* (*Pm*³ [mayo-diciembre 1369]) el *deseo de muerte* será, de nuevo, causa única o tema dominante de su insatisfactoria lengua poética (CCCXXXII, v. 6 «odiar vita mi fanno, et bramar morte»; vv. 29-30; vv. 41-43 (Tonelli 1999: 67; 58-60; y 74-75), a treinta y cuatro posiciones del cierre de los *Rvf* (Bettarini ed. 2005: 1465 ss.)¹⁵, transcrita en los folios 65 *verso* –66 *recto*, y diecisiete textos por delante de «E' mi par d'or in hora udire il messo», *sonetto* CCCXLIX, «antes» 351–. El valor de lo posicional y modular, revisado, completado y potenciado en los últimos meses de vida de Petrarca, merece creciente atención. Sobre la posición, *momenti redazionali e/o revisionali* de las *sestine*, véase Pelosini 1998: 666 ss.

Como Berra ha apuntado (1991: 219 ss.; 232), la *sestina doppia* es texto construido con atención a lo numérico y tiene «una funzione nello sviluppo ideologico, nella “storia” del *Canzoniere*: funzione conessa al desiderio di morte.» Pudo ser escrita en fecha tardía, incluye una aplicación trabajada del 6 (Pacca 2004b: 77-82), el 12 y su integración en el total de 72+3 versos, pero contiene, con la mención explícita del nombre de Laura y el antecedente órfico, alusiones a textos anteriores y una interesante declaración anfibológica sobre el estilo y la escritura del poeta cuando escribe marcado por la Muerte, al dictado de Amor, «quando i pensieri electi tessea in rime», v. 47. Dados su localización particular, contexto y antecedentes textuales cabe leerlos como simbólicamente funcionales (Berra 1991: 232-235; Caputo 2007: 726).

¹⁵ Armisén 2008: 56. Rino Caputo en su breve contribución a *Lectura Petrarcae Turicensis* (2007: 725-731) advierte sobre la excepcional condición numérica y geminada de «La decade 331-340...». Nos interesa especialmente la *sestina doppia* CCCXXXII, «tutta imperniata sui rapporti fra la poesia e la condizione esistenziale» (*sic.* Fornasiero 2001: 85); construida sobre el *duodenario* y las repetidas palabras de rima que resultan en un 72 + 3 versos de *congedo*, 119 *pezzi* desde el inicio de la *sestina* CCXIV. En cuanto revisión *in morte* de su caso literario y amoroso la *sestina doppia* (Caputo 2007: 726) puede hacernos pensar en la relación numérica del *seis* y el *doce* con las *sestine* o con los 72 *fogli* numerados del *codice Vat. Lat.* 3195 (Armisén 2011: 11 ss.); y es texto que hace explícito por segunda vez el nombre de Laura («...che Laura mia...», v. 50) declarando la comparación con el destacado antecedente de Orfeo y Euridice (vv. 49-52). Tras revisión de la huella órfica en la *canzone* CCLXX, y otros textos como la *canzone* CCXXIII, la referencia final de la *sestina doppia* apenas será descrita como *identità definitiva* por Gardini 1995: 143; Marcozzi 2002: 223-231; Bettarini ed. 2005: 1474; Chines 2010: 35 ss.

Su posición relativa como 272 (ó 17x16) en la macrosecuencia de 306 *fragmenta* (LXI-CCCLXVI) de *il riscatto* en los *Rerum vulgarium fragmenta*, 17 textos por delante del importante *sonetto* CCCXLIX y a 34 de la *canzone* CCCLXVI parece confirmarlo. Como estudié en 2012 y veremos pronto relacionada con otros detalles, la *metafora di testo* que identifica la escritura poética y la forma de las *rime sparse* con la tela y el tejido, introducida en el *sonetto* XXVI, alcanza condición de imagen clave en el *sonetto* XL «S'Amore o Morte non dà qualche stroppio» (Co 1356-1358), sostenida y asumida después, 306 *pezzi* más adelante en la *sestina doppia* CCCXXXII. Porque tal y como ese *sonetto* declara *in ordine* desde la posición 40, con su transcripción en 1366 (Zamponi 2004: 26), la condición espiritual de su búsqueda de armonía la realizan final y formalmente el propio texto de los *Rvf* y su trabajada composición modulada como *textus*, tejida con *le fila benedette* e inspirada por el pensamiento de Agustín. Armisén 2012: 81-87.

Un tema anterior el de sus *peticiones de muerte* cuya presencia quedará apoyada también en la composición calculada mediante el ajuste último de la *Parte prima* con la tardía transcripción del *sonetto* CCXLVI (Zamponi 2004: 36-38). Será confirmada, indirectamente reforzada, potenciada y reconducida por la mencionada reubicación alternativa, hoy aceptada, de «E' mi par d'or in hora udire il messo», como he advertido, propuesta por el poeta en las *postille* marginales (Zamponi 2004: 37-38; y Savoca 2008b: 12-14, que debe contrastarse con p. 95).

A la luz de lo que sabemos sobre la numerología de Agustín fundada en el 17 y conocida por Petrarca, con esas posiciones cifradas y la macrocomposición que reconocemos en los *Rvf*, la ubicación final de ambas peticiones en los *sonetti* CCXLVI y CCCXLIX parece de alguna manera interrelacionada. La repetida aplicación del 17 en ambas peticiones pretende alcanzar el reconocimiento de lectores interesados en el sistema numérico de Agustín y en la lectura formal de las *preghiere* de los *Rvf*. Entiendo así mismo que las opiniones de Zamponi (2004: 38), Soldani (2006, 2007b) y Savoca (2008b: 14) sobre la *doppia lettura* de los componentes finales coinciden con mis observaciones sobre la composición numérica, operativa ya en ambas formas del *codice Vat. lat 3195* que considero como diferenciadas alternativas.

En la composición acabada del *codice d'autore* la petición al «vivo Giove» –con antecedentes conocidos en Dante, *Purg.* VI, v. 118; también en «l'eterno Giove» de *Rvf*, *sonetto* CLXVI, v. 13; y legible en la tradición mitográfica sincrética (Marcozzi 2002: 170 ss.)– se situaba en 1373 ó 1374 a 17 *fragmenta* del final de la *Parte prima*. Mucho después, la petición al Señor de alcanzar el final que confirma en términos cristianos su *esperanza fuerte* en el *sonetto* «E' mi par d'or in hora udire il messo» –repetiendo la fórmula del *sonetto* CCLXXI, v. 1– quedará, con la reordenación de las *postille*, a 17

posiciones del cierre de la *Parte seconda* y del final de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Como advertía ya en 2004, las *preghiere* en algunas posiciones finales parecen trabajadas con cifras y proporciones relacionadas con el pensamiento numérico de Agustín. El *sonetto* CCCXLIX ocupa «finalmente» una posición destacada en la que coinciden distintas formas de composición numérica: 17² en la macrosecuencia de *il riscatto* (LXI-CCCLXVI: 306 *fragmenta* [153+153; y 17x18 ó quizá mejor 17x17+17])¹⁶.

Tras las repetidas peticiones a *Morte* centradas en la excepcional *sestina doppia* CCCXXXII, expresadas con el apoyo de observaciones elegíacas sobre el estilo y la lengua poética (*ubi sunt*, vv. 13 ss.), la declaración en el CCCXLIX de su deseo de abandonar la cárcel corpórea, expresada antes en diversas formas y registros (*sonetti* XVII... CLXXX *et al.*), parece un nuevo ejemplo de aplicación operativa del *modulus* agustiniano, pautado por el 17, relacionado con el mencionado *sistema di preghiere*; y da cuenta, en posición marcada próxima al final, de la avanzada transformación espiritual del sujeto poético.

Aunque la simplista asimilación de la cárcel corporal al pecado propuesta por Marozzi (2002: 119-120) puede parecer excesiva, la pretensión de abandonarla –reconocida mejor en sus antecedentes ciceronianos por Vellutello (1525: 164, *verso* y 165, *recto*), o platónicos y también boecianos por fray Luis de León (Oda X, «Cuándo será que pueda», vv. 1-5)– declara en el *sonetto* CCCXLIX el deseo espiritual de escapar del engañoso cuerpo sensual y la vida terrena. Tomar conciencia de la importancia funcional del *sonetto* de Petrarca y su valor posicional ayuda hoy a verificar en los *Rvf* la integración formal unitaria de una búsqueda con crisis.

Una *trasformazione*, señalada con perspectivismo y significativo énfasis temporal-posicional y personal en el *sonetto* CCXIII, v, 14, del *fol.* 42, *recto*, sostenida e intencional que, aunque descrita ya en el *sonetto* I (Soldani 2007a: 328-329), se inicia con el V desde el nombre de Laura. Comienza como declarado viaje espiritual en los *sonetti* XVI, XVII con el estímulo inicial de los ojos y la visualización de la amada, vv. 1-4 (Santagata ed. 2004: 72), comentados por Vellutello (1525: 6, *verso*; 1538: 6, *verso*

¹⁶ Es la posición que *in ordine* ocupó en el *codice* el *sonetto* de petición 349, «Donna che lieta col Principio nostro», «después» CCCXLVII. La aplicación del 17² como cifra que realiza formalmente y marca una posición significativa, según el sistema numérico inspirado por Agustín, puede haber sido aplicada en otro texto de interés simbólico particular. Me refiero al *sonetto* CCXCIII, que Amaturio (1980, *et al.*) y –en este caso sí– Santagata con él (1992: 145; ed. 2004: 1161), describen ambos como *rinnovato proemio*. Iniciando la aventura espiritual en el *sonetto* V –tal y como la exacta localización de la *ratio sesquitertia* en la *data sacra* del CCXI impone (Armisen 2008: 58 ss.)– el *sonetto* «S’io avesse pensato che si care», primero *in morte* de la *forma Chigi*, sería en 1374 el 289 de la búsqueda iniciada tras los cuatro *sonetti* proemiales del *fol* 1, *recto*. No es momento de tratar esa posibilidad con el análisis y el espacio obligados. Sí señalaré que el citado *sonetto* se cierra en el v. 14 con el reconocimiento de la llamada de Laura, 56 *pezzi* después tema inicial del CCCXLIX. No faltan otros motivos de interés.

y 7, *recto*) y será después recordada en otros momentos («...l'anime da' lor corpi pellegrine.», CCXLVI, v. 4; *etc.*). Desde los *sonetti* LXI-LXII crecerá con las *preghiere*, cobrando después nueva fuerza, antes y después de la muerte de Laura, en la macrosecuencia de la redención o *il riscatto* de 306 *pezzi*. Estudiamos la forma, los problemas y posiciones de su fase final.

Si la *redazione* Correggio y la *forma* Chigi son soluciones vicarias, aún incompletas, de un proyecto anterior muy corregido o elaborado tras la muerte de Laura y aún en curso de realización, las dos formas completas de 366 *pezzi* que confirma el *codice Vat. lat.* 3195 permiten verificar tanto su intencionalidad como la persistencia de dudas, la voluntad de corregir y ajustar la composición formal que estudio. *Vid.* Fenzi [1998] 2003: 158 ss.

El caso de los textos marcados posicionalmente en el *ordinamento calendariale* provee solo alguno de los ejemplos a valorar. Biancardi 1995: 15 ss. No son los únicos. Los lectores encuentran en la forma compositiva del *Canzoniere* un reto plural que permanece abierto a la interpretación como las mismas *rime sparse*.

5. Crecimiento de la *Spes* cristiana y visión beatífica de Laura *in morte*. Una petición marcada: la forma *impetrare*. La deseada visión de Laura: el *sonetto* CCCXLIX de los *Rvf*.

