

PETRARCA: DE HOMBRE A NOMBRE

Petrarca: from a man to a name

MARIO CIUSA

Universidad Complutense de Madrid (España)

mciusa01@ucm.es

Resumen

El presente artículo quiere criticar el tradicional enfoque histórico-biográfico en la exégesis de la obra de Francesco Petrarca, para proponer, en cambio, la aplicación de unas herramientas de análisis propiamente poéticas, enfatizando así la exigencia de una lectura que atienda más a este tipo de función, en lugar de la referencial, causa de muchos malentendidos y de una importante pérdida de significado que afecta todo el mensaje petrarquesco. Para ello, el artículo se centrará en los nombres propios, elemento constitutivo muy frecuente en las obras del poeta de Arezzo y nudos de un entramado semántico que es connotativo, más que denotativo. Un planteamiento, esto es, que discrepa de la gran mayoría de las interpretaciones, siempre orientadas hacia la consideración de ellos como meros referentes de identidades históricas. Entre estos nombres toma especial valor, como es debido, el propio nombre del poeta, que lejos de ser la simple identificación referencial entre escritor, autor, narrador y protagonista, resulta ser más bien la semilla de una construcción mitopoética vasta y articulada, vehículo preciso de una parte importante del mensaje poético que el autor legó a la posteridad y que atiene a la virtud y a la mejora ética y moral.

Palabras clave: Petrarca; nombre; autobiografía; virtud.

Abstract

This article aims to criticize the traditional historical-biographical approach in the exegesis of the work of Francesco Petrarca, to propose, instead, the application of some properly poetic analysis tools, thus emphasizing the need for a reading that pays more attention to this type of function, rather than to the referential one, cause of many misunderstandings and an important loss of meaning that affects the entire Petrarchan message. To do this, the article will focus on proper names, a very common constituent element in the works of the poet of Arezzo, and knots of a semantic structure that is connotative, rather than denotative. An approach, that is, that disagrees with most interpretations, always oriented towards the consideration of them as mere referents of historical identities. Among these names, the poet's own name takes a special value, as it should, which far from being the simple referential identification between writer, author, narrator, and protagonist, turns out to be rather the seed of a vast and articulated mythopoetic construction, precise vehicle of an important part of the poetic message that the author bequeaths to posterity and that holds to virtue and ethical and moral improvement.

Keywords: Petrarca; name; autobiography; virtue.

Estudiar la obra de Francesco Petrarca significa tener que enfrentarse con el uso que el poeta hace del pronombre de primera persona. Que se trate de un yo focalizado en el interior, como lo es en aquellas obras que más se acercan a la autobiografía, o de focalización cero, como en aquellas otras de carácter más ensayístico, en la que el narrador mantiene una distancia mayor con el argumento de su narración, en todas las microestructuras en las que el poeta ha fragmentado su discurso la individualidad de la voz autorial es un elemento ineludible de la estructuración del mensaje poético. No solo, sino que el hecho de que este yo tenga a menudo el mismo nombre del poeta no es un elemento que ha simplificado el análisis, sino más bien todo lo contrario. Esta condición no puede ser eludida e impone una pregunta a la que la crítica ha contestado siempre o casi apuntando hacia una respuesta que, en realidad, se asienta en unos supuestos que están muy lejos de ser incuestionables y pacíficos. Me refiero al tradicional enfoque biográfico-historicista según el que todo lo que dice el emisor del discurso, la persona que dice yo en el texto, tiene que referirse al escritor Francesco, a su historia y a su vida. Una perspectiva autobiográfica, esto es, que pierde de vista el hecho de que la autobiografía no es la transcripción de los acontecimientos de la vida de una persona, sino un género literario que se fundamenta en reglas artísticas precisas. Estas, además, se modifican a lo largo de las épocas históricas, acorde con los elementos que suscitan mayor interés en un contexto cultural determinado, a la vez que dependen de la actitud de los lectores, cuyos criterios estéticos y epistemológicos pueden suscitar cambios en lo que se considera como autobiográfico y lo que no. Cambian, quiero decir, tanto las formas materiales con las que se manifiesta un texto, así como las funciones que se les atribuye (Loureiro, 1991; Bruss, 1976). Echa esta breve, pero necesaria premisa, es indudable que el poeta trabaja para que el significado de la identidad que construye tenga una precisa correspondencia con su nombre. La crítica tradicional considera este hecho como la manera para que sea posible identificar al individuo que habla en el texto, conectándolo con su contexto histórico y social; sin embargo, ya que el propio poeta se refiere a menudo *ad posteros*, no puede desatenderse que el uso que el poeta hace de los nombres propios representa, de forma emblemática, el significado alegórico y simbólico de la vida del protagonista de la historia.

Para desarrollar este último enfoque, es posible hacer un paso atrás y recordar que Philippe Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994, p. 50). Ahora bien, si es cierto que la definición que Lejeune propone se basa solo en el análisis de la literatura europea desde 1770 porque, como él mismo advierte, el concepto de autobiografía “se convierte en anacrónico o poco pertinente fuera de ese campo” (p.

50), no parece que estos discriminantes impidan acercarse a la obra de Petrarca desde una perspectiva autobiográfica, tal y como de manera habitual se hace, interpretando, es decir, la definición de manera tan flexible como para incluir, por ejemplo, tanto obras anteriores a la fecha establecida por el ensayista francés como otras, entre ellas el *Canzoniere*, que por estar escrito en versos no cumple solo una de las condiciones que Lejeune individúa como necesarias para que se hable de autobiografía, mientras que respecta las demás.

Ahora bien, para que se hable de autobiografía, Lejeune impone una condición, esto es, que la figura del autor, del narrador y del personaje principal coincidan. La prueba de ello demora en la identidad del nombre propio entre los tres. Nombre que, específica, tiene que reenviar a una persona real. Dicho esto, si es imposible dudar de que el yo poético que habla desde los textos de Petrarca sea un personaje central en la obra, también es evidente que este yo imponga a sí mismo un nombre: se llama Franciscus en el *Secretum*, Franciscus en las *Epístolas*¹, Franciscus en el libro IX de *Africa*, determinando aquella identidad entre el narrador, el personaje principal y el escritor que constituye el elemento clave para que el tradicional enfoque biográfico se vea por completo justificado. No solo, sino que, junto con los nombres propios, Lejeune también toma en consideración los seudónimos, aquel peculiar tipo de apelativo que la figura textual puede tener por imposición propia o ajena y que, en todo caso, marca su identidad. En aras de la exhaustividad, pues, no es posible no añadir en el listado también al Silvanus del *Bucolicum Carmen*, apodo que el poeta tiene, como él mismo cuenta a su hermano Gherardo en *Fam.* X, 4, por haber escrito la égloga en las selvas y porque desde la infancia él prefiere las selvas a las ciudades. Cosa, esta, cuenta el poeta, que ha determinado el hecho de que muchos, en lugar que Francesco, se dirijan a él llamándole precisamente Silvanus². No es esta la ocasión para razonar acerca de este último nombre, que he definido seudónimo y apodo para respetar la contigüidad

¹ Por ejemplo, *Fam.* XXIV, 3 que empieza diciendo: “*Franciscus Ciceroni suo salutem*”, Francesco saluda a su Cicerón. La traducción de las citas proveniente de obras ya no traducidas al español siempre es mía.

² Para las relaciones entre el nombre Silvius y Silvanus cft. Brugnoli 2001, p. 224 y sig., en AA. VV., *Il Nome nel testo. Rivista di onomastica letteraria*, Atti del VI Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura (Università di Pisa 17-18 febbraio 2000). En el mismo artículo también se hace hincapié sobre el hecho de que “al *Silvius* hay que acercar por importancia también el hasta ahora demasiado desvaluado *Tirrenus*. Que *Tirrenus* sea Petrarca bajo forma de *Italicus* ya lo sabe el *Antico Commento* y lo repite servilmente la exegesis moderna. [...] Mucho menos problemático, en fin, el discurso sobre el *Amiclas* y sobre el *Stupeus*. Que el *Amiclas* derive del *Amyclas* de Lucano, y sea tomado por Petrarca como su epíteto bucólico en su significado probablemente ya antonomástico de “*pauper*” [...] tuvo que resultar claro de entrada al lector culto del *Bucolicum Carmen*. [...] También el *Stupeus*-Petrarca, *collocutor* de DaneLaura a *BC iii*, no ofrece problemas que no sean aquellos de extrañeza de la nomenclatura [y] hay que sin duda acoger con Michele Feo la indicación del *Antico Commento* que conectaba *Stupeus* con el latín *stupa*, y es decir el it. ‘*stoppa*’ [y el español estopa] en referencia con la inflamabilidad de este material”.

discursiva con Lejeune, pero que, quizás, sería más oportuno considerar un heterónimo, con lo que esto supone en términos de valor semántico.

Sin embargo, el objetivo del presente artículo es proponer un acercamiento a la Obra de Petrarca a partir de unos actos verbales interiores al discurso mismo –actos que, por lo tanto, son poéticos y no biográficos (Barthes 1997, p. 174)– dejando de lado el tradicional enfoque de análisis de su *corpus* a partir de lo que el poeta dice de sí en sus obras. Para ello, es preciso explicar cómo y por qué es posible alejar la lectura del tradicional y corriente enfoque biográfico, a pesar de las coincidencias que acabo de señalar. Pese a todas estas, de hecho, no puede desatenderse que una vez que los nombres propios entran en una obra literaria su funcionalidad cambia y, por tanto, tiene que cambiar la manera en la que se leen. “Estos semas –explica Barthes refiriéndose a los nombres propios– son en verdad ‘imágenes’, pero en la lengua superior de la literatura operan como puros significados ofrecidos como los de la lengua denotativa a toda una sistemática del sentido” (p. 179). No se trata de ningún detalle dado que, al considerar los nombres propios dentro de las obras poéticas como palabras que denotan una individualidad física e histórica en lugar que connotar unas imágenes fonéticas, morfológicas, semánticas, simbólicas y, por tanto, poéticas y culturales, se verifica una imponente pérdida de significado, causada por la salida del plano de la expresión para dirigirse solo hacia el plano del contenido extratextual. Plano que considera la dimensión textual sometida y dependiente, en forma exclusiva, de él. De este modo, la relación entre estos dos niveles existenciales se ve afectada por la imposición de un movimiento que, de manera unidireccional, dirige los significados fuera de la obra, impidiendo por completo la transcodificación interna múltiple de la que habla Lotman, esto es, aquel proceso en el que un elemento verbal adquiere su significado según la relación que establece con los demás elementos del sistema y dentro de él, de manera immanente (Lotman, 1982).

El nombre de Laura es un ejemplo ilustre de la pérdida semántica producida al sacar los nombres propios del contexto textual para referirlos en forma exclusiva al ámbito histórico. Si es cierto, de hecho, que un nombre tiene que definir la *res* a la que se refiere, la *res* Laura no beneficia de ninguna precisión textual en la exclusiva identificación con una joven en concreto, con una mujer casada, con una antepasada del Marqués De Sade, mientras que, al contrario, mantiene toda su valencia simbólica si se conoce en cuanto nombre, en cuanto palabra que remite de manera simultánea al aire y al aura, entendida, esta última, tanto como aflato literario, pero también, anímico, es decir, con Benjamin, como el aquí y ahora irrepetible estrictamente conectado con la dimensión trascendental y religiosa (Benjamin, 2018); al oro (*aurum*), máxima evolución alquímica de un alma ilustrada capaz de salvarse y de salvar a los demás por medio del amor; al lauro, símbolo de la poesía y de su poder pedagógico que, por ser siempreverde, también representa lo que nunca cambia a pesar de las estaciones,

atándose de manera directa a la virtud entendida como *firmitas* que, en los *Triumph*, la amada del poeta encarnará junto con la renombrada matrona romana Lucrecia y muchas otras mujeres también, cuya *pudicitia* ha hecho que realizasen el ejemplo de Cristo, a pesar de que no lo conociesen³.

Todos estos significados, que se dan a la vez en el único ser de Laura, pierden buena parte de su valencia semántica si el *verbum* Laura vincula una *res* perteneciente a una dimensión ajena al mensaje poético, fuera, esto es, del *alter mundus* textual⁴. Al buscar la identidad de la mujer cantada por el poeta con una mujer en concreto, todas las cualidades de las que ella es portadora se verán relegadas en un segundo plano, de manera que la simbología que cada uno de los matices que el nombre aúna y transmite –y que sobrepasa la suma de los significados parciales– se empobrecerá hasta quedarse solo como elemento formal del *ornatus*, como simple y mero embellecimiento lingüístico. Se tratará, en definitiva, de algo que no puede causar ninguna repercusión en la realidad extratextual, ¡como si Petrarca no apuntara justamente a que los *exempla* presentes en su obra ayudasen a sus lectores a vivir mejor la vida propia!