Reconozcamos las implicaciones espirituales del proceso desarrollado tras la *sestina doppia*. Bettarini ed. 2005: 1466. El interés destacado de las peticiones del CCCXLIX ha sido realzado posicional y formalmente; pero, si bien las *preghiere* tienen relieve en sí mismas, alcanzan adecuación y propiedad reconocibles en su contexto. La *trasformazione* anunciada (CCXIII, v. 14), tras «Beato in sogno et di languir contento», sostiene más tarde la relación estrecha de la *nueva esperanza* con la *visión beatífica* en la concepción teológica cristiana de la *Spes*: «*Et ideo proprium et principale obiectum spei est beatitudo aeterna*», Tomás de Aquino, *Summa.*, *De Spe*, Art. 2, 3 (2-2 q. 17 a.2) y poco después «*Spei enim obiectum est beatitudo aeterna. Sed ad beatitudinem aeternam consequendam adiuvamur patrociniis sanctorum...*» *Ibid.* Art. 4, 1 (2-2 q.17 a.4). Sirva siquiera como llamada de atención sobre la presencia e importancia del problema en la *Summa Theologica*¹⁷. Recordemos el «*Spes mea Deus*

¹⁷ La traducción castellana por Enrique Garcés de Petrarca, *Cancionero*, Guillermo Droy, Madrid, 1591, no prestaba atención al tema de la *visio Dei* que no traduce en su versión del *sonetto* «E' mi par d'or in hora udire il messo». La disposición *in ordine* tampoco permitía a sus lectores alcanzar la lectura numérica que ahora propongo. La reedición moderna de Antonio Prieto (Barcelona, Planeta, 1985), sin aviso al lector, reordena partición y textos acorde con los criterios actuales y las *postille*. Para evitar confusiones, una vez hecha esta advertencia que creo necesaria, respetaré su cuestionable *ordo* en mis citas de la traducción mencionada, según la edición moderna.

est » de Francesco (*Secretum*, II, [68]) y cómo Augustinus le prevendrá contra la desesperación en el inicio del Libro II. Armisen 2011: 23 y ss., 28, n. 22 y p. 31.

Si en el *sonetto* LVI, vv. 9 ss. el poeta reconoce que Amor le condujo inicialmente de alguna manera a la esperanza («Amor m'adusse in sì gioiosa spene.»), la depuración y superación de *vane speranze* (*sonetto* I, v. 6) formará parte importante del anagramático *lema inicial* y de su *trasformazione* espiritual. Tomar en consideración y valorar las páginas de Cherchi sobre la *spes* en los *Rvf* (2008: 49-80 y 59) obliga a señalar de nuevo que tanto el *sonetto* LX (y LXI/LXII; Armisen 2008: 53 ss.; también 2011: 27-28 y n. 22) como después el CCCXLIX particularmente, son momentos cardinales de un proceso reconocido y narrado (*sonetto* CCXIII, v. 14 y final del *fol. 42 recto*), marcado por la composición formal que estudio. La importancia de las *preghiere* del CCCXLIX y la autoafirmación del poeta y su *spes*, confirmadas posicionalmente, no pueden ignorarse ahora.

Que, en cuanto personaje poético, el enamorado reconoce el vínculo de «su esperanza» con el deseado reencuentro final lo dicen ya los últimos versos del *sonetto* CCCXLVIII con la reutilización medida de la forma marcada *impetrare*. Relacionada muy probablemente con la paronomasia y el tema del *nombre recibido* en el caso de Francesco Petrarca (Armisen 2008: 65-68), esa forma de petición¹⁸ es motivo simbólico recurrente que parece también intencional y trabajado en los *Rvf*. Su reutilización posterior por Bembo y Sannazaro lo subraya¹⁹.

¹⁸ Como señalan los editores regularmente, la presencia de la fórmula (*impetrare la grazia...*) aparece en los *Rvf* con la estrofa central de la *canzone* CXXVI «Chiare, fresche e dolci acque» (de 68 versos [17x4]), *vittoria della memoria* donde expresa, con énfasis compositivo, su esperanzado deseo de que Laura, transformada en un soñado futuro (pasado/futuro), alcanzada por la *pietà* inspirada por Amor, «mercè m'impetre / et faccia forza al cielo», vv. 27-39. *Vid.* Fenzi [1993] 2003: 65-99. Sobre la *pietà* de Laura, Armisen 2008: 65-66; y 2011: 23 ss., 28 ss. Casualmente o no, 153 *fragmenta* después de la CXXVI, convertida ya en *donna pietosa*, Laura « mi dice con pietate...» v. 10, *sonetto* CCLXXIX. Es el *sonetto* en el que Laura se aparece a Francesco, le pide que acabe con su llanto, le da noticia de su presencia en el cielo y de cómo la muerte la transformó. Sobre el *ritorno pietoso*, véase después los *sonetti* CCCXXXIV, vv. 9-11 y CCCXL. Fenzi 2003: 83 ss.; también P. Kuon 2004: 234, 166 *et al.* Contrástese con *il ritorno di Beatrice*, C. Bologna, 1998. Vellutello había destacado la fórmula *impetrare* como antecedente del *sonetto* CCCXLIX «E' mi par...» (1525: 165, *recto*; 1538: 132, *recto*). Valoremos el uso paronomásico de la *canzone* XXXVII, v. 56 que leo como indicio vago de un aviso oscuro, un 'destino marcado', quizá, por el propio nombre que, en esa ocasión, le impondría el silencio. También «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante» CCCLXVI, vv. 111-112. La etimología de los nombres propios, unida a la lectura numérica, tiene antecedentes rastreables en las alegorizaciones de los exégetas homéricos y bíblicos, sistematizadas por el pensamiento estóico. Butler 1970: 23-24.

¹⁹ Pietro Bembo, tal vez atento a la relación posible de la fórmula con el *nombre recibido* (*interpretatio nominis*) de Petrarca y con el suyo propio, la usó en su tardía *canzone* CLXII «Donna, de' cui begli occhi alto diletto» dirigida *in morte* a la Morosina, vv. 7 ss. Sobre su presencia en Sannazaro, Armisen [2011c]. La traducción castellana del *Cancionero* realizada por Enrique Garcés (Madrid, Guillermo Droy, 1591), que no hace referencia a la *visio Dei* del *sonetto* CCCXLIX, sí usa dos veces la fórmula «impetra me halle...» e «impetrará llevarme...» en las peticiones de mediación a Laura de los dos sonetos anteriores (*sonetti* CCCXLVII y CCCXLVIII). Sin embargo, Garcés traduce la fórmula anterior «sì dolcemente che mercè m'impetre, / et faccia forza al cielo», *canzone* CXXVI, v. 37-38 por «tan dulce, que merced me haya ganado / haciendo fuerza al cielo».

Precede y acompaña la confirmación de la *esperanza fuerte* que, si le lleva a pedir la ayuda de *Morte* en CCCXXVII vv. 7-8, e incluso en CCCXXXII vv. 41-42 a poner en ella su esperanza en conocida posición *chiave* (4:3), llegará después a desear el final *en términos cristianos explícitos* en el *sonetto* CCCXLIX. Serán reconocidos, asumidos y reescritos en clave bíblica y personal marcada con el antecedente del *Libro de Job*, boeciana, ciceroniana y humanista por el agustino fray Luis de León en su Oda X «Cuándo será que pueda» dos siglos después.

El interés compositivo en los *Rvf* de la *anhelada visión*, referencia de las *Enarrationes in Psalmos* incluida, comentada en *postille* varias, en otros textos anteriores y posteriores *in vita* e *in morte* por Bertolani (2005: 127 ss.), se hace evidente; pero en mi opinión será realzada y quedará formalmente potenciada en el *sonetto* «E' mi par d'or in hora...» con el apoyo de la composición cifrada del libro.

Con un capítulo titulado «Frammenti di terrena e celeste beatitudine» Chessa (2005: 99-154) ha repasado el tema de la *visio Dei* con rápida y reiterada atención a este soneto (*ibid.* pp. 66, 93, 143, *et al.*) que intento completar apoyado por la significativa localización formal del «E' mi par d'or in hora udire il messo» que, al parecer, lo sitúa por relación a la *Gratia* (17² en su macrosecuencia, no lo olvidemos...) potenciándolo con sus implicaciones en el tema de la *virtud teologal* de la Esperanza: *totaliter ab extrinseco* (*Summa*, Ia, IIae, q. 63, a. 1). Aunque Chessa, ajena a esos problemas, describe la pretensión final como «visione mistica qui affianca in una nebulosità gierarchica di sublime audacia, il Creatore a la prima fra le creature, il Dominus alla Domina» (*ibid.* 2005: 142), a tenor de lo que sabemos sobre la presencia de la numerología de Agustín y su relación con la *Gratia* y los dones, valorar la posición corregida y significativa del CCCXLIX en los *Rvf* es en todo caso una lectura oportuna.

Si la voluntad de llegar al final es una reconocida forma de la *Spes* que los teólogos conocen bien, destacaré que, aquí y ahora, la esperanza de Francesco en Laura y en el Creador se declara y se afirma formalmente en posición marcada, superada también la añoranza de «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto» que acompañaba las anteriores peticiones a *Morte* de la original *sestina doppia* CCCXXXII. Su condición nodal quedará subrayada como envío en el inmediato *sonetto* «Ite, rime dolenti, al duro sasso» cuyo cierre (vv. 12-14), con la conciencia alcanzada de un final cercano, expresa el deseo de recibir su llamada y contar con su ayuda en el tránsito definitivo. Recordemos el anterior envío del *sonetto* CLIII «Ite, caldi sospiri, al freddo core» que, dada su posición, tal vez requeriría comentario aparte.

Ahora, según hemos visto, 17 posiciones tras la última *sestina*, realzado posicionalmente como 17² en la macrosecuencia de *il riscatto* de 306 *fragmenta* (LXI-CCCLXVI), el doble objetivo quedaba planteado. Inicialmente con la petición de

conocer la fecha de un final anhelado desde el centro del *sonetto*. Con el cierre del segundo cuarteto del CCCXLIX, será expresado de nuevo como ferviente deseo sostenido, declarado en términos de visión beatífica y comprensión: un deseo solicitado en el último verso de ese *sonetto*, a 17 *pezzi* del final del *Canzoniere*.

E' mi par d'or in hora udire il messo
che madonna mi mande a sé chiamando:
così dentro et di for mi vo cangiando,
et sono in non molt'anni sì dimesso,

ch'a pena riconosco omai me stesso;
tutto 'l viver usato ò messo in bando.
Sarei contento di sapere il quando,
ma pur devrebbe il tempo esser da presso.

O felice quel dì che, del terreno
carcere uscendo, lasci rotta et sparta
questa mia grave et frale et mortal gonna,

et da sì folte tenebre mi parta
volando tanto su nel bel sereno,
ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna.

Su esperanza *in morte* quedaba confirmada en el *sonetto* CCCXLIX, vv. 9 ss. con el apoyo del precedente de Cicerón, señalado hoy con precisión por Dotti y Santagata; pero que, reconocido mucho antes, contó con la advertencia explícita de Vellutello (1525: 164, *verso* y 165, *recto*; 1538: 132 *recto*). Se trata ya de la afirmación de su *spes* cristiana, aunque sin valorar la posible intención compositiva que ignora y rechazaba el *lucchese* con su reordenación textual, como es conocido (Gorni 1993: 116). Lo advirtió ya el mismo comentarista, desde sus primeras palabras atento al tema y a la forma *impetrare* del *sonetto* anterior. Vellutello ampliaba algo en 1538 el comentario anterior de 1525 en su valoración de la transformación espiritual del poeta.

El tema de su *voluntad de acabar* y la forma numérica que señalan las *preghiere* de los *sonetti* CCXLVI y CCCXLIX en posiciones marcadas, a 17 *fragmenta* del final de ambas *Partes*, sostienen o refuerzan su sentido con el intencional contraste propio de la *trasformazione* alcanzada. Como vemos, no son tampoco las únicas huellas de la recurrente forma numérica modular. Ayudan a establecer hoy que el ajuste numérico de las *preghiere* con esa cifra le interesaba todavía en sus últimos meses de vida.

El *sonetto* CCCXLIX, posición marcada por la *nueva esperanza* y su deseo de alcanzar finalmente la visión de Laura junto al Señor, se entiende mejor cuando conocemos y valoramos el tema anterior, reiterado, de las visiones de Laura *in vita* e *in morte*. Dicho esto, como he advertido, no debemos limitar la composición narrativa y fragmentaria del *Canzoniere* al reconocimiento de secuencias aisladas, menos aún a la lectura unisecuencial.

Si, como advierte Gorni (1993:117-119), el lector del *Cinquecento* no accede a la lectura que resulta del reconocimiento de lo que hoy llamamos *conectores intertextuales* –otras relaciones temáticas, biográficas más o menos precisas, temporales, numéricas o posicionales, formales y discursivas son las que esos lectores perciben mejor...–, también es evidente que tanto la anterior *Vita nuova* como el posterior caso del *Libro II* de Boscán, entre otros, prueban la vigencia del libro de poemas breves que narra la vivencia lírica de una vida amorosa.

Con el referente próximo de los precedentes del género, la forma compositiva espacial de los *Rerum vulgarium fragmenta* –aunque no sea parte explícita de las *expositiones* que conozco–, construida y formalizada (quizá) tras los que Agustín valoró como *numeri aeterni*, se convierte después en arquetipo o modelo, objeto de imitación. Estudiamos aquí recursos que sostienen la arquitectura del texto, que dan sentido unitario con cifras y temas, pautas modulares y *rationes* al componente narrativo de la forma *canzoniere*. Que sus imitaciones reproduzcan y desarrollen solo parte de los componentes o formas activas del extenso y complejo modelo no puede extrañarnos.

La macrosecuencia de la recuperación visiva de Laura, *caso particular* (CXXIX-CCLXXXI [Armisen 2004a: 93]) cifrado por el 153 de Agustín, queda a 68 posiciones de las peticiones al Señor del *sonetto* CCCXLIX que he transcrito y a 85 del final de los *Rvf*. La pauta marcada reaparece con formas varias. El problema de la recuperación visual o soñada y la última, anhelada *visión beatífica* de Laura no es tampoco ajeno a ella. *Summa*, IIa, IIae, q. 18, a. 4 *et al.*; *Vid. J.-Y. Lacoste* 2007: 484 ss.; también *sonetti* CCCXLIV [*vulgata* 346] CCCXLV [347], CCCXLVI [348] «Li angeli electi et l'anime beate»: Santagata ed. 2004: 1332-1338; y CCCXL-CCCXLIX, Bettarini ed. 2005: 1503-1533. Reconocer la forma modular que sostiene el motivo en la sucesión de *fragmenta* prueba la oportunidad de integrar el mencionado caso en una lectura de la composición narrativa, plural y unitaria del libro. Su condición de *laberinto* espiritual y textual se revela en una posición y con una forma trabajada (CCXI, v. 14), convertida en *chiave* y momento inicial, entrada o punto de partida del espacio de búsqueda en el *textus* de los *Rvf*. El señalado antecedente virgiliano del *tessere* referido al laberinto de Minos (*Eneida*, V, vv. 588 ss.) no le era desconocido. Armisen 2012: 81-83, 89 y 99-100.

La forma plurisecuencia narrativa de los *canzonieri* se construye en el arquetipo con las recurrentes formas poéticas de *sonetti*, *canzoni*, *sestine*, *ballate* y *madrigali*. Los ejercicios imitativos del siglo XVI en diversas lenguas no reproducen exactamente ni el mismo repertorio formal ni todas las posibilidades de lectura perceptibles en el *Canzoniere*, como es fácil apreciar con la obra diferenciada de Bembo y Sannazaro o Boscán e incluso Garcilaso, Herrera, Lope de Vega...

No cabe reducir la construcción narrativa del *Canzoniere* a la composición numérica, ni creo que sean los poetas los únicos interesados por su escritura, por el ejercicio de narración plurisecucional y la activa lectura intertextual consecuente. Su incidencia posterior en el tejido textual narrativo de la prosa y, más particularmente, en las formas de imbricación léxica y motivos de la *prosa meliorativa* de Cervantes en el *Quijote* de 1615 me ha interesado especialmente (Armisen 2010: 29-30, n. 19; 43 ss., nn. 35 y 36, *et al.*; y de nuevo 2012: 78 y n. 2). Pero ese sería ya otro tema.

6. De la huella numérica en la poesía castellana. Dos breves notas sobre composición agustina y petrarquista en las odas de fray Luis de León.

El interés funcional narrativo y numérico de la petición al Señor del CCCXLIX en que Francesco Petrarca, finalmente, cree oír la llamada de Laura –como sabemos reubicada en el *codice Vat. lat.* 3195 en la forma hoy aceptada, pero no recogida con esa posición por las numerosas ediciones impresas del siglo XVI–, no pudo ser reconocido por la mayoría de los lectores en sus implicaciones posicionales.

Sin embargo, la cifra formal reiterada de una *preghiera* relacionada de una u otra forma con el 17 reaparecía en otros varios textos destacados de los *Rvf* (*vid. sonetto* CXXXVI, o el *sonetto* CCXLVI de la *Parte prima* y la *canzone* CCCLXVI, v. 120 al menos). Probablemente la encontramos también en la medida posición de la *sestina* CCXIV, en el número de los 136 versos de la *canzone* CCLXIV –clausurada con la paradoja de su v. 136 «et veglio 'l meglio, et al peggior m'appiglio.» (Santagata 2004: 1068; Galbiati 2004: 114 *et al.*; Bettarini 2005: 1187)– y de nuevo en los 137 versos de la CCCLXVI e incluso en el número de páginas escritas del *codice...*). Con ser presencias reiteradas, formas repetidas en textos destacados, a tenor de la verificable y recurrente composición modular del *Canzoniere*, no serán tampoco los únicos datos a valorar. Armisen 2004a: 76-81, 91-93; ó 2008: 67-69.

Aunque ocupe otra posición en las numerosas ediciones del *Cinquecento*, las huellas del interés provocado por el *sonetto* «E' mi par d'or in hora udire il messo» en ese siglo tampoco son escasas. Pienso en Sannazaro (Armisen [2011c]), pero, sobre todo, en fray Luis de León, motivado conocedor del pensamiento de Agustín, bibliista, poeta interesado tanto en la poesía de Petrarca como en la composición y la forma numérica²⁰. Los 70 versos de «Cuándo será que pueda» no son tampoco caso único de

²⁰ Los 70 versos de la Oda X de fray Luis «Cuándo será que pueda» –en mi opinión, al menos– tienen el preciso antecedente de la *tradición agustiniana* que, con el apoyo bíblico (*Psalmus* LXXXIX, 10; *vid. Enarrationes, Ps.* LXXXIX, 9-10), cifraba con ese número la *edad del hombre*. No dudo que el agustino, como antes advirtió Petrarca en alguna *postilla* manuscrita (Rico, *El país*, 25 Julio 2004) y conocían otros poetas petrarquistas (Armisen 1983: 116-117, n. 72; y Armisen [2011b]: nn. 5 y 6), aplicó esa cifra con intención calculada. Confirma su voluntad de alcanzar el final cuando, acabados sus números, *llegue el*

cifra numérica medida funcional u operativa en las *Odas* de fray Luis. Y eso que el agustino –que usa con adecuación e intención presumible la cifra de Agustín (*números eternos*) en su *Oda I Vida retirada*, de 17 liras y 85 vv., culminada en su última estrofa por referencia a la *música divina* y sus ecos terrenales «puesto el atento oydo / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado», vv. 83-85–, difícilmente pudo conocer la intención posicional del *sonetto* CCCXLIX²¹ en los *Rvf*. Como advertí hace años, el número de 70 versos había sido (muy probablemente) cifra aplicada por Boscán antes de 1514 en una aventurada alegoría cortesana, imitación octosilábica de Petrarca (Armisen 1983: 116-117, n. 72).

De la posibilidad real de que el religioso agustino, profesor de Salamanca, llegase a conocer el *Secretum* no sabemos casi nada. Aunque semeje una hipótesis a considerar, siquiera verosímil, no hay datos ni parecen existir huellas conocidas que la confirmen. Vid. Arqués, *Secretum* ed. 2011: 59-63.

Por el contrario, todo hace pensar que fray Luís, amigo del músico y tratadista Salinas al que dedica varias odas, presumible lector de los *De musica libri VI*, el *In Iohannis Evangelium tractatus* y las *Enarrationes in Psalmos (Opera omnia*, Venecia, 1491 [*princeps*]; Basilea 1504, 1506, 1529; Venecia 1552; Lyon, 1561; *et al.*), sí estaba entre los que podían y debían reconocer fácilmente la relación posicional, numérica y temática del *sonetto* CXXXVI «Fiamma dal ciel su le tue treccie piova» con el *Psalmus* CXXXVI, antes comentada.

momento anhelado; y reafirma así también su *Spes* antes, durante y/o después de su encarcelamiento con la composición cifrada. Como lectores de «Cuándo será que pueda» encontramos una autoafirmación inspirada en la tradición anterior. Sin duda, conoce los problemas espirituales del *sonetto* CCCXLIX de Petrarca (F. Luis de León, *Poesía*, ed. Ramajo, 2006: 66; *sic.* F. Luis de León, *Poesías...*, ed. Serés, Taurus, 1990: 85) que, como el XL de *le fila benedette*, tuvo que conocer, así mismo, con la *esposizione* de Vellutello. El agustino profesor de Salamanca lo asume, centrado por la aspiración a la *visión beatífica* y lo que esta conlleva; pero explícitamente dominado por la búsqueda de *la verdad* en términos de poeta humanista.

²¹ Resulta harto improbable que fray Luis pudiese conocer la posición del *sonetto* CCCXLIX «E' mi par d'or in ora udire il messo», señalada por la anotación marginal del *Vat. lat.* 3195 y recogida por manuscritos que copiaron la reordenación propuesta por las *postille* de ese códice. Conocedor de la poesía de Petrarca y de los tercetos de «E' mi par d'or in hora udire il messo», ... sí creo posible que, por el contrario, tuviese noticia de la edad a la que muere el poeta toscano. Hemos de suponer el interés del poeta castellano en la numerología de Agustín o en sus ideas sobre la armonía y el *numerus*. Pudo reconocer huellas del 17 y el 153 del *In Iohannis...* y *Enarrationes...*; y semeja posible que, en alguna medida, percibiese su presencia operativa en los *Rerum vulgarium fragmenta* o siquiera en alguno de sus textos. Lo apoya (indirectamente) la *Oda I Vida retirada*, «Qué descansada vida», texto inicial de 85 versos, objeto de interpretaciones clasicistas y cristianas, composición que entiendo culminada por la referencia musical de su estrofa 17. Recordemos ahora el *Vir optimus beatus ille qui procul negotio*, comentado por Agustín, *De musica*, V, 9, 19. No es el momento de tratar la relación funcional de la forma numérica con la composición y el sentido de ambos textos del agustino. Sobre armonía y composición musical en la obra de fray Luis de León, además de las conocidas opiniones de Spitzer ([1963] 2008: 123 ss.) es oportuno revisar los comentarios y anotaciones a la *Oda III A Francisco Salinas*, vid. Fray Luis de León, *Poesía*, ediciones de A. Ramajo Caño 2006: 21-26 y 536-542; y C. Cuevas 2000: 127 ss.. También S. Delahaye-Grémois 2009: 93-103.

Cabe, pues, suponerlo también conocedor del pensamiento numérico de Agustín y de los problemas del criptoalfabético *Psalmus CXVIII* de la *peregrinatio animae*. Vid. *infra* n. 22. Agustino desde 1543 (ed. C. Cuevas, *Poesías completas*, Castalia, 2000: 10), lector motivado del *sonetto XL* –texto comentado con referencia al santo por Vellutello desde 1525 (Armisen 2012: 81 ss.; y 87-88, n. 8)–, su interés en la relación de Francesco con Agustín y los *De musica libri VI*, impresos en las ediciones de *Opera omnia* del santo, podemos suponerla. Su atención al Augustinus de Petrarca (si en algún momento leyó el diálogo) es más que verosímil.

En el *codice* autorizado de los *Rvf* que llegó a poseer Pietro Bembo en 1544, pero que el veneciano había conocido, deseaba y valoraba desde fecha muy anterior, (y en algún *ms.* que transcribe las *postille* de los últimos *pezzi*... [Soldani 2006: 247, n. 47]) la composición numérica relacionada con el pensamiento de Agustín (y con ella la posición del *sonetto CCCXLIX*) era forma funcional reconocible que parece aplicada con intención. Podía, quizá, merecer la atención de otros lectores, conocedores de los comentarios evangélicos y de las exégesis numéricas de Agustín. Pese a las observaciones de Vatasso en 1905, sabemos poco sobre los lectores que accedieron al importante manuscrito. Armisen 2008: 58-59, n. 6; Belloni 2004: 80-94.

Aunque, como todo lleva a pensar, fray Luis no conociese la ordenación marginal propuesta por el *Vat. lat.* 3195, su perceptible atención a «E' mi par d'or in hora udire il messo» en la concepción de la *oda X* se funda en el reconocimiento del *sonetto* de Petrarca como afirmación de su *Spes*. Los setenta versos del «Cuándo será que pueda» potencian esa lectura con la simbólica cifra bíblica y la confirman. El interés formal de las odas I y X de fray Luis se hace patente. Será necesario valorar el componente numérico en su interpretación. La composición de ambas evidencia esa atención del poeta a la numerología bíblica y a las ideas de Agustín sobre el *numerus* y la música.