Ahora bien, si es cierto que la búsqueda de referencias biográficas extratextuales a las que referir los nombres propios determina un empobrecimiento semántico en el caso de Laura, cuyo célebre nombre irá persiguiendo a unas damas en concreto, para asociarse con un apellido cada vez diferente, lo mismo ocurrirá al hablar del poeta, cuyo nombre Francesco se explicará con la simple identidad entre el autor y el escritor, allanando los rasgos de una construcción textual mucho más matizada. Si Franciscus, al igual que Silvanus, se llamara así solo por identificación con el escritor Petrarca se perdería, por ejemplo, el hecho de que la autoficción es una técnica literaria mucho más antigua de lo que se considera en la habitualidad. Una manera de estructuración textual que no nace en la contemporaneidad –¡hoy en día congestionándola!– sino que tiene

³ Este elemento no acabará de ejercitar su valencia simbólica con Petrarca si es cierto que, para dar un ejemplo relativo a la cultura artística italiana, Pietro Longhi (1701-1785) en su lienzo *Gli alchimisti*, pinta a tres hombres empeñados en alguna práctica alquímica dentro de un gabinete en el que, en el suelo, una hoja señala un listado de elementos en el que, en la segunda posición, aparece la virtud (el listado completo pone, desde lo alto: *Intelligentia, Virtus, Sapientia, Patientia, Frequentia, Tempus*).

⁴ Señala justamente Ariani (2021, pp. 47-48) que el hecho de que el poeta haya anotado la muerte de Laura en una página del *Virgilio Ambrosiano*, libro que “Petrarca no hubiera dado nunca a nadie”, constituye una “buena prueba de la existencia real de Laura”. Del mismo modo, Quaglio afirma que no es posible dudar de la existencia real de la mujer para esfumar, gratuitamente, el amor en el símbolo o en lo genérico (Id. 1967, pág. 8). También cft. J. B. Trapp (2001), *Petrarch's Laura: the portraiture of an imaginary beloved*, en AA. VV., *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Chicago, Chicago university Press, 55-192. De opinión diferente G. Billanovich (Id., *Petrarca letterato, lo scrittoio del Petrarca*, ed. cit.). Yo tampoco dudo de la existencia real de una mujer de especial significado para Petrarca, solo que, para mi discurso, no considero la existencia extratextual de la mujer como el ámbito al que referir el significado literario y poético del personaje Laura. Como escribe Trapp (p. 59) “*we have only his word for her*” y solo a esta palabra considero oportuno atenerme.

orígenes muy antiguos en la tradición de occidente. Ya se encuentra, de hecho, en la *Commedia* de Dante, en la que, en el canto XXX del *Purgatorio*, Beatrice, mujer “*vestita di color di fiamma viva*” (v. 33) se dirige al protagonista llamándole por su nombre y le dice: “*Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non pianger ancora*” (vv. 55-56).

También, hecho quizás mucho más importante, se oscurecería la relación entre el nombre del protagonista y el santo más importante de Italia, aquel santo al que el Maestro era tan devoto como para merecerse su retrato junto con todos los demás franciscanos importantes⁵. Aquel Francesco ahora patrono del país que era el alfa y el omega de la existencia del poeta (Lokaj, 2001, p. 169), él mismo poeta en lengua vulgar –y el primero entre todos– cuya relación espiritual con Chiara pudo servir de palimpsesto al Francesco del siglo XIV para plantear su visión del amor; un amor, de hecho, que se origina en la iglesia de Santa Chiara en aquella *feria sexta aprilis* que, con Rico, sabemos ser un día que *tenía* que ser viernes (Rico, 2016, p. 66; Rico, 2003) y que no es otra cosa sino “*fiction* en marco franciscano” (Lokaj, 2001, p. 176); un ambiente, es decir, que reenvía a un contexto cultural, más que a un simple lugar en concreto. Un amor, además, para el que no es por casualidad que el poeta emplea a menudo expresiones típicas de los místicos.

Así, con su nombre Petrarca elige colocar a su protagonista dentro de una clara tradición cultural y religiosa de la que la persona representada textualmente en su Obra se propone como nuevo punto de partida, como *exemplum* para el futuro. Un nombre, en fin, en el que se encarna la unión entre las dos directrices de las que se ha desarrollado la cultura italiana y europea⁶ y que le sirve al poeta como medio para la mitopoiesis de su protagonista (Debus, 2001, p. 248). No se olvide, de hecho, que “para el franciscanismo petrarquesco, no hay que subestimar el hecho de que *In principio erat nomen*. En la familia del poeta, no resulta que hubo antepasados de nombre Francesco o Francesca” (Lokaj, 2001, p. 169). Ahora bien, aunque mi lectura no reflexione a partir de los datos inherentes a la familia del poeta, lo que considero interesante subrayar es

⁵ Me refiero al friso pintado por Benozzo Gozzoli que se encuentra en el Museo de San Francesco, en Montefalco, en Umbria, y que representa los rostros de los franciscanos más famosos de la época (mitad siglo XV). Allí, detrás del altar, encima de la puerta que conduce hacia el convento, junto con el rostro del *theologus Dantes nullius dogmatis expers* y del *pictorum eximiu Iottus fundamentus et lux*, también se encuentra aquel del *Laureatus Petrarca, omnium virtutu monarca*.

⁶ Cft. con lo que escribe Ricoeur, 2002, p. 141: “Por un lado, la autocomprensión misma pasa por el rodeo de la comprensión de los signos de cultura en los cuales el yo se documenta y se forma; por el otro, la comprensión del texto no es un fin para sí misma, sino que mediatiza la relación consigo mismo de un sujeto que no encuentra en el cortocircuito de la reflexión inmediata el sentido de su propia vida. Así, es necesario decir con igual fuerza que la reflexión no es nada sin la mediación de los signos y de las obras, y que la explicación no es nada si no se incorpora como intermediaria en el proceso de la autocomprensión mismo. En síntesis, en la reflexión hermenéutica –o en la hermenéutica reflexiva– la constitución del sí mismo y la del sentido son contemporáneas”.

que “la forma medieval más consueta del topónimo Assisi, presente entre otras cosas en Dante y en los *Fioretti*, es “*Ascesi*”. Petrarca, pues, lleva el nombre del hombre “ascético” por antonomasia” (p. 170)⁷ y lo guarda para que el protagonista de su narración encarne la posibilidad de la liberación del espíritu y del logro de la virtud ya dentro de la *humanitas*.