7. Inicios, finales y *rationes*. Hacia los números eternos. Composición formal e identidad simbólica de Laura: *sonetti IV/V* - *canzone CCCLXVI*. En la macrosecuencia de *il riscatto LXI-CCCLXVI*: red modular, posiciones, recurrencia e imbricación narrativa en los *Rvf*. La búsqueda de la *Pietà* y la transformación de Laura. La *canzone CCCLX* y el juicio último de los lectores.

En los *Rvf*, según los leemos hoy, la *preghiera* a 17 posiciones del final es una forma característica, repetida en *Parte prima* y *Parte seconda*, con presencia anterior ejemplificada, al menos, desde la fecha de redacción de la *canzone CCCLXVI* «Vergine bella...» de 137 versos y su v. 120 «*miserere d'un cor contrito humile*.» destinado al contraste con la *prima preghiera* cristiana del LXII, vv. 12-14 (Armisen 2008: 67-68). Si hoy existe acuerdo general sobre la función de la *canzone* a María como cierre

predeterminado (Soldani 2006: 217-218), no resulta tan fácil fechar la génesis del proyecto de macrocomposición narrativa unitaria y plural de los *Rvf* (Jones 1999: 38 ss.)

Tal vez sea conveniente recordar ahora que la macrosecuencia V-CCCLXVI de 362 *pezzi*, tras el *sonetto* IV que completa armónico (1+2+3+4), con la providencial creación de la dama y su condición figurada, el *fol* 1, *recto* (Armisen 2004a: 83-84; 2008: 49, 58-60, 67 ss.; 2011: 17; 2012: 82, n. 4), se iniciaba ya como búsqueda de la identidad o función simbólica de la dama, con/desde el aún velado nombre de Laura en el *sonetto* V - nombre desvelado tardíamente en el *sonetto* CCXCI, v. 4 y la sestina CCCXXXII, v. 50 - pero se cierra en la *canzone* final que nos ocupa; y tiene en esa macrosecuencia su precisa e incuestionable *ratio sesquitertia* localizada en los versos de la *data sacra* del primer encuentro del *sonetto* CCXI (Armisen 2008: 58-64). Es una realidad formal que difícilmente podría considerarse casual. Su lectura parece fundada con razones textuales y causas extratextuales hoy reconocibles, que el *Secretum* documenta como admoniciones de Augustinus.

Un hecho textual significativo que unifican, integran y sostienen, con la dupla *ratio* mencionada (secuencia literaria y *codice*), tanto esa búsqueda iniciada, tras la referencia a la creación de su amada (*sonetto* IV), desde el anagramático *sonetto* V del nombre de su dama, como la operatividad retrospectiva de la *canzone* final de 137 versos, himno, loa y plegaria dedicada a la misericordiosa Virgen, mediadora y modelo.

Si la condición providencial y figurada o redentorista de Laura puede considerarse presentada a los lectores en forma de provocadora *propositio* inicial con el *sonetto* IV (los poetas *proponent*, *invocant*, *narrant* [Armisen 2012: 99]), su desarrollo narrativo es uno de los temas a reconocer por el lector capaz de reconocer el sistema numérico agustiniano en la inmediata gran macrosecuencia de 362 *pezzi*. Desde luego, el problema de la identidad simbólica y funcional de Laura no es en ella tema único. Conociendo las diferencias que sobre su valor último tienen Augustinus y Francesco en el *Secretum*, el problema de su condición salvífica tiene incidencia destacada con presencia reconocible en otros textos y formas de composición de los *Rvf*. El problema de la muerte de Laura nos permitirá confirmarlo en breve.

Recordemos, pues, lo que ya sabemos. Conocer que la *ratio*, como asume Agustín (*De musica* I, 11, 18), superando la condición infinita de lo numérico, establece los límites formales y la condición unitaria de un *continuum*, parece guiarnos en su lectura e interpretación. En términos modernos (jacobsonianos), la composición numérica se presenta así parte constitutiva, fundamental y verificable de la secuencia. Con ella, la imbricación de la plural forma narrativa establece su condición textual, reconocida pronto como *tessere* o *textus* en el *sonetto* XL (Armisen 2012: 81 ss.), integrada

simbólicamente como *rete* y *reti* desde el *sonetto* IV, propuesta como *laberinto* en el CCXI, v. 14 (*ibid.*: 83 *et al.*)

El *sonetto chiave* CCXI, tensa descripción del conflicto del poeta y breve loa de Laura, es puerta de entrada a ese *laberinto*, a la biografía espiritual y amorosa que fechará, resumirá cronológica, finalmente, 153 *pezzi* después el *sonetto* CCCLXIV. Con la retrasada fechación del primer encuentro, en coincidencia simbólica con un redentorista y literario viernes santo (*sonetto* III), inicia desde el recuperado CCXI la cronología apoyada en el calendario litúrgico, apuntada por Zottoli en 1928 y revisada después por Roche, Santagata y Biancardi entre otros.

De la posición de la *data tragica* del CCCXXXVI, vv. 12-14 he hablado antes. Sobre la relevancia posicional y simbólica de la *data sacra* del *sonetto* CCXI en el *fol.* 42 *recto* no creo que quepan muchas dudas. Si estas existen se refieren más bien a la coincidente, sorprendente acumulación de efectos; y al hecho de que no sepamos nada concreto, satisfactorio o claro de su reconocimiento en las formas de composición durante siglos.

Como, quizá, podía todavía reconocer en los *Rvf* el tentativo neopitagórico comentarista del *sonetto* IV Anton Maria Amadi en 1563 y 1565 u otros lectores anteriores (Bembo y Sannazaro, después Celio Magno ..., quizá también Garcilaso, desde luego Boscán y tal vez fray Luis de León...) muchos años después de 1374, la huella de la numerología de Agustín y la adecuación del 17, el 136 y otros números o posiciones era perceptible con cierta facilidad. No eran tampoco los únicos conocedores de Petrarca interesados en esa lectura numérica y espiritual. Pronto lo veremos mejor.

El caso particular del babilónico *sonetto* CXXXVI, con el interés actual de su transcripción formal por Malpaghini (Brugnolo 2004: 127) –siglos después censurado o no, coincidente como vengo señalando en su cifra posicional con el *Psalmus* CXXXVI que lo inspira–, para el religioso agustino de Salamanca y otros lectores conocedores del texto bíblico, atentos a sus números como lectores de las *Enarrationes*. Tras la lectura del *canzoniere* de Boscán, tal vez, probablemente interesados en el *ordo* autorizado de los *Rvf* reimpresso con formas varias en el XVI, pudo ser una cifra significativa perceptible, marcada como petición en ambos textos y de reconocimiento casi obligado. Lo único raro es que esa coincidencia numérica en el 136 haya sido ignorada, como parece. Si la reconocemos como intencional, su valor indicial resulta evidente. Un dato objetivo y simbólico útil, sugerente en más de un aspecto.

Aunque revisar con detalle la incidencia de la numerología clásica de Macrobio en el *Canzoniere* pueda resultar más difícil, es sencillo verificar que alguno de sus números fundamentales, como el mencionado 56 de Escipión (y de Augusto), por ejemplo, tiene

presencia y aplicación directa calculada en v. 8 del *sonetto* CLXXXVI (ó 153 en la secuencia particular de los *sonetti*). Contrástese con la útil lectura ajena a lo numérico de Fera 1988: 219-243. Su interés en la localización de ese *sonetto* y los inmediatos se confirma en relación con el problema de la loa y sus formas cifradas. Fera 1988: 223 ss. Son datos de necesaria valoración.

También, como veremos pronto, es o parece intencional la transcripción del CCLXXI en el *fol.* 56, *recto* del código de autor. Macrobio, *Comentariorum* ed. Scarpa (1981), I, 5, 2 - I, 6, 82 ; Armisén 2011: 21; [2014]; y [2011c]. Recordar que esa misma cifra (56) es el total de versos en la forma regular de las páginas de cuatro *sonetti* resulta también una observación pertinente. Y confirmar la presencia activa del 17, 136 y 153 o el 56 en los *Rvf* permite entender mejor la opinión del poeta sobre los *números eternos* de Agustín y su aplicación formal. Encontrarlos después ocasionalmente en las imitaciones más trabajadas permite ir más lejos: casi necesariamente, nos lleva a suponer su reconocimiento operativo parcial.

Superando descuidos del presente que, como digo, en el pasado no cabría considerar absolutos y generales, será útil recordar con insistencia y valorar los datos sobre el *sonetto* CXXXVI y el *Salmo* correspondiente o el 56 de Augusto, de Escipión y de Macrobio en el *sonetto in ordine* número 153 de los *Rvf*, dado que hoy todavía los desconocen, al parecer, los editores modernos de Petrarca, consecuentemente sus lectores y no pocos estudiosos.

Sobre la doble macrosecuencia de 306 *pezzi* iniciada en los *sonetti* LXI/LXII –«rinnovato proemio» *sic.* Amaturò 1988: 280-283; después descrito por Mercuri (2003: 81) como *mise en abîme*, tras la maldición del *lauro* del *sonetto* LX–, puede ser útil tener presente también la breve revisión que sobre el LXII *della prima preghiera* (Armisén 2004a: 84 y 94-96) hace Fenzi como propuesta de *vita alternativa* (2008: 84-85). Según he advertido, la reiteración de la forma *miserere*, liminar en el *sistema di preghiere*, confirma a María como modelo de *pietà* y misericordia a 17 vv. del final (Armisén 2004a: 94-95).

La red modular, pautada con las cifras comentadas por Agustín, ayudará a entender la forma del *continuum* textual. Su integración en la forma unitaria (*ratio sesquitertia*) contenida en 72 *carte* numeradas y en 137 páginas de texto es operativa y alcanza forma simbólica reticular y redentorista que parece calculada, según advertí en 2008: 58-64 y 69; 2011: 21-23; y 2012: 73 ss. No ignoro otros destacados *fragmenta* que ocupan posición marcada, relevantes múltiplos de 17 en el análisis de Agustín y en la doble secuencia de *il riscatto* (LXI-CCCLXVI: 153 [triangular de 17] +153),

macrosecuencia de $17 \times 17 + 17$ componentes. Como veremos más adelante, es posible incluso que la composición modular que comento afecte a textos anteriores.

Pensemos en su segunda sección de 153 unidades, reiniciada en el *fol.* 42 *verso* con la revisión desde la *sestina di preghiera* CCXIV: mencionaré siquiera la agustiniana y crítica *canzone* CCLXIV «I' vo pensando, et nel penser m'assale» (51 en esa macrosecuencia), el *sonetto* CCCXV «Tutta la mia fiorita et verde etade» (como 102 [Tonelli 1999: 127-129; Santagata ed. 2004: 1216; Bettarini ed. 2005: 1376; Cherchi 2008: 119 y 123]), la *sestina doppia* CCCXXXII (ahí 119), el *sonetto* CCCXLIX «E' mi par d'or in hora udire il messo» (ó 136) y la *canzone* CCCLXVI «Vergine bella, che di sol vestita» (153).

No son las únicas posiciones a valorar. Desde el inicio de la macrosecuencia de 306 *pezzi* LXI-CCCLXVI el *sonetto* CCXXXV «Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio» ocupa la posición 175 y, al menos, coincide con el *axis* de la *ratio sesquitertia* (4:3) en el *continuum* delimitado por cifra conocida. Sin olvidar que hablamos de una decisiva macrosecuencia (153+153) que también tiene su núcleo central significativo en los textos transcritos en el *fol.* 42 *recto* y *verso* –folio del fascículo VI P¹ que, como he señalado, acoge tanto los *pezzi* del «grupo central desplazado» como los números o posiciones *chiave* de las *rationes* de la macrosecuencia V-CCCLXVI y de los 72 folios numerados del *codice*–, el mencionado *sonetto* «Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio» (último del *fol.* 45, *recto*) puede merecer atención tanto temática como posicional.

El *sonetto* CCXXXV, integrado en una microsecuencia que desarrolla el motivo alegórico del peligroso viaje marítimo (*il porto negato*: Bettarini ed. 2005: 1076; Picone 2007b: 506-512), marca un momento crítico negativo (*debolezza e non-volontà*) y un hecho narrativo de interés: reintroduce, potencia y recuerda la función negativa de Amor (tormenta, vientos o corrientes que le arrastran), de las fuerzas contrarias que le retienen en su proceso de *transformazione* espiritual. Según Picone, «constituisce una delle realizzazioni più drammatiche della metafora nautica in tutto il *Canzoniere*». Con todo, no parece un caso claro. Aunque realza y confirma la importancia funcional de Amor como oponente, no establece un significado espiritual positivo importante y acorde con la ayuda divina que se requiere.