Así, siempre gracias a Roland Barthes, es posible afirmar que también Petrarca elige sus nombres según dos clases de motivaciones, “naturales y culturales. Las primeras pertenecen a la fonética simbólica, [...] pues es evidente que debemos vincular los fenómenos del fonetismo simbólico a la metáfora y no servirá de nada estudiarlos separadamente” (Barthes 1997, pp. 182, 183); las segundas a la cultura italiana (y por supuesto no a la francesa como en el caso del gran escritor parisino) “que impone al Nombre una motivación natural: lo que es imitado no está por cierto en la naturaleza sino en la historia, una historia sin embargo tan antigua que constituye al lenguaje que ha producido como una verdadera naturaleza fuente de modelos y de pruebas. El nombre propio [...] tiene por lo tanto una significación común: como mínimo significa la nacionalidad y todas las imágenes que se pueden asociar con ella” (p. 186). De todo esto se desprende que elegir un nombre, pues, significa elegir un ámbito de referencia textual, especificable en términos de una relación intratextual o intertextual según que las referencias a las que dicho nombre se refiere se encuentren en el mismo texto donde aparece o, al contrario, remitan su sentido a otro escrito. Del mismo modo, si la referencia se encuentra en la cultura de pertenencia se tratará de una relación semántica en la que el nombre se integra en un conjunto cuyos datos del entorno extratextual no se consideran como algo externo, sino como elementos simbólicos relevantes para la significación poética, para la presentación del *alter mundus*. Para favorecer otra prueba de esta dinámica, como no volver a mencionar las *Epístolas*, conjunto muy vasto en el que se muestra con toda evidencia que los nombres propios son una cristalización de la cultura a la que el poeta se remite: el hecho, así, de que Petrarca llame Sócrates a su amigo van Kempen, o Simónides a Francesco Nelli, o Olimpium a Luca Cristiani indica de forma clara que estos *nomina* connotan más que denotar, poniendo el nivel referencial no en la persona de un cantor flamenco, ni en aquella de un religioso y notario de *Firenze* ni tampoco en aquella de un antiguo compañero de estudios en la Universidad de Bolonia, sino en un mundo clásico que pervive por medio de los textos y que el conjunto de amigos, unido alrededor de los textos, comparte en sus valores, en sus referencias, en su simbología. Algo que no tiene

⁷ Sigue Lokaj diciendo que “las fuentes franciscanas más antiguas, pues, transmitieron a la posteridad de mediados del siglo XIII, y más, el nombre “Franciscus” como un nombre-símbolo rodeado por un aura de gracia y novedad, un nombre que hubiera garantizado tutela divina”. No hace falta remarcar cuanto nuevo y novedoso sea el mensaje petrarquesco y cuanto sea fundamental el concepto de *gratia* para su planteamiento.

que sorprender, ya que incluso en la escuela o academia de Alcuino, “florecente en los tiempos de Carlomagno” (Della Torre, 1902, p. 114), los miembros daban cuerpo al espíritu que les unía empleando unos apodos, tomados de la antigüedad clásica o del Antiguo Testamento. Un nombre nuevo con el que se rebautizan que se convierte en el único empleado. “Es lo mismo que vemos en las Academias de Leto y de Pontano, y la misma podemos decir en seguida, es la razón, es decir aquella de aislarse del vulgo profano y tener familiaridad solo entre ellos. [...] En sus relaciones sustituyen su nombre propio con un apodo que significa las tendencias comunes y les presenta como una corporación separada de los demás cortesanos, como de hecho seis siglos después harán los académicos de Pomponio y de Pontano” (p. 119, 120). Además, para justificar al acercamiento biográfico anclado en la historicidad de los nombres propios, tampoco es suficiente agarrarse a la existencia segura de algunos personajes históricos nombrados en el texto de la *Opera Omnia* con el nombre y el apellido propio, como son, por ejemplo, Giacomo y Giovanni Colonna, Giovanni Boccaccio, Simone Martini o Cola di Rienzo, porque también estos nombres, al entrar en el texto poético, colocan su referencia a medio camino entre los dos planos de la historia y de la ficción. Quizás sea oportuno favorecer un ejemplo más reciente de esta misma dinámica para demostrar cuanto se trate de una práctica habitual en literatura. Se tomen dos obras maestras de la literatura mundial como *Guerra y Paz* e *I promessi sposi*. Los personajes históricos de Petrarca, pues, funcionarían al igual que el Napoleón o el Kutúzov de Tolstói o el cardenal Federico Borromeo de Manzoni. Todos ellos, de hecho, en el texto poético actúan según como Petrarca, Tolstói y Manzoni cuentan, dicen lo que Petrarca, Tolstói y Manzoni hacen que digan e interactúan con los demás personajes ficcionales tal y como los autores describen, encontrando, dentro de la Historia, un margen para el desarrollo de la diégesis. Como afirma Bajtún “la realidad histórica es el campo en que se revelan y desarrollan los caracteres humanos, pero nada más” (Bajtún, 1989, p. 294).

Lo que quiero subrayar, pues, es que, trátese o bien de referencias textuales, o bien de culturales, al entrar en el ámbito artístico, lo que se posiciona en el nivel dominante de la atribución del significado es la relación que se establece entre las partes poéticas de una obra de ficción. Por lo tanto, resulta evidente que en todo el proceso onomástico acerca de sus *dramatis personae*, Petrarca retoma la tradición cultural en la que se integra como creador y la convierte en su área de referencia, para connotar a los destinatarios de sus escritos en cuanto que personajes ficticios. Lo que a este respecto más importa es que, al estructurar la diégesis de este modo, garantiza el poeta que incluso el lector contemporáneo tenga la posibilidad de participar personalmente al diálogo, tomando lugar en aquel espacio vacío que la construcción simbólica deja libre (Deleuze, 2005). Cualquier lector de los últimos siete siglos, de hecho, tiene la posibilidad de encarnar la función textual del receptor del mensaje poético, algo que no hubiera sido posible experimentar con la misma riqueza de sutilezas si Petrarca hubiese

dirigido su discurso a un individuo concreto de un tiempo histórico rígido y limitado. Pues bien, el hecho de que esta categoría textual es dejada abierta y accesible a un destinatario indefinido es justo lo que permite que este último tenga la posibilidad de plantear la comparación entre los distintos mundos que tiene al mismo tiempo delante de sí –el mundo de su vida y el mundo de la narración con sus *exempla*– abriéndose a la posibilidad de que el conocimiento de una obra se convierta en una mejora de la vida propia. A este propósito, no puede perderse de vista que Petrarca coloca al personaje con el que comparte el nombre en el interior de un área de referencia que es, ante todo, moral, para de este modo cristalizar en su *nomen* el camino de un alma en la mejora personal y hacia la salvación eterna. En esta óptica, no parece ilegítimo considerar la elección de que su personaje mantenga el mismo nombre del poeta como la manera con la que conservar las valencias culturales que tiene el hecho de llamarse Francesco. Un nombre, esto es, cuyas valencias simbólicas ya hablan de un vínculo con el obrar hacia el bien, porque recuerda a todos de un individuo que abandonó su vida precedente para convertirse en el *exemplum* del mensaje de Cristo en la tierra. Un individuo que encarna la ascensión.

De este modo, como afirma Petrarca recordando a Séneca en el *De sui ipsius et multorum ignorantia*, su interés no estriba en la obtención o en el mantenimiento del nombre de *hominem litteratum* –apelativo difícil de alcanzar y mantener dado que siempre se encuentra uno bajo amenaza de quienes actúan en contra de ello– sino que se ve proyectado hacia la calificación en apariencia más sencilla y menos prestigiosa de *vir bonum*. Los nombres de *litteratus* o de *vir bonum* de los que se está hablando son solo las cristalizaciones de dos tipologías de valores entre las que oscila la connotación del sujeto simultaneo de su narración, esto es, “un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación” y cuya simultaneidad “adviene cuando quien dice *yo* narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la *verdad* y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor” (Pozuelo Yvancos, 2006, p. 24). *Litteratus* y *vir bonum*, pues, son ambas atribuciones posibles del *nomen* del autor que se quedan junto con sus obras y que determinan por necesidad que el enfoque de lectura dependa de cuál de los dos se considere predominante. Sin embargo, tratar a Petrarca como un individuo que trabaja en exclusiva para la gloria poética y que, por ello, rellena sus textos de citas con el fin de demostrar su erudición y pasar a la historia como un excepcional conocedor de *auctoritates*, como un *litteratus* sobresaliente, significa no respetar la indicación que él mismo favorece en relación a como dirigir la lectura de las vivencias del personaje protagonista de su macroestructura textual. No hay ninguna duda de que este último quiera presentarse y ser recordado como un *litteratus*, pero lo que más cuenta es que, para ello, no está dispuesto a perder el nombre de *vir bonum*. Esta última calificación, por lo tanto, es aquella que somete la

primera, aquella que dirige la diégesis del poeta y que tiene que enfocar la exégesis de las vivencias de su protagonista. “La erudición, pues, se vuelve literatura” (Rico, 1978, p. XIX) y esta es *magistra vitae* que abre a la mejora del alma y, por tanto, a su salvación porque “la erudición, ‘*notitia literarum*’, ha de dar fruto ‘*in actum*’, mirar ‘*ad vitam*’” (p. XXVIII).

Petrarca conoce la propensión de los seres humanos a acercarse y compartir las perspectivas relacionadas a la vida de aquellos individuos que se consideran virtuosos por gozar de una buena reputación (Aristóteles, 2002, p. 153) y por ello construye su voz poética para que esta sea la encarnación de un proceso cuya bisagra es la virtud y cuyo objetivo es la confirmación, encarnada en su personaje, del vínculo entre el nombre Francesco y la aposición de *vir bonum*. Ahora bien, si es cierto que “el nombre de un autor no es pues exactamente un nombre propio como los otros [porque] ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos” (Foucault, 2010, p. 298). Así, al relacionar su obra con un nombre que ya de por sí habla de la virtud, Petrarca confecciona su texto para que, de este modo, sea un vehículo de transmisión de la virtud misma y para que el protagonista de la narración sea *exemplum* de cómo recorrer el camino hacia la salvación del alma propia. Un medio, esto es, con el que trata de difundir la virtud en la sociedad, para que permanezca viva y activa en su cultura de pertenencia, junto con las páginas de su gran mensaje en fragmentos. Viva y activa en el momento presente como lo es una obra literaria con sus personajes en el momento de la lectura.

Es más: el hecho de que exista una relación muy estrecha entre el nombre de un autor, su obra y la virtud que por medio de los primeros se expresa hace que la famosa afirmación *vir bonum dicendi peritus* –frase que se atribuye a Catón o a Séneca y que, sin duda, está presente en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano– tenga dos vertientes semánticas que conviven implicándose recíprocamente. Al hacer patente, de hecho, una relación de mutua determinación entre el estado moral de un individuo y su pertinencia en una actividad tan determinante para su especie como es el acto de habla, se desprende que la famosa aseveración latina expresa su significado solo si se considera que entre los tres elementos en juego existe una condición de equipolencia que impide la ordenación jerárquica unilineal según la que el segundo sintagma –*dicendi peritus*– sea solo la aposición del primero –*vir bonum*– útil para clarificarlo. Dicho de otro modo, si es cierto que el segundo sintagma sirve para explicar el primero, también es cierto que el primero sirve para expresar el significado del segundo, que viene después solo en la estructuración de la frase, pero no en el orden lógico que el conjunto de palabras quiere expresar. Así que, con Marc Fumaroli, es posible explicar el primer sentido de lectura afirmando que la frase *vir bonum dicendi peritus* atestigua el hecho de que, si es cierto que un ser humano

es ante todo un animal hablante o un locutor, él que habla mejor inevitablemente es aquel que logrará el mayor nivel de humanidad. De este modo, dado que el arte de hablar bien se llama elocuencia, el ser humano más humano no puede no ser aquel que mejor domina este arte (Fumaroli, 1994); sin embargo, al considerar *vir bonus* como explicación del sintagma *dicendi peritus*, la frase también refleja al hecho de que, para ser experto en el arte de la palabra, es necesario ser un *vir* bueno, porque solo este se preocupa de ahondar en la relación entre *res* y *verba*, con el fin de acercarse cuanto más posible a la Verdad. No está, con ello, justificando Petrarca algún tipo de relativismo, sino que, mediante sus obras, de su ejemplo y de sus seguidores humanistas, promueve el poeta en toda Europa el ideal de la *eloquentia* latina entendido como “el triunfo de una cultura principalmente oratoria sobre una cultura principalmente filosófico-teológica, especulativa y contemplativa” (p. 41).