Pero, si intentamos una lectura rigurosa –difícilmente verificable ahora–, debemos dudar sobre la intencionalidad posicional operativa del *sonetto* CCXXXV en la composición de la macrosecuencia LXI-CCCLXVI. Incluso aceptando esa posibilidad, sin duda aventurada y en mi opinión frágil o incluso muy cuestionable, hemos de

advertir que la relevancia de las *rationes* parece menor (es o *parece*, quizá, menos necesaria en términos funcionales [hipotéticos]) en las macrosecuencias que creo delimitadas o cifradas ya con el sistema numérico de Agustín.

Pensemos así mismo en el caso de «Mia ventura et Amor...», *sonetto* CCI de *il guanto* recamado, 34 posiciones anterior y comentado en 2012: 83 *et al.* Porque no se presentan como casos aislados. Como advertí revisando la macrosecuencia de las enfermedades de Laura (XXXI-CCCXXXVI) de 306 *pezzi* (2008: 49-51), según he recordado ya en este trabajo, el *sonetto* CCXVIII «Tra quantunque leggiadre donne et belle» tampoco es un texto irrelevante: recoge la opinión de Amor sobre las consecuencias en la Naturaleza y su amenazada armonía de la temida muerte de Laura en una posición relacionada también con el 17 en esa macrosecuencia (17x11).

La función sostenida y cuestionada de Amor, como vemos, podría ejemplificar otros *pezzi* de composición pautada, tal vez ajustada con la cifra de Agustín. Los *sonetti* CCI, CCXVIII y CCXXXV, que considero aquí también en sus respectivas secuencias, ejemplifican los límites y peligros de la lectura que planteo. El primero y el tercero podrían ser el *axis*, *ratio sesquitertia*, en hipotéticas macrosecuencias de 306 *pezzi*; pero, aunque pueden merecer atención, no parecen casos incuestionables o concluyentes. Debemos detenernos. Tal vez sea oportuno volver sobre ellos en otro momento. Los riesgos de hiperinterpretación en la composición numérica o modular son evidentes, crecen como proyección y generan probables espejismos: las formas repetidas, la sucesión de *pezzi* y los temas recurrentes los multiplican de forma natural. No es fácil establecer los límites de su intencionalidad.

Dicho sea todo lo anterior reconociendo que la composición lineal que estudio (en no pocas ocasiones reticular o entretejida), sostenida por el repetido *modulus* mencionado y por la correspondiente cifra redentorista, trabajada por Agustín en su comentario sobre la pesca milagrosa (*In Iohannis evang. tract.*, 122, 1-9), no se funda en la operatividad explícita y menos aún obligatoria, ni tampoco exactamente regular siempre o declarada siquiera. La veo solo reiterada pauta significativa subyacente, pero reconocible en algunos casos como intencional y sostenida; activa en relación con temas fundamentales y su desarrollo secuencial. Es una forma de composición narrativa por reconocer que se ofrece, *en principio*, al lector motivado y contemporáneo del poeta como búsqueda de interés creciente desde la *propositio* inicial, la primera página y los cuatro *sonetti* proemiales.

La composición formal será caracterizada y significada pronto, quizá señalada, reconocida como *peregrinatio* o viaje espiritual desde los *sonetti* XVI y XVII²². Después se desarrolla y sostiene con la narración, con la sucesión recurrente de motivos en transformación como la programática aspiración a la *pietas* y la mencionada *spes* o las fluctuaciones del *timor mortis*. Se establece en cuanto medido, reiterado módulo simbólico: unidad última de la composición secuencial y del sentido cristiano, marcadamente agustiniano del texto. Santagata 1992: 308-316. Sostenida la unidad espiritual del relato biográfico con la búsqueda y progresión en las virtudes teologales (Fe, Esperanza, Caridad), ha de recordarnos lo que el propio Agustín dice sobre los poetas, el *numerus*, la *armonia* y las virtudes cardinales en el libro VI del *De musica*. No cabe extrañarse. Rico 1974: 127 *et al.*

El sistema *calendariale* (o litúrgico), recuperado por Zottoli en 1928, revisado por Biancardi en 1995, se funda en el conocido total (365+1) y en la adecuación posicional cronológica y litúrgica coherente, verificable, según se acepta, tras las propuestas hiperdesarrolladas de Roche (1989 *et al.*), en muy pocos pero destacados textos. Así también (o mejor...) la huella de Providencia y la Redención, señaladas con intención en el *fol. 1 recto* y los *sonetti* iniciales, sostienen ante lectores apropiados la unidad cifrada numéricamente del componente textual narrativo y plural o sobreimpuesto, secuencial e imbricado de la *transformazione* en curso. *Vid. De musica...*, VI, 11, 33; *ibid.* 12, 33 ss.. Los *números eternos* y las *armonías eternas* del Libro VI marcan la Creación divina como primer modelo; y construyen o sostienen en los *Rvf* la *peregrinatio*, la *transformazione* y la meta última con la numerología de Agustín. *De musica*, VI, 9, 23 - VI, 17, 59.

La esperanza de alcanzar la *pietà*, proemial *propositio* destinada al lector (Armisen 2008: 65), se presentó ya como *lema* programático y enigma, clave elidida, motivo inicial desde el *sonetto* I, v. 8 (*autonominatio*, «nombre recibido»... *interpretatio nominis*)²³. Un programa poético declarado desde el *sonetto* I. Tema

²² Considerar el *sonetto* XVII como cifra simbólica que señala o realza el inicio del viaje espiritual en los *Rvf* es una hipótesis a valorar. Armisen [2011b]. Pensemos también en la general adecuación del 136 [ó 153-17] para las peticiones, apuntada en trabajos anteriores; y verificable ya en este mismo trabajo. El tema de la *peregrinatio* espiritual era motivo destacado del importante *Psalmus* CXVIII, el más extenso del *Salterio* davídico y texto en el que la vida se presenta repetidamente como *peregrinación hacia la ley divina* pauta en sus acrósticos por el alfabeto hebreo de 22 letras. Como los números de los *Salmos* eran objeto de particular atención por parte de Agustín en sus *Enarrationes* (y es presumible que también de Petrarca), será oportuno recordar, ahora siquiera en nota marginal, que el *sonetto* CXXXVI, primero de los tres babilónicos contra la curia papal, se inicia con la formal petición del castigo divino «Fiamma dal ciel su le tue treccie piova». Tiene el directo antecedente numérico de la petición/profecía sobre el castigo de Babilonia del *Psalmus* CXXXVI. Para otros aspectos, además de las ediciones de Santagata 2004: 672 ss.; y Bettarini 2005: 664 ss.;... *vid.* Picone 2007b: 326 ss.; y Armisen 2004a: 82 *et al.*; 2008: 48 ss., 63, 58 n. 6 y 67-69 y [2011b].

²³ Motivo confesional relacionado con el autoconocimiento y la propia identidad, entre el *pentarsi* final o la *vergogna* proemial (I, vv. 9-11) y la *admiratio* (CCIX, v. 5) expresada después en los umbrales del

proemial desarrollado después como búsqueda de identidad del poeta enamorado; en cuanto destino sujeto a la *caritas*, la piedad y la misericordia, marcado por Providencia; o también texto de *fabrica* modular, entretejido como innovadora, fructífera experiencia literaria figurada (Dotti 2001: 101 ss.).

Integrada en los *Rvf* en relación con la *caritas*, dominante con registros y referentes varios en distintos momentos, como el que trata –con cierto humor–, de su propia primera, falsa muerte en el *sonetto* CXX «Quelle pietose rime...» del año diecisiete²⁴; o en el cierre *in vita* (CCLXVI, vv. 9 ss.)²⁵ Al menos la esperanza referida a Laura «di renderla pietosa» ha sido reconocida en el *sonetto* CCLXV por numerosos lectores (Carducci/Ferrari 1984 [1899]: 364). *Supra* n. 18.

Con «Ben poria anchor Pietà con Amor mista, / per sostegno di me, doppia colonna» el poeta advierte la adecuación de *Amor* y *Pietà* en el *sonetto* CCII, v. 9. Armisén 2011: 29. Y expresando de nuevo su sed, su anhelo de piedad en el CCIII, vv. 7-8 con el motivo de la *fons pietatis*, ahí referida a Laura (Santagata ed. 2004: 872, n. v. 8; también *vid. supra* y Armisén 2012: 83), introduce un símbolo cristiano conocido que, luego, reaparecerá finalmente en la *canzone* «Vergine bella...», vv. 43-44: « tu partoristi il fonte di pietate / et de giustitia il sol, chi rasserena». Motivos simbólicos con antecedentes clásicos. Armisén 1983: 124 n. 87 *et al.*; y 2008: 66, n. 14. Después, tras la referencia negativa anterior e *in vita* del inicio del importante *fol.* 42, *recto* «che sol trovo Pietà sorda com'aspe / misero, onde sperava esser felice» en CCX, vv. 7-8, confirmará *todavía* su cruda frialdad en el CCXVI.

Su incidencia positiva en las visiones diurnas y nocturnas *in morte* está en los *sonetti* CCLXXIX, CCLXXXI, CCLXXXIII-CCLXXXV y reaparece como identificación positiva casi final en el CCXCV. Armisén [2011b]. *Vid sonetti*

grupo central desplazado que, desde el *sonetto* CCXI, vv. 12-14, marca con la *ratio sesquitertia* del código en el *fol.* 42 *recto* la composición del *Canzoniere*. Armisén 2008: 58-66. El tema del *nombre recibido* –contrástese ahora el lema anagramático del v. 8, *sonetto* I (*fol.* 1, *recto*: Armisén *ibid*: 65 y n. 12) con el también inicial *sonetto* V, anagramática primera referencia al nombre de Laura del *fol.* 1 *verso*– tiene frecuente y varia aplicación, tanto en la poesía anterior como en otros géneros posteriores. *Vid.* trabajos sobre el motivo de Riquer [1960], Meylak [1976], Sasso [1990: 66-76 *et al.*], Sansone [1998], Bertolucci Pizzorusso [2001 y 2002] o Porcelli [1997, 1998 y 2006]). En la novela de caballerías castellana lo ha estudiado Mari Carmen Marín Pina (*Tropolías*, I, 1990) en *Páginas de sueños*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011, pp. 219-238. Interpreté el *nombre recibido* y la autonominación en la poesía de Ángel González (1922-2008) en un trabajo de 1998: 129-145.

²⁴ La recuperación del poeta, el *renacimiento* en ese año destacado, la vuelta a la escritura tras la enfermedad del poeta y la falsa noticia de su propia muerte en el inmediato *sonetto* CXX, con la alusión explícita a un componente providencial («...al mio viver prescritto») que le importa, realizan la lectura positiva tras la respuesta de Laura expresada en el cierre de la inmediata *canzone* CXIX, vv. 91-105.

²⁵ Ahí, la cifra numérica (18+15...ó 33: *vid.* Armisén 2011: 21 y 25-31; contrástese en particular con Jones 1999: 34 ss., 38, 45, *et al.*) explica funcionalmente el perceptible desorden cronológico referido al *sonetto* final *in vita* CCLXVI «Signor mio caro...» en cuanto *sonetto* de aniversario (ahora doble aniversario...coincidente e integrado simbólicamente en la composición del *codice Vat. lat.* 3195 en posición marcada, unificado y referido tanto al cardenal Giovanni Colonna como a Laura).

CCCXXXIV y CCCXL, Santagata ed. 2004: 1134, *et al.* Fácil es advertir que las referencias a Laura como *Pietà* del *sonetto* CCX y el CCXCV distan 85 posiciones. Dado el reconocido contraste intencional y particular de ambas referencias a *Pietà in vita/in morte*, semeja un nuevo caso a valorar. Santagata ed. 2004: 903 y n. v. 7; Bettarini 2005: 983 y 1306 ss., y n. v. 3. El proceso de la transformación de Laura *in morte* es perceptible y el tema de su anhelada *pietà* lo confirma.

Pensemos también en la penúltima *canzone* 28 ó CCCLX «Quel' antiquo mio dolce empio signore», «antes» 356, que en algunos aspectos cierra el ciclo. En ella, adelantándose a «Vergine bella...», evocando el «dispietato giogo» superado (LXII, v. 10), aludiendo a la Piedad divina que reconoce próxima o incluso alcanzada en/con la mediación de Laura –una «*pietà celeste à cura / di mia salute, non questo tiranno*» (vv. 58-59)–, revisaba todavía su cruda experiencia en un final debate y *juicio de Amor* (Santagata ed. 2004: 1381 ss.; Galbiati 2004: 116-117; Fenzi 2008: 81-85 ss.). Recordemos que, según advirtió Frye, las fábulas de identidad marcadas por la pretensión ascensional suelen acabar en un juicio.