No se olvide, al respecto, que en el mundo medieval de matriz escolástica el nombre de Aristóteles era la referencia casi exclusiva en materia de gnoseología y didáctica, hasta el punto de que se hablaba de *aetas aristoteliana*. En oposición a este enfoque, Petrarca aporta lo que Fumaroli, al citar a Gilson, define una “transformación en el modelo dominante de una cultura” (p.41), imponiendo un cambio de paradigma tan profundo que resulta necesario definir la nueva edad llamándola *aetas ciceroniana*. Un cambio revolucionario que marca “la victoria suprema de la palabra humana, esta vez sobre la incertidumbre de la palabra en sí. La *Aetas ciceroniana* no es sólo la época de un debate oratorio ininterrumpido sobre todos los problemas que dividen los hombres que viven en sociedad, sino aquella que pone al centro de la discusión el arte oratoria en sí, cuyas fuentes, métodos e instrumentos de análisis determinan la naturaleza y el estilo de los cambios sociales y de la cultura en su totalidad” (p. 45), favoreciendo al individuo, por tanto, una nueva perspectiva de entendimiento acerca de sí en el mundo. Objeto de reflexión e investigación ya no es una sustancia, sino una forma, “es decir un juego de relaciones” (Ricoeur, 2002, p. 137). Con esta revolución, Petrarca plantea un cambio en el paradigma humano, abriendo a la posibilidad de que este ya no se interrogue acerca de la naturaleza de las cosas despegándose de ellas, sino hacia ellas en relación con el ser de la persona, que cambia según las condiciones de evolución espiritual de la que cada individuo goza. Esta relación se estructura, manifiesta y transmite a la posteridad por medio del lenguaje, que crea la comunidad cultural refiriéndola al entorno que habita y en el que se desarrolla. Al mismo tiempo, la ancla a un paradigma de valores que, por repetirse a lo largo de los siglos siempre iguales a sí mismos, son eternos, verdaderos. El entorno del que se está aquí hablando, claro está, no tiene que entenderse solo como espacio físico, sino también, cultural y sobre todo simbólico. Petrarca, de hecho, comparte la misma dimensión lingüística y el mismo espacio simbólico de referencia con sus maestros clásicos y con sus lectores

de la posteridad a la vez; con individuos, es decir, que han vivido y vivirán en contextos sociohistóricos muy distinto de aquel en el que vivió él.

Dicho esto, es posible ahora afirmar que, si el estatus de *dicendi peritus* no se refiere con sencillez al conocimiento de las fórmulas que provocan el *delectare* del discurso, sino que tiene que ver con la relación esencial entre *res* y *verba*, esto se debe al hecho de que, según Petrarca, hay una relación de necesidad que une el conocimiento de la verdad con la expresión verbal consecuente; *loquere* que, a su vez, se conecta de forma necesaria e insoluble con la práctica del comportamiento que de lo verdadero deriva⁸. Esta relación, claro está, por tener la verdad entre sus términos, también pertenece a la esfera de lo justo y contribuye de manera directa a la estructuración de la *civitas*, que es tanto la colectividad social de referencia, como la construcción cultural de la experiencia humana que se transmite en la colectividad misma. Las implicaciones sociales que derivan de la atribución de *auctoritas* a un discurso, por lo tanto, son evidentes si se piensa cuanto una sociedad pueda mejorar o empeorar según los modelos de referencia que elige para sí.

Así, el *nomen* al que Petrarca apunta y por el que está dispuesto a perder el *litteratus*, es el nombre de aquella persona buena que, al conocer la verdad, la transmite con sus palabras y su ejemplo; es un *nomen* que reagrupa sus discursos sin perder nunca de vista aquella mencionada exigencia humana que hace que los individuos se acerquen a quienes propongan una perspectiva de vida virtuosa; es un *nomen*, el de *vir bonum*, del que un lector tiene razón esperarse solo *verba bona*, palabras verdaderas que enseñan un horizonte de posibilidades que conduce hacia la práctica de lo justo y de lo bello; es un *nomen*, en fin, que impone al poeta responsabilidad y compromiso. Por consiguiente, si al reconstruir las vivencias de Petrarca por medio de las informaciones que el autor mismo favorece en relación con su protagonista, un estudioso se encuentra ante incongruencias irresolubles entre las noticias biográficas del escritor y aquellas autobiográficas del narrador⁹, esto se debe a que Petrarca gestiona las informaciones acerca de las actividades

⁸ Ver Rico, 1993, p. 818, en AA. VV., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, I: *Dalle origini alla fine del Quattrocento*: “el *modus procedendi* petrarquesco consiste sobre todo en el iluminar cada tema con las luces de las lecturas clásicas, para mostrarlas actuales, siempre útiles, capaces de traducirse ‘*in actum*’, de aplicarse ‘*ad vitam*’ (*De rem.* I XLIV) y, por consiguiente, en admirable acuerdo con las exigencias del cristianismo”.

⁹ A este propósito, recordaría unas palabras de Francisco Rico acerca del conocimiento del poeta sobre las obras de los Padres de la Iglesia que, aun en un contexto más general, me parece transmitan un enfoque imprescindible para la lectura del aretino. Escribió Rico (1997, p. 35): “a rigor, pues, las declaraciones petrarquescas sobre tales cuestiones no se concilian completamente entre ellas. Lanzadas en diferentes momentos, con diferentes perspectivas, para subrayar en cualquier caso una de las variadas explicaciones con la que cualquier hombre puede esforzarse de reducir a un diseño unitario, para los demás y para sí mismo, la desbordante multiplicidad de la vida, quizás no tenemos que asumirlas una por una a la letra y anhelar a hacerlas coincidir a la perfección, sino preguntamos más bien cual sea su significado en el conjunto y cual la razón última de sus oscilaciones y de sus incoherencias”. Ver *Il Petrarca e le lettere cristiane*, en

que cumple el protagonista enunciado de su enunciación para ofrecer la imagen de un personaje literario sin discrepancias entre el mensaje fragmentado en su *Opera* y la palabra relacionada con su existencia personal en el *alter mundus*. Estos dos, de hecho, y no aquellos procedentes de la realidad extratextual, son los dos elementos que es necesario relacionar para llegar a la verdad del mensaje del texto, porque lo que más importa al poeta es que sus palabras puedan considerarse *verba bona*, algo que determina el hecho de que el emisor de estas se eleve a la categoría de *vir bonum*, de *exemplum* para su comunidad. Para que esto se verifique es necesario que la imagen que sus lectores van reconstruyendo sienta sus bases en la consonancia entre el mensaje que el texto transmite y los acontecimientos ejemplares que se eligen y conectan, junto con las emociones que suscitan, devolviendo, por intermedio de todo aquello, un símbolo de la condición humana en el mundo, una imagen del individuo en relación con el universo¹⁰.

Una vez más gracias a Barthes, es posible afirmar que “el nombre propio es también un signo y no solamente un índice que designaría sin significar. [...] Dicho de otra manera, si el Nombre [...] es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común, que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos. [...] Es, por lo tanto, y en cierto sentido, una monstruosidad semántica, pues, provisto de todos los caracteres del nombre común puede, sin embargo, existir y funcionar fuera de toda regla proyectiva. Éste es el precio –o el rescate– del fenómeno de ‘hipersemaniticidad’ que provoca y que lo asemeja muy de cerca a la palabra poética” (Barthes, 1997, pp. 177-178).