Como «esame della coscienza poetica» se ofrece en la CCCLX ante Razón («sorridendo...», v. 155; Dotti 2004: 954; Santagata 2004: 1396; Bettarini 2005: 1591) a los lectores, emplazados como jueces definitivos que con su reconocimiento y lectura del libro habrán de aportar aún las últimas pruebas. Su interés se confirma con la anómala transcripción autógrafa a triple columna como 356 en el *codice* autorizado. Modigliani ed. 2004: 368-369; Savoca ed. 2008a: 578-584. El conflicto con Amor, comentado antes en la *canzone* CCLXX (Bettarini ([1987] 1998: 62 ss.; Armisén 2004a: 88-89 y 93-94) y en otros muchos textos (II, III, V, ...XL, CLXXXI, CCXXXV, CCXXXVI, *et al.*) merece atención en «Amor si vuo' ch'i' torni al giogo anticho» tanto por el tema sostenido o retrospectivo y la discutida cronología, como por su ampliación y ajustada inserción en el *codice* de 72 folios numerados y 137 páginas de texto.

Y es finalmente el mismo Amor quien (CCCLX, vv. 76-150)²⁶, defendiéndose de anteriores acusaciones del *ingrato poeta*, propone una lectura de la aventura amorosa

²⁶ La *canzone* CCCLX, 356 *in ordine* en el *Vat. Lat.* 3195 y ahí excepcionalmente transcrita a triple columna (Zamponi 2004: 37; Armisén 2008: 69), coincidente en la aplicación de diez *stanze* con la CCCLXVI, [Dotti 2004: 955]) es antecedente inmediato del tramiento final en la *canzone* «Vergine bella...» de la programática búsqueda de *Pietà* en los *Rvf* (*sonetto* I, v. 8). Sobre la *Pietà* y la *Spes*, *vid.* Armisén 2008: 65; Cherchi 2008: 52 ss. *et al.*. Tonelli (2007: 800-801) advierte con razón que el bloque que las ediciones modernas numeran como CCCLIX-CCCLXV se presentaba en el mismo orden relativo en posición *penultima* (números 355-361) y separado de la *canzone* CCCLXVI «Vergine bella...» por los *fragmenta* CCCLI, CCCLII, CCCLIV y CCCLIII (ó números 362-365 en la transcripción del *Vat. lat.* 3195). *Vid.* Enzo Quaglio 1973: 49-56; Soldani 2007b: 761 *et al.* En la versión de las *postille* marginales (números romanos y hoy preferida por los editores) la intención de preservar la estructura de esas microsecuencias resulta tan evidente como la voluntad de ajustar de otra forma (o mejor) los componentes de las macrosecuencias a la composición que estudio. No perdamos de vista el interés de la *canzone* CCCLX (ó 356) en el *duerno* que se inserta (*ff.* 67 r.-70 v.) en el *ultimo quaterno* o mejor en el *Fascicolo*

que el lector moderno de forma creciente relaciona con el *Secretum* y el pensamiento de Agustín (Tonelli 2007: 802 ss.), atento a los dones espirituales que cabe obtener y, «vertuti in quella su speranza», a la capacidad de elevar la mente del enamorado y su escritura a «l'alta cagion prima», vv. 136-150.

Un problema final que Juan Boscán, muchos años después, practicando la *imitatio*, probando y reconociendo aún la influencia de su mejor modelo, resuelve calculadamente de otra manera, en términos de revelación o comprensión final del *Deus medicus* y la identificación causal, última de Amor, alcanzada por el poeta enamorado en la canción CXXX [102] «Gran tiempo Amor me tuvo de su mano» de 153 versos. Conocer que el número de textos del *Canzoniere* que comienzan por la palabra *Amor* era 17 quizá le hubiese parecido significativo al poeta barcelonés. Brugnolo 2004: 106, n. 5. Su revisión final del proceso biográfico y motivos espirituales cifrada con la numerología de Agustín tiene antecedentes. Recordemos el contraste –sin explicaciones, señalado por Parducci en 1951 en vagos términos funcionales– con la CCCLXVI de Petrarca, *canzone* de cierre de 137 versos que comentábamos inicialmente.

8. Ordo y narración, forma plural y lecturas. De nuevo sobre las redes y lazos. Amor uccellatore, el sonetto CLXXXI y la galassia ornitologica en los Rvf: su presencia paródica en El Quijote de 1615. Observaciones sobre el final duplicado del ms. Vat. lat. 3195.

Volvamos a la plural lectura propuesta por el Vat. Lat. 3195. La doble solución documentada plantea dudas y ofrece soluciones varias. Zamponi 2004: 57; Belloni 2004: 80; Savoca 2004: 95. Destino paradójico, quizá, del cuidado *codice d'autore*; pero también dos trabajadas opciones alternativas con los mismos textos. Soldani 2006: 219 *et al.*; 2007b.

Ambas lecturas han sido calculadas en muchos detalles por su autor; y se ofrecen a los lectores en dos formas diferenciadas y acabadas que no cabe eludir. La forma *in ordine* (sin las correcciones posicionales de las *postille*) es la que después imprimieron las mejores ediciones del siglo XVI. Hasta la edición de R. Mestica (Firenze, 1896) que reordena y la de Carducci/Ferrari ([1899] Firenze, 1978 y 1984) que acoge la doble numeración de los textos finales, las variaciones evidentes y más conocidas eran las referidas a la división entre *Parte prima* y *Parte seconda*, marcadas por las disparejas ediciones aldinas de 1501 y 1514. Saber que existe aún (*cod. Vat. lat. 4787*) o existieron

IX (ff. 61 r.-72 v.), según la descripción de Zamponi (2004: 37 y 61) Sobre la *canzone* CCCLX (ó 356), su discutida fechación y la medida transcripción en el *códice de autor* de 137 páginas. *vid.* G. Baldassarri 1991: 117-150; Santagata 1992: 335-336; ed. 2004: 1381 ss; Bettarini ed. 2005: 1577 ss.; Tonelli 2007: 802 ss.; y Armisén 2008: 69.

copias manuscritas que recogían esa versión transcrita *in ordine* y también las *postille* marginales que nos interesan entre otros signos numéricos indiciales, es importante (Soldani 2006: 209 ss.; 244-247 y n. 47; Armisen 2011: 35); aunque no sea tampoco en modo alguno una declaración autógrafa y explícita o unívoca de la voluntad última del autor.

El desplazamiento de los *sonetti in ordine* 364 «Deh porgi mano a l' affannato ingegno» en que pedía la colaboración final de Amor para cerrar su canto, y 365 «Vago augelletto che cantando vai», convertidos por las *postille* marginales en CCCLIV y CCCLIII respectivamente, supone lo que podemos leer en la ordenación hoy considerada ortodoxa de ambos *sonetti* como cierta devaluación posicional. Será obligado atender las implicaciones de esa petición a Amor del «Deh porgi mano...», situada por las *postille* delante de la *canzone* CCCLX «Quel'antiquo mio dolce empio signore».

Según propuse al tratar el tema de la escritura como *tessere* (2012: 75, 77-79) –completo ya el código con la transcripción autógrafa y final de textos en sus últimos meses de vida en espacios reservados *ad hoc*–, los *Rvf* se cerraban (poeta en su propio laberinto desde el *sonetto* CCXI) con la evocación final de motivos adelantados mucho antes en el importante *sonetto* CLXXXI «Amor fra l'erbe una leggiadra rete», marcado por «la rete / d'oro e di perle tесе» del «*Amor venator*» en cuanto «*Amor uccellatore*» (*sic.* L. Castelvetro [1505-1571] Basilea, 1582; Santagata 2004: 804; Bettarini 2005: 837) y por *la caída adánica* (vv. 5-8). Armisen 2012: 74-78 *et al.* No cabe ignorar que el 364 volvía con énfasis (final) sobre este motivo de referencia en sus últimos versos (CCCLIV, vv. 12-14).

Son detalles que formalizan los referentes, el marco de cierre y la intención compositiva de la transcripción *in ordine*. Y en el 365 (ó CCCLIII), último *sonetto in ordine*, muchos textos después de su integración anterior en los *Rvf*, regresa o reaparece finalmente la *galassia ornitologica* (Soldani 2007b: 770): iniciada con el ruiseñor nocturno del *sonetto* X, vv. 10-11, vagamente recordada en CLXXVI, vv. 5-11; apoyada por las referencias a «...l'ali che il signor nostro usa.» (CLXXIX, v. 14) o el volar y las emplumadas alas del alma enamorada del *sonetto* CLXXX, vv. 12-14; confirmada inmediatamente en la breve y nodal *allegoria* del CLXXXI como víctima de las redes tendidas por Amor bajo el árbol laureano; reaparece después, cifrada simbólicamente y relacionada, de nuevo, con el problema de la loa de Laura en el *sonetto* «Questa fenice de l'aurata piuma», CLXXXV y ss. No me detendré aquí en los problemas que suscita la interpretación del símbolo de la *fenice*, con su lectura en los conocidos bestiarios tantas veces reconocido como símbolo cristológico.

El peligro de los lazos y redes de Amor es aludido repetidamente: CXCVI, CXCVIII o el CC, en el inicio de la secuencia de la «bella man» e «il guanto» recamado que culmina en el *sonetto* CCI. El enamorado será modestamente comparado después con el «Passer mai solitario in alcun letto» en el CCXXVI, y la materia ornitológica reaparece simbólicamente en los que, como CCCXVIII y CCCXXI, hablan del nido amenazado o perdido, de la *fenice* que renace en la *canzone* CCCXXIII, *et al.*; y, más tarde, de nuevo, el tema de la expresión poética es recuperado por el simbólico antecedente conocido de la dolorida Filomela, ya definitivamente integrada *in natura* en «Vago augelletto che cantando vai», CCCLIII (ó 365). Con el ruiseñor vuelven el tema del lloro y el canto, de la voz poética, de la escritura (*tessere/tesare*) y el recuerdo del poeta enamorado del CLXXXI *et al.*, cual ave cánora, prisionero de lazos y redes varias. Armisén 2012: 75 ss.

Si el contraste de la *rete* de IV, v. 7 con LXII, vv. 7 y 12-14, puede ya recordarnos sus antecedentes bíblicos (*Psalmus* XC, 3, *et al.*), el mismo Agustín (*Enarrationes* XC, II, vv. 1-8) es muy explícito en relación con la crucifixión como liberación de los lazos del demonio. Después –«Allegoria piacevole dell’innamoramento», *sic.* Carducci/Ferrari–, el *sonetto* CLXXXI, vv. 1 ss. incorpora o integra definitivamente en el *Canzoniere* el motivo de *Amor uccellatore*. Un *sonetto* CLXXXI cuya referencia explícita y nodal a la caída adánica no puede tampoco descuidarse. Su referencia a las redes del árbol dáfneo que amenazan al enamorado poeta establecerá, con la *galassia ornitologica* de la que habla Soldani, una lectura que aparece o renace después, hilvanada, sostenida con variaciones en otros momentos de los *Rvf*. No dudo que las formas de recurrencia temática o discursiva y la imbricación de la escritura narrativa propia del *Canzoniere* merecen atención. Su huella en poesía y prosa posteriores tiene interés. Esa influencia no se limita a la literatura italiana, ni tampoco a la poesía que, por diversas razones, podríamos considerar como petrarquista.

De acuerdo con observaciones que he adelantado, la encontraremos después integrada como componente de la prosa novelesca cervantina. La relación intertextual de los *Rvf* con algún episodio importante del *Quijote* de 1615 – en particular, aunque no exclusivamente, me refiero a la *fingida Arcadia* (*Quijote*, II, LVIII, 1100 ss.) –, momento en que el caballero enamorado de Dulcinea y su escudero Sancho quedan literalmente enredados, requiere una relectura crítica en la que tampoco puedo detenerme ahora. Es un tema que ya he esbozado siquiera en nota (Armisén 2012: 77 y n.2).

El *madrigale* «Non al suo amante più Dïana piacque,» LII, *Rvf*, reconocido como *calco* en 1998 en el texto cervantino (*Quijote* II, LVIII, 1102 y n. 53), es ahí – para los lectores castellanos del XVII conocedores de Petrarca, de la *pastorella* y la *serranilla* –

un encuentro ocasional del enamorado de Laura, una visión fuera del canon del caballero de Dulcinea. También realiza una cita reconocible, casi una *paramnesia* platónica, un quijotesco y mitológico *déjà vu*, sostenido en esas fechas para numerosos lectores del *Quijote* de 1615 por el reconocible texto del poeta toscano y la diferenciada, curiosa traducción castellana de Garcés. Habrá que revisarlo con tiempo y más espacio.

La invención fantástica o la reescritura consciente y sus límites merecieron la atención de Cervantes y de don Quijote como lector motivado («Paréceme, Sancho, que esto destas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar.» [*Quijote*, II, LVIII: 1100). Problema teórico apuntado, insinuado ya en las aportaciones literarias anteriores de la desenvuelta Altisidora, será después cuestionado tras el garcilasiano y efébo poeta plagario (*Quijote*, II, LXIX, 1186 ss. y 1196). He de volver sobre estos textos. La presencia de Petrarca y el motivo de *Amor uccellatore* en la parodia de la *fingida Arcadia* cervantina ha sido objeto de lectura, valoración y análisis en un trabajo todavía en curso de realización.

Centrémonos de nuevo en los *Rvf* y en el *codice d'autore*. La trasposición marginal con las *postille* de los 365 y 364 como CCCLIII y CCCLIV respectivamente (devaluativa en lo posicional) supone también su acercamiento a los *sonetti* CCCX y CCCXI en los que el poeta recuerda y aceptaba el reto antecedente del ruiseñor, con el que –finalmente *umile*– el poeta se identifica en su *vagare*. Stierle 1996: 231-234 y 239-240. Como analogía lo revisa parcialmente Soldani 2007b: 770 y 772 ss.

Si la transcripción autorizada situaba en el cierre el tema de la voz poética del dolorido ruiseñor clásico, mucho antes amenazado en el simbólico laurel por las redes de Amor, la reordenación del CCCXLIX y la posición final de los sonetos penitenciales actualizan y potencian mejor la composición numérica redentorista que estudio.

La voluntad de señalar la disposición alternativa con las *postille* marginales ofrece una doble opción que el poeta, correcciones incluidas y dudas aparte, ha trabajado como tal durante años. Esa es, al menos, la lectura plural que documenta el código de autor. El desplazamiento de «Deh porgi mano...» y «Vago augelletto che cantando vai», permite aún reconocer las dos formas (lecturas) que el poeta había concebido, tejido y montado. De hecho, la que hoy se considera prevalente (única para numerosos editores) debió pasar desapercibida para alguno de los que tuvieron acceso al manuscrito autorizado. No todos los primeros lectores del *codice* semiautógrafo llegaron a percibir o reconocieron y leyeron ambas versiones. Signorini 2003: 133 ss.; Belloni 2004: 80-90; Soldani 2006: 246-247.

La disposición propuesta por la ordenación marginal no parece una concepción (solo) muy tardía, que pueda leerse como ajena al contexto ni a las formas de composición dominantes de la versión transcrita *in ordine*. No era una decisión tardía, resultado de una corrección final, menos aún sobreimpuesta o impostada. La considero, más bien, una opción prevista o construida años antes, vinculada ya temática (espiritual) y formalmente a los textos transcritos en el fascículo VI P¹; pensada y trabajada como posibilidad en fechas desde luego bastante anteriores a la última transcripción de textos en 1373 o 1374. Son dos propuestas que se asientan igualmente sobre la doble temporalidad circular y lineal de la que nos habla Soldani en 2007.

Aunque sea lectura planteada desde distintas perspectivas y revisando también otros datos, resolver los problemas que suscita la *numerazione araba* no es fácil (Soldani 2006: 222 ss.). No creo tampoco que la lectura crítica del texto y su interpretación pueda hoy realizarse ignorando o desatendiendo los componentes numéricos y la significativa macrocomposición que estudio ahora. Varias de las formas reconocidas documentan problemas textuales importantes. Recordemos que los 72 folios numerados son solidarios de la *ratio sesquitertia* del *codice*, señalada también en la macrosecuencia V-CCCLXVI por el *sonetto* CCXI y por la *data sacra* con precisión centesimal (Armisen 2008: 60, nn. 7 y 8), localizada en ese mismo fascículo con el folio 42 *recto* y *verso* del «grupo central desplazado», transcrito en 1368 (Zamponi 2004: 30) y 1369 (Santagata 2004: 906-907). Como veremos en la continuación de este trabajo no es el único problema a estudiar entre las formas significativas y *rationes* de los *Rvf*.

La forma propuesta por las correcciones marginales del *ordo* trae consigo en el *codice Vat. lat* 3195 la valoración creciente de los dos *sonetti di pentimento*, realizada, 153 posiciones tras el *sonetto* CCXI de la *data sacra* de primer encuentro, con la revisión cronológica final del CCCLXIV «Tennemi Amor anni ventuno ardendo» (Armisen 2004a: 96; 2008: 54 ss.; 2011: 33-35; y 2012: 75-76 y 99-100). Las dos formas finales del *Canzoniere* que Soldani nombra en el 2006 como Rv¹ y Rv² parecen concebidas años antes. Resultan de un trabajado proyecto del que *ambas disposiciones autorizadas* eran componentes y alternativas reconocibles, sobre todo Rv¹ (Soldani 2006: 217 y 246-247) hasta el momento –fuese éste el que fuese– en que se incluyeron las famosas *postille*. Eran soluciones pensadas, ya previstas en cuanto composición acabada, tal vez, en fechas anteriores a 1366; o (menos probable), como muy tarde, próximas a aquellas en las que Malpaghini abandona la transcripción del *codice*. Eran parte trabajada de un mismo proyecto y un programa único, todavía o aún forma plural poco antes de su muerte.

Referencias bibliográficas

- AGUSTIN DE HIPONA (ed. 1958): *Tractatus in Iohannis Evangelium*, en *Obras de San Agustín*. Madrid, BAC, vol. XIV, ed. bilingüe, trad. Vicente Rabanal.
- (ed. 1954-1957): *Enarrationes in Psalmos*, en *Obras de San Agustín*. Madrid, BAC, vols. XIX-XXII, ed. bilingüe preparada por Balbino Martín Pérez.
- (ed. 1988): *De musica libri VI*, en *Obras completas de San Agustín*, Madrid, BAC, vol. XXXIX, *Escritos varios (Iº)*, pp. 65-361; ed. bilingüe de Alfonso Ortega.
- (ed. [1976] 1992): *De Musica Libri VI*, trad. italiana de D. Gentili, Nuova Editrice. Hay ed. electrónica en Nuova Biblioteca Agostiniana <www.augustinus.it>.
- (ed. 2008): *Sobre la música. Seis libros*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman, Biblioteca clásica Gredos.
- (ed. 2000): *De civitate Dei*, en *Obras completas de San Agustín*, Madrid, BAC, vols. XVI y XVII, ed. bilingüe. Trad. de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero; introd. y notas de Victorino Capanaga.
- AMADI, A. M. (1563): *Ragionamento di m. anton maria amadi intorno quel sonetto che incomincia "Quel che infinita providentia et arte"...*, in Padova apresso Gratoso Percacino. Ejemplar de la Biblioteca Apostolica Vaticana R.I. IV, 1475 int.1.
- AMATURO, R. ([1971] ed. 1988): *Petrarca*, Bari, Laterza.
- ARIANI, M. (1999): *Petrarca*. Roma, Salerno Editrice.
- ARMISÉN, A. (1982): *Estudios sobre la lengua poética de Boscán, La edición de 1543*. Zaragoza, Libros Pórtico/Universidad de Zaragoza.
- (1983): «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán "Las cosas de menos pruebas"», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 79-140.
- (1986): «Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», en AA. VV., *Gracián y su época*. I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 201-242.
- (1998): «Sobre el hombre y el nombre. Notas de lectura a "Para que yo me llame Ángel González"», *Gramma y cal*, 2, pp. 129-145.
- (2004a): «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.
- (2004b): «Sobre el 153 y la *Piazza di San Pietro di Roma*. Bernini y la numerología jesuítica. El caso Gracián», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV, 2004, pp. 65-101.

- (2008): «Sobre la composición del *Canzoniere* (codice Vat. lat. 3195): sistema de peticiones, macrosecuencias y *sesquitertia ratio*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, pp. 47-72.
- (2010): «Garcilaso y el verso travestido de Altisidora. Anaxárete, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615», en AA. VV., *Cervantes en el espejo del tiempo*, coordinado por M^a Carmen Marín Pina, Zaragoza, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá y Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 15-60.
- (2011): «Composición secuencial y lectura numérica (texto literario y código de autor) en los *Rerum vulgarium fragmenta*: el sistema de aniversarios y sus incongruencias», *Perusia*, 7, pp. 9-40.
- (2012): «Símbolos unitarios en el tejido del *Canzoniere*. Las redes de los sonetos IV, LXII y CLXXXI. La petición de hilos del XL. Del soneto XXVI a la sextina doble», *Cuadernos de Filología Italiana*, 19, pp.71-105.
- ([2011b]): «Lecturas e hipótesis sobre cifras de Agustín y Macrobio en el programa simbólico de Petrarca. La desesperación, la higuera de *Confessiones* y el árbol cruz», texto acabado pendiente de publicación.
- ([2011c]): «El caso Sannazaro: el anhelado año 17 y la *ratio sesquitertia* de los *Rvf* en los *Sonetti e canzoni* de 1530. Macrobio, Agustín y Petrarca en las cifras de la loa», texto acabado pendiente de publicación.
- ([2014]): «Posiciones, causas y razones en los *Rvf*: 2.- Sobre los *casos particulares* del 2004. Muerte de Laura, *Providentia* y *divina proportione*», texto en evaluación en *Tropelías*.
- AA. VV. (2004): *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi. Roma/Padova, Editrice Antenore.
- (2007): *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lectura micro e macrotestuale*, a cura di Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore.
- BALDASSARRI, G. (1991): «La canzone CCCLX (*Quel'antiquo mio dolce empio signore*)», *Lectura Petrarce*, X, pp.117-150.
- BELLONI, G. (2004): «Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195» en AA. VV., *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario*. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 73-104.
- BEMBO, P. (ed. 1978 [1966]): *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese
- BERRA, C. (1986): «L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei *Rerum vulgarium fragmenta*», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXIII, pp. 161-199.

- (1991): «La sestina doppia CCCXXXII», *Lectura Petrarce*, XI, pp. 219-235.
- (1992): *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore.
- BERTOLANI, M. C. (2005): *Petrarca e la visione dell'eterno*. Bologna, Società editrice Il Mulino.
- BETTARINI, R. ([1987] 1998): «Voltando pagina... (Petrarca, *Rvf* CCLXX-CCLXXI)», *Revista di Letteratura Italiana*, 1987, pp. 225-245. Integrado después como «Il planctus per la “sua” donna», cap. II, 2 de *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna, CLUEB, pp. 61-83.
- BIANCARDI, G. (1995): «L'ipotesi di un ordinamento calendariale del *Canzoniere* petrarchesco», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 177, pp. 1-55.
- BILLANOVICH, G. (1996): *Petrarca e il primo umanesimo*. Padova, Antenore, 1996: «Petrarca e i retori latini minori» (1962), pp. 295-361; «Petrarca e il Ventoso» (1966), pp. 168-184; «Tra Italia e Fiandre nel Trecento. Francesco Petrarca e Ludovico Santo di Beringen» (1972), pp. 362-376 de la mencionada edición.
- BOLOGNA, C. (1998): *Il ritorno di Beatrice. Simmetria dantesche fra Vita nova, «Petrose» e Commedia*. Roma, Salerno Editrice.
- BOSCÁN, J. (ed. 1957): *Obras poéticas*, edición de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, vol. I. Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona.
- BOWEN, W. R. (1988): «St. Augustine in Medieval and Renaissance Musical Science», en AA. VV., *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*, Richard R. La Croix Editor. New York, The Edwin Mellen Press, pp. 29-51.
- BRUGNOLO, F. (2004): «Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta»*, en AA. VV., *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario*. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 105-129.
- (2007): «Padova 1373: l'ultima tenzone», en *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi Padova, 17-18 giugno 2004 a cura di Gino Belloni, Giuseppe Frasso, Manlio Pastore Stocchi, Giuseppe Velli. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 51-71.
- BUTLER, C. (1970): *Number Symbolism*. London, Routledge and Kegan Paul.
- CAPOVILLA, G. (1989): «Un sistema di indicatori metrici nell'originale del *Canzoniere* petrarchesco», en *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam. Modena, Edizioni Panini, pp. 103-109.
- (2007): «Il canto di Laura», en *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*. Atti del convegno internazionale di studi Padova, 17-18 giugno 2004 a cura di Gino