Esta hipersemaniticidad provoca que los nombres propios transmitan su valor fonético y cultural porque “cada nombre tiene así su espectro sémico variable en el tiempo, según la cronología de su lector que agrega o quita elementos, exactamente como hace la lengua en su diacronía. En efecto, el Nombre es *catalizable*; se lo puede llenar, dilatar, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias ‘escenas’ surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas, por un proceso metonímico, un nombre reducido de unidades plenas” (p. 179-180). Ahora bien, si en 1450 el nombre de Petrarca tenía el elemento de ascensión moral entre sus significados, la

Umanesimo e Padri della Chiesa. Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e L’editoria Rose.

¹⁰ Ver Quaglio, 1967, p. 6: “Convendrá buscar más bien, sin iluminar de luz violenta las penumbras y los matices, sin pretender componer las contradicciones, servirse con cautela, en la reconstrucción de la biografía petrarquesca, de los trozos de apoyo alegados por el escritor”.

contemporaneidad lo ha catalizado colocando este matiz sémico en una posición demasiado baja en la escala jerárquica de la atribución del sentido. Así, perder la dimensión semántica que estas “escenas” determinan priva al lector de un importante elemento responsable de la visión de los significados de la obra, convirtiendo una guía en movimiento en una identidad estacionaria y cada año más lejana.

Lo que ya se aprecia en la escritura onomástica de Petrarca, que latiniza su apellido para bautizarse en la tradición de la que se amamanta y que se define *florentinus*, nacido “*in su la riva dell’Arno*” [cerca del Arno] (RVF 366, v. 82) por remitir su nacimiento a su tradición cultural y poética de pertenencia más que a una casualidad cronológica y geográfica, no solo encontrará sus máximos efectos en Proust, sino en buena parte de la literatura occidental: piénsese a la importancia de la dimensión fonética y semántica en la onomástica de Dickens, por ejemplo, de Thomas Mann¹¹ o, en fin, de Nabokov con “Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos paladar abajo hasta apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo. Li. Ta” (Nabokov, 2020, p. 15); piénsese, en fin, en el significado cultural del K. de Kafka, actante protagonista de un mundo en que la burocracia aplastante va asomándose y para la cual el individuo solo tiene la consistencia ontológica de la letra de su columna alfabética de pertenencia. Una letra que más que un individuo concreto expresa un conjunto de potencialidades que no se expresan.

Ahora bien, para ir concluyendo, es posible todavía señalar que Petrarca no dirige hacia sus lectores modelos –cuyo “lugares *relativos* de sus términos en la estructura dependen del lugar *absoluto* de cada uno de ellos, en cada momento” (Deleuze, 2005, p. 242)– una autobiografía que se considera viciada, no auténtica, impura, por decepcionar constantemente la coincidencia entre el personaje que dice yo y el poeta (Santagata, 2011). Al contrario, y justamente por esta alusión de referencialidad a un contexto artístico en el que se cuenta la historia del personaje que dice yo sin tener la necesidad de que unos documentos u otras voces históricas confirmen las aseveraciones presentes, favorece el poeta a sus lectores una autobiografía en el sentido más pleno del término, es decir una obra de arte literario. Una obra, es decir, cuya realidad se funda en la impresión acerca de las vivencias y del conocimiento psíquico del protagonista que el autor crea por medio de las

¹¹ F. Debus (2001) señala que: “los escritores emplean en la elección de los nombres para los personajes de las obras propias las posibilidades que se les ofrecen de vez en cuando. Y en ello juega un papel grande lo que dijo Tito Maccio Plauto ya antes de nuestra era: *Dictum nomen atque omen*. La expresión que citamos con gusto *nomen est omen* ha producido en el pasado en el uso onomástico real y cotidiano efectos todavía más llamativos de lo que ocurra hoy [...] Y de todas formas parece evidente que los escritores siempre hayan elegido los nombres literarios con atención muy grande. Estos tienen que “quedar bien” con el personaje representado, tienen que representarlo de manera conforme con el significado y la importancia que le competen. [...] Los nombres literarios tienen un peculiar “potencial expresivo, o bien funciones muy precisas” (pág. 242).

palabras, entre las cuales, en el caso de Petrarca, su *nomen* tiene un lugar privilegiado. Una obra que no refleja su vida, entendida como meros hechos, el tiempo y los acontecimientos ocurridos al escritor con el que el sujeto de la narración comparte el nombre, ya que “buena parte de cuanto sabemos sobre Petrarca nos lo enseñó el profesor Wilkins” (Rico, 1974, p. XIII), esto es, el trabajo crítico y filológico en relación con lo que el narrador dice del sujeto simultáneo de su discurso; sino que, con su mensaje, el poeta construye su vida, es decir el significado que otorga a sus vivencias y que depende de los nexos que considera relevantes para el sentido que su existencia individual toma en relación con la *humanitas*, entendida, está última, en todos sus matices de significado: individuo concreto, criatura perteneciente al género *homo*, *homo* que vive en un contexto cultural, individuo en relación con el cosmos. Dicho de otro modo, la vida que Petrarca elige compartir con su audiencia remite a las razones espirituales, anímicas que subyacen a los acontecimientos ocurridos al protagonista de la narración. Esta es, en mi opinión, la extraordinaria novedad en el campo de la autobiografía de la que habla Francisco Rico, para la que Petrarca llega “a considerar la trama de su existencia *sub specie autobiographiae*” (Rico, 1993, p. 813)¹² al punto que su existencia misma se despegaba de la *bio* del escritor para tener su referencia en la escritura fragmentaria¹³. Con arreglo a ello, si, en otra ocasión, Rico había retomado la indicación de Umberto Bosco y señalado dos caminos posibles en la (re)construcción de la historia de Petrarca, defendiendo que había que “o construir una biografía externa del poeta, consignar una minuciosa crónica [*cronistoria*] de los sucesos por los que pasó Petrarca el hombre, o dar éstos por sabidos y afrontar con decisión el problema único del hombre y del poeta” (Rico, 1967, p.153, cit. Bosco, 1968, p. 10), creo preciso proponer una tercera vía, que se interesa solo de lo que tiene que ver con la historia narrada por el autor y el personaje y que mantiene único aquel nudo entre su acción, su pensamiento y su poesía (p. 153). Hablar de Petrarca, pues, para referirse con exclusividad al sujeto de la escritura, al autor, a la función textual responsable del mensaje novelesco fragmentado en la *Opera Omnia* y que también es su personaje principal. Al *nomen* alrededor del que se desarrolla su mensaje. De hecho, “Petrarca se hallaba demasiado

¹² Para Rico “la gran originalidad de Petrarca no se encuentra tanto en el haber experimentado, como en realidad hizo, múltiples direcciones de la escritura autobiográfica, cuanto más bien en el haber asumido como fulcro de su trabajo un ‘espíritu autobiográfico’ que puede manifestarse en formas muy distintas, y en el haber vinculado este espíritu a una nueva impostación intelectual y a una nueva figura de literato. La impostación autobiográfica, por otra parte, fue por él la solución a más que una discrepancia entre la actitud personal y la vocación literaria”.