- Belloni, Giuseppe Frasso, Manlio Pastore Stocchi, Giuseppe Velli. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 115-128.
- CAPPELLO, G. (1998): *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*. Ravenna, Longo Editore.
- CAPUTO, R. (2007): «“Et doppiando il dolor doppia lo stile” (Rvf, 331-340)», en AA. VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura de Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore, pp. 725-731.
- CARRAI, S. (2004): «Petrarca e la tradizione delle rime per aniversario» en AA. VV., *Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*, a cura di B. Porcelli, *Italianistica*, 2, pp. 47-53.
- CERVANTES, M. (ed. 1998, 2ª ed. corregida): *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas y estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Madrid, Instituto Cervantes/Crítica, 2 vols.
- CHERCHI, P. (2008): *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*. Bologna, Il Mulino.
- CHESSA, S. (2005): *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*. Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- CHINES, L. (2010): «*Di selva in selva ratto mi trasformo*». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*. Roma, Carocci.
- CORREA PABÓN, G. L. (2009): *Numerus-Proportio en el De musica de san Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórica y platónica*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, Mayo de 2009, pdf.
- DANTE ALIGHIERI (ed. [1991] 2005): *La Divina Commedia*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 vols. Milano, Oscar Mondadori editore.
- DE BRUYNE, E. ([1954/1955] 1963): *Historia de la Estética*. Madrid, BAC, 2 vols.
- DELAHAYE-GRÉLOIS, S. (2009): «Horacio cristiano. El *De musica* de San Agustín en la obra poética de fray Luis de León», *Criticón*, 107, pp. 93-103.
- DOTTI, U. (1987): *Vita di Petrarca*. Roma, Editori Laterza.
- (2001): *Petrarca civile. Alle origini dell'intellettuale moderno*. Roma, Donzelli.
- FANARA, R. (2000): *Strutture macrotestuali nei Sonetti e Canzoni di Jacobo Sannazaro*. Pisa/Roma, Istituti Editoriale e Poligrafici Internazionali.
- (2007): «Sulla struttura del *Canzoniere* di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese», *Critica Letteraria*, 135, pp. 267-276.
- FEDI, R. (2002): *Invito alla lettura di Petrarca*. Milano, Mursia,
- FENZI, E. ([1993] 2003): «Rvf 126, *Chiare, fresche e dolci acque*», en *Saggi Petrarcheschi*. Fiesole, Cadmo, pp. 65-99.

- ([1998] 2003): «Sull'edizione del *Canzoniere* di Petrarca commentata da Marco Santagata», en *Saggi petrarcheschi*. Fiesole, Cadmo, pp. 139-198.
- (2008): *Petrarca*, Profili di Storia Letteraria a cura de Andrea Battistini. Bologna, Il Mulino.
- FERA, V. (1988): «I sonetti CLXXXVI e CLXXXVII», *Lectura Petrarce*, VII, pp. 219-243.
- FORNASIERO, S. (2001): *Petrarca: guida al Canzoniere*. Roma, Carocci.
- GALBIATI, G. S. (2004): «Sulla canzone *I'vo pensando* (RVF 264): l'ascendente agustiniano ed altre suggestioni culturali», en AA. VV., *Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*, a cura di B. Porcelli, *Italianistica*, 2, pp. 109-121.
- GARDINI, N. (1995): «Un esempio di imitazione virgiliana nel *Canzoniere* petrarchesco: il mito di Orfeo», *Modern Language Notes*, 110/1, pp. 132-144.
- GIANNARELLI, E. (2004): «Quale e quanto Agostino al tempi del Petrarca», en AA. VV., *Petrarca e Agostino* [2000], a cura di Roberto Cardini e Donatella Coppini, Roma, Bulzoni, pp. 1-17.
- GORNI, G. ([1979] 1993): «La metafora di testo», en *Metrica e analisi letteraria*. Bologna, Il Mulino, pp. 137-152.
- (1984): «Le forme primarie del testo poético», en *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Le forme del testo, I, Teoria e Poesia*. Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 439-518.
- (1989): «Il libro de poesia cinquecentesco: principio e fine», en AA. VV., *Il libro de poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam. Modena, Edizioni Panini, pp. 35-41.
- GUSDORF, G. ([1988] 1989): *Storia dell'ermeneutica*. Laterza, Roma/Bari.
- JONES, F. J. (1999): «The hidden calendrical implications behind poem 266 of Petrarch's *Canzoniere*», *Italian Studies*, IV, pp. 34-51.
- KUON, P. (2004): *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*. Firenze, Franco Cesati Editore.
- LEÓN, Fray L. de (ed. 2006): *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- LACOSTE, J.-Y. (2007): *Dictionnaire critique de théologie*, sous la direction de Jean-Yves Lacoste. Paris, PUF.
- MACROBIO, A. T. (ed. 1981): *Comentariorum in somnium Scipionis Libri Duo*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Luigi Scarpa. Padova, Liviana Editrice.
- (2001): *Commentaire au songe de Scipion*, texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti. Paris, Les Belles Lettres.

- (2006): *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, introducción, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid, Gredos.
- MARCOZZI, L. (2002): *La Biblioteca di Febo. Mitologia e Allegoria in Petrarca*. Firenze, Cesati Editore.
- (2004): «Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al *Canzoniere* di Petrarca», en AA. VV., *Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*, a cura di B. Porcelli, *Italianistica*, 2, pp. 163-177.
- MARTÍNEZ VÉLEZ, P. (1931): *El número agustiniano. Contribución al estudio de la filosofía de San Agustín*. El Escorial, Imprenta del monasterio.
- MCMENAMIN, J. F. (2001): «Un anno nel *Canzoniere* di Petrarca», *Studi Italiani*, XIII/1, pp.5-21.
- MEREGALLI, F. ([1991] 1992): *Introduzione a Cervantes*. Barcelona, Ariel.
- MERCURI, R. (2003): «Frammenti dell'anima e anima del frammento», en *Critica del testo*, VI/1, *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 67-92.
- NOLHAC, P. de ([1892] 1965): *Pétrarque et l'humanisme*, 2 vols. Paris, Librairie Honoré Champion.
- OROZ, J. (1975): «De Pitágoras a san Agustín: realidad y simbolismo de los números», *Helmantica*, 26, nº 79-81, pp. 427-453.
- OTAOLA P. (2005): *El De musica de Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid, Estudio Agustiniano.
- PACCA, V. ([1998] 2004): *Petrarca*. Roma, Editori Laterza.
- (2004b): «La struttura senaria del *Canzoniere*», *Italianistica*, XXXIII/2, pp. 77-82.
- PELOSINI, R. (1998): «Il sistema-sestine nel *Canzoniere* (e altre isotopie di Laura)», *Critica del testo*, 1, pp. 665-721.
- PETRARCA, F. (eds. 1525 y 1538): *Le Opere Volgari del Petrarca con le espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*. Venezia.
- (ed. 1872): *Africa*, praefatione, note et appendicibus L. Pingaud. Paris, E. Thorin.
- ([1899] ed. 1984): *Le Rime*, a cura de Giosuè Carducci e Severino Ferrari reeditada con prólogo de Gianfranco Contini. Firenze, Sansoni.
- ([1904] 2004): *L'edizione diplomatica di Ettore Modigliani. Francisci Petrarche Laureati Poete Rerum Vulgarium Fragmenta* (Rome), reimpresso en AA. VV., *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 173-376.

- (1985): *Cancionero*, traducción castellana de E. Garcés (1591), introducción y notas de Antonio Prieto. Barcelona, Planeta.
- (ed. 1992): *Secretum/Il mio segreto*, a cura di Enrico Fenzi, edizione commentata bilingüe. Milano, Mursia.
- ([1996] ed. 2004): *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti. Roma, Donzelli Editore, 2 vols.
- ([1996] ed. 2004): *Canzoniere*, edizione comentata a cura di Marco Santagata. Milano, Mondadori.
- (1996): *Codice degli abbozzi (cod.Vat.lat. 3196)* a cura de Laura Paolino, en F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Introduzione di Marco Santagata. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- (ed. 2005): *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini. Torino, Giulio Einaudi Editore.
- (ed. 2008a): *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca. Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- (ed. 2011): *Mi secreto/Epístolas*, ed. bilingüe de Rossend Arqués Corominas. Cátedra, Madrid.
- PICONE, M. (2007a): «*Amor e Gloria* nella composizione di RVF110-19», en AA. VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura de Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore, pp. 279-294.
- (2007b): «La forza di Amore e il potere della poesia (RVF 231-40)», en AA. VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura de Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore, pp. 501-518.
- PÖTTERS, W. (1984): «Chi era Laura? - Strutture linguistiche e matematiche nelle *Rime* di Francesco Petrarca», *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 118, pp. 165-180.
- (1987): *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel Canzoniere di Francesco Petrarca*. Bologna, Il Mulino.
- (1998): *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna, Longo Editore.
- (2007): «*Fragmenta o liber?* Note sulla struttura del *Canzoniere* di Petrarca», *Letteratura Italiana Antica*, Anno VIII. *Studi in Memoria di Mirella Moxedano Lanza*, tomo II, pp. 279-298.
- PRALORAN, M. (2007): «Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel *Canzoniere*», en *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi Padova, 17-18 giugno 2004 a cura di Gino Belloni,

Giuseppe Frasso, Manlio Pastore Stocchi, Giuseppe Velli. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 73-114.

QUAGLIO, E. (1973): «Ipotesi intorno agli ultimi esercizi lirici del Petrarca», en *Al dilà di Francesca e Laura*. Padova, Liviana, pp. 31-56.

RICO, F. (1974): *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del Secretum*. Padova/Roma, Editrice Antenore.

——— (1986 [1970]): *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza editorial.

——— (2004): «Imágenes y caminos», *El País, Cultura*, 25 de Julio.

RØSTVIG, M.-S. (1970): «Structure as prophecy: the influence of biblical exegesis upon theories of literary structure», en AA. VV., *Silent Poetry*, edited by A. Fowler. London, Routledge and Kegan Paul, pp. 32-72.

SANNAZARO, J. (ed. 1961): *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro. Bari, Gius. Laterza & figli.

SANTAGATA, M. (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna, Il Mulino.

SAPEGNO, M. S. (1999): *Petrarca e lo stile della Poesia*. Roma, Bagatto Libri.

SARTESCHI, S. (2007): «*Amoris passio, voluptas lugendi: fuoco, acqua, paesaggi, fluttuazioni e presentimenti dell'anima (Rvf 241-50)*», en AA. VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura de Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore, pp. 518-546.

SASSO, L. (1990): *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del medioevo*. Genova, Casa Editrice Marietti.

SAVOCA, G. (2008b): *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdótica*. Firenze, Leo S. Olschki.

SIGNORINI, M. (2003): «Fortuna del “modello-libro” *Canzoniere*», en *Critica del Testo*, VI/1. *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 133-154.

SOLDANI, A. (2006): «Un'ipotesi sull'ordinamento finale del *Canzoniere* (Rvf, 336-66)», *Studi Petrarqueschi*, 19, pp. 209-247.

——— (2007a): «Voce e temporalità nella narrazione del *Canzoniere*», en AA. VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*. Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, vol. I, pp. 325-345.

——— (2007b): «Dialoghi e soliloqui al limitare del tempo (RVF 351-359)», en AA. VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura de Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore, pp. 759-798.

STIERLE, K. (1996): «Il sonetto CCCLIII», *Lectura Petrarce*, XVI, pp. 231-247.

- STOREY, H. W. (2004): «All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca», en *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195, Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 131-171.
- TONELLI, N. (1999): *Varietà sintattica e costante retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*. Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- (2007): «Vat. lat. 3195: un libro concluso? Lettura di Rvf 360-66», en AA. VV., *Lectura Petrarcae Turicensis. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura de Michelangelo Picone. Ravenna, Longo Editore, pp. 799-822.
- WILLIAMS, P. (1996): «Canzoniere 366: Petrarch's critique of stoicism», *Italian Studies*, 51, pp. 27-43.
- ZAMPONI, S. (2004): «Il libro del *Canzoniere*: modelli, strutture, funzioni», en *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195, Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi. Roma/Padova, Editrice Antenore, pp. 13-72.