¹³ A este propósito, escribe Caputo (2004, pág. 97): “la vida no es la escritura. Escribir la vida propia significa, para él, delinear las etapas fundamentales de su existencia arbitrariamente seleccionadas, por así decirlo, por las necesidades de la página escrita”; también Cherchi “Petrarca traduce a menudo la literatura en vida en lugar que la vida en literatura” (2008, p. 8).

inmerso en literatura para no acabar convirtiéndose en personaje” (Rico, 1978, p. XXXII), de manera que la referencia que hay que considerar como foco de interés en la exegesis del Maestro no remite al hombre Francesco Petrarca, sino a su nombre, a su *nomen*. En efecto, “no hay pues hecho biográfico que no asuma, en la memoria petrarquesca, valencia simbólica, no hay vivencia, por más físicamente sufrida, que no imponga su ‘promoción’ ética” (Ariani, 2021, p. 32)¹⁴. Algo que, a bien mirar, debería considerarse válido para cualquier escrito perteneciente al género autobiográfico, ya que “para poder ir más allá de una complaciente, pero limitada, concepción de la autobiografía como referencialidad, los estudios autobiográficos deberían complementar su obsesión con lo epistemológico-cognoscitivo con una atención a lo ético” (Loureiro 2000-2001, p. 135).

El *corpus* poético de Petrarca, pues, se revela por ser un conjunto de obras coherentemente unido bajo la firma, el *nomen*, que cuenta la vida coherentemente desunida y fragmentaria de un personaje literario que existe simultáneamente en el plano del texto, así como en aquel de la enunciación¹⁵. Por ello, cada una de sus piezas refleja al mismo yo dentro de un proceso de diferenciación; un yo momentáneo, cuyo punto de unión se encuentra en el amplio abanico de temas y estilemas con los que plantea el poeta su *sermo*. Entre estos, me parece urgente y prioritario recordar de la búsqueda constante de la virtud, del camino hacia el *Bonum*, hacia la salvación, dentro de la utopía, ya que es según estas líneas directrices que el poeta estructura el *nomen* de su *persona*. El elemento autobiográfico, por lo tanto, lejos de representar la coincidencia entre el material reproducido en el texto y unos elementos extratextuales a los que anclar cualquier sentido del discurso, es una herramienta literaria necesaria para que la relación entre las vivencias, las emociones y las sensaciones de las que se habla en el texto indiquen un protagonista en concreto que graba con la escritura su propio movimiento existencial. El movimiento de su vida, es decir de su ética, de su alma. Por medio de estas vivencias, otro individuo, el lector, tiene la posibilidad de reconocerse símil al primero, que le habla mediante el texto y, gracias a la *auctoritas* del *nomen* del autor alrededor del que se desarrolla todo el *corpus* textual y que le deriva por ser un *vir bonum*, también puede encontrar en ese personaje literario un *exemplum* para mejorar la vida propia y, por tanto, su *civitas*.

¹⁴ “La *philosophia* que había abrazado (cambiando los fines, pero no los fundamentos más profundos de su obra anterior al 1345) exhortaba al conocimiento de sí mismo y a no escindir de su persona misma las enseñanzas que podía ofrecer a los demás. Es comprensible, pues, que la obra de sus años maduros exude subjetividad y carga autobiográfica y que buena parte de lo que refiere de sí mismo tenga valor de manifiesto, apunte a describir una trayectoria paradigmática, de la filología hacia la filosofía, por así decir, en que el sugestivo retrato de un individuo sea a la vez propuesta ética y programa intelectual” (Rico, 1993, p. 818).

¹⁵ De este modo interpreto y matizo la afirmación de Bettarini según la que “así la poco escribible historia de Petrarca es esencialmente una historia de libros” (Ead., 2005, p. 12).

OBRAS CITADAS

- Ariani, Marco (2021). *Petrarca*. Salerno.
- Aristóteles (2002). *Retórica*. Alianza.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barthes, Roland (1997). *Barthes por Barthes*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Benjamin, Walter (1982). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro.
- Bettarini, Rosanna (2005). Introducción, En Petrarca, Francesco. *Canzoniere*, Einaudi.
- Billanovich, Giuseppe (1995). *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*. Edizioni di Storia e Letteratura.
- Brugnoli, Giorgio (2001). I nomi del Petrarca, en *Il Nome nel testo. Rivista di onomastica letteraria, Atti del VI Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura* (Università di Pisa 17-18 febbraio 2000): pp. 219-228.
- Bruss, Elizabeth W. (1976). *Autobiographical acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- Debus, Friedhelm (2001). Funciones dei nomi letterari, en *Il Nome nel testo. Rivista di onomastica letteraria, Atti del VI Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura* (Università di Pisa 17-18 febbraio 2000), pp. 239-252.
- Deleuze, Gilles (2002). *La isla desierta*. Pre-Textos.
- Della Torre, Arnaldo (1902). *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*. Tipografia Carnesecchi e Figli.
- Foucault, Michel (2010). *Obras esenciales*. Paidós.
- Fumaroli, Marc (1994). *L'âge de l'éloquence*. Albin Michel.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- Lokaj, Rodney J. (2001). San Francesco in Petrarca ovvero, verso una semiologia francescana in Petrarca, en *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal XIII al XV secolo*. Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 10-12 dicembre 1999), Assisi, Accademia Properziana del Subasio, pp. 169-193
- Lotman, Yuri (1982). *La estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo.
- Loureiro, Ángel G. (2000-2001). Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible. *Anales de Literatura Española* N° 14, Universidad de Alicante, pp. 135-150.
- Loureiro, Ángel G. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplemento Anthropos* 29: 2-9.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía*. Crítica.
- Quaglio, Antonio Enzo (1967). *Francesco Petrarca*, Garzanti.
- Rico, Francisco (2016). *I venerdì del Petrarca*. Adelphi.

- (2003). “Sospir trilustre”. La date dell’amore e il primo Canzoniere. *Critica del testo*, VI, pp. 31-48.
- (1997). Il Petrarca e le lettere cristiane, en *Umanesimo e Padri della Chiesa. Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*. Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e L’editoria Rose, pp. 33-43.
- (1993). Petrarca, en *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi, I: Dalle origini alla fine del Quattrocento*. Torino, Bollati Boringhieri, pp. 812-829.
- (1978). Introducción, en Petrarca, Francesco. *Obras, I: Prosa*, Alfaguara.
- (1974). *Vida u obra de Francesco Petrarca. Lectura del Secretum*. Antenore.
- Ricoeur, Paul (2002). *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica.