

# Francesco Petrarca y el legado de una ética escritural para la Modernidad

---

## Francesco Petrarca and the Legacy of a Scriptural Ethics for Modernity

---

### Magela Baudoín

Candidata a doctorado en Literatura y Lenguas Romances, especialidad española, Universidad de Oregon.

Correo: mbaudoín@uoregon.edu

Fecha de recepción: 08/11/2022

Fecha de aprobación: 09/02/2023

---

### Resumen

Este ensayo se enfoca en la importancia de Petrarca como escritor y precursor de la autoría moderna, destacando su influencia transformadora en la literatura y la filosofía. La aproximación innovadora de Petrarca a la escritura se caracteriza por su reflexiva exploración del lenguaje como medio de expresión ética y estética. A través de un análisis detallado de sus diversas obras, que incluyen sonetos, cartas y tratados, este trabajo profundiza en los conceptos de singularidad y ética de la escritura según los planteamientos de Ullrich Langer y Massimo Lollini. Además, se subraya la creación por parte de Petrarca de un nuevo paradigma literario, donde la escritura se percibe como un instrumento de auto-representación y el compromiso con la posteridad. Esto evidencia su profunda influencia en la evolución del discurso literario y la concepción de la autoría.

**Palabras clave:** *petrarquismo, autoría moderna, autorrepresentación, ética y estética literaria.*

### Abstract

This essay examines the transcendence of Petrarch as a writer and pioneer of modern authorship, focusing on his transformative impact on literature and philosophy. Petrarch's innovative approach to writing is distinguished by his conscious exploration of language as a means of ethical and aesthetic expression. Through an analysis of his works, including sonnets, letters, and treatises, this work delves into the concepts of singularity and ethics of writing as articulated by scholars such as Ullrich Langer and Massimo Lollini. Likewise, it highlights Petrarch's creation of a new literary paradigm, in which writing is established as a tool for self-representation and engagement with posterity, thus demonstrating his profound influence on the evolution of literary discourse.



**Keywords:** *Petrarchism, modern authorship, self-representation, literary ethics and aesthetics.*

## Introducción

Francisco Petrarca es un escritor extraordinario en muchos sentidos. Frecuentemente se dice que es el padre del humanismo, lo cual significa no pocas cosas: por una parte, sus ideas contribuyeron a la creación de una nueva fábula epistemológica, una nueva “declaración descriptiva” del hombre, que se abrió paso hasta el Renacimiento; y por otra, su escritura, que hizo del soneto la forma poética más elevada, se convirtió en el modo de enunciación de toda una época, trascendiendo las fronteras del espacio y del tiempo y generando una vasta descendencia literaria. Petrarca fue un autor consciente de su escritura, más allá del estilo -que es allí donde quieren encasillarlo sus detractores (Berdan; Hempfer)-, y de la escritura como “un instrumento que condiciona y determina la conciencia” (Lollini, 2001, p.74). El presente ensayo trabajará alrededor de los conceptos “efecto de singularidad” de Ullrich Langer y “ética de la escritura” de Massimo Lollini, en algunos sonetos emblemáticos del *Canzoniere*, en las cartas Familiares I y IV (“A Sócrates” y “Ascensión al Mont Ventoux”) y en el libro *Sobre su propia ignorancia y la de muchos*, con el fin de mostrar cómo la escritura es en Petrarca un espacio de experimentación literario y filosófico (la imagen del taller renacentista puede sernos útil como metáfora), en el que utiliza el lenguaje para generar y dar forma a sus ideas y también como elemento plástico o materia de la creación poética. Siendo así, su escritura se estudiará como “testimonio” y “ejecución” de un arte-poética en sus obras epistolares y en sus sonetos.

Ullrich Langer (2017) define el “efecto de singularidad” en la poesía de Petrarca como esa característica de la escritura que transmite “esto y no otra” cosa. Para ello, examina lo que “hace” la lírica en oposición a lo que “es”. La distinción es importante, ya que Langer está intentando definir no una cualidad generalizable de la lírica, sino extraer esas características del lenguaje de un poeta que le permiten mostrar su radical diferencia: una singularidad que asume una forma única en el texto. En otras palabras, este efecto de singularidad sería el resultado de una intención artística y un modelo de poética (o arte poética), lo cual, a su vez, implicaría de algún modo una posición frente a la vida y al arte. Massimo Lollini (2001), por su parte, señala que la novedad en Petrarca es que la escritura es un espacio autorreflexivo y que, más allá de ser una herramienta manipulable, es el umbral de una obra y el testimonio de un poeta. De este modo, es un espacio ético en el que tiene lugar la identidad del sujeto que escribe, al mismo tiempo que la experiencia vital de la alteridad de la mujer amada.

## Desarrollo

### Escritura como función literaria

Si en el siglo XX, presenciamos la muerte del autor moderno con Barthes, en el XIV podríamos decir que asistimos a su nacimiento con Petrarca, en tanto la escritura deja de ser una herramienta de expresión retórica y religiosa (como todavía ocurre en Dante, por ejemplo) para convertirse, como se ha dicho, en un ejercicio artístico reflexivo que conforma una visión filosófica, ética y estética del individuo-autor, consciente de su lugar como creador. Como bien menciona Massimo Lollini (2001), con Petrarca por primera vez la escritura se convierte en un elemento sustancial de la función literaria y de la creación del pensamiento humano. En sus textos, la entidad-autor se pone de pie con la autoridad de un pensamiento y estilo reconocibles. Ya sea en su fase de poeta, cronista, narrador, polemista o cultor del género epistolar, revela las ideas que lo definen como un sujeto de su tiempo. Y no solo las expresa, sino que deja evidencia de ellas en

forma escrita, como documento para el futuro pues sabe que le habla/escribe al lector, ese juez definitivo, con el que la entidad “autor” adquiere completitud. Esto es evidente en su tratado *Sobre su propia ignorancia y la de muchos*, opúsculo escrito en 1367, en el que Petrarca emprende un elocuente discurso para responder a los ataques de cuatro jóvenes averroístas, que lo acusaban de “no saber”:

Willingly I lay down the name of a man of letter -I have done so already- in case I do not deserve it. For I want to satisfy truth and conscience or else to satisfy envy. How the matter actually stands posterity shall see if I shall come down to it on the steps of fame; otherwise oblivion will take care of it. (Petrarca, 1956, p. 127)

Por voluntad propia abandono el nombre de hombre de letras -ya lo he hecho- en caso de que no lo merezca. Porque deseo satisfacer a la verdad y a la conciencia o para satisfacer la envidia. La posteridad verá cómo está realmente el asunto si logro llegar a ella en los escalones de la fama; de lo contrario, el olvido se encargará de ello.<sup>1</sup>

Es interesante lo que cifra este fragmento, en el que Petrarca decide “defender” su caso no ante sus detractores sino ante la posteridad. Para ello, depone su nombre de “hombre de letras” (nótese que se autoidentifica como escritor) y parece decir, desafiando el paso inexorable del tiempo: qué venga el lector y juzgue la obra. No es una casualidad, sin embargo, la escritura en Petrarca, según señala Lollini (2001), está fuertemente relacionada a una “temporalidad transitoria”, en la que se conjugan -como en San Agustín- “el presente de la percepción, el pasado de la memoria y el futuro de la expectativa” (Lollini, 2001, p. 85); esto supondría una concepción de presente ampliado hacia el futuro, un futuro de múltiples posibilidades, “infinito”, concebible gracias a la existencia del objeto libro y de lectores ulteriores. La escritura, en todo caso, es un hecho consumado y un documento político, que establece una voz y una presencia pública; con ella, el escritor, este autor naciente, no sólo expresa un arte, sino que influye con sus ideas, persuade, seduce, ataca, se defiende y, finalmente, trasciende su propia obra. No se olvide que Petrarca es el creador de una nueva “dicción poética” (Forster, 1969, p. 61) que se establece como principal forma de enunciación artística y política entre las élites del siglo XVI.<sup>2</sup>

Y es desde este “idioma” propio, desde donde Petrarca dialoga con la posteridad, preguntándose sobre la valía de su escritura y, posteriormente, refrendándola. De este modo, en la carta a Sócrates se detiene a detallar una anécdota (la quema de sus papeles), que abre una perspectiva doble de lo narrado: por una parte, el arrepentimiento ante lo escrito y el debate interno entre desaparecer o preservar ese testimonio de la supuesta imperfección; y por otra, la conciencia de estar dejando una estampa de sí mismo, en el momento en que refiere este hecho en la carta. Parece una memoria trivial, pero no lo es. Petrarca cuenta en ella que, luego de haber quemado ya varios folios, tuvo una “aparición” (un sueño, se entiende) en la que sus dos amigos Sócrates y Barbato le impidieron echar al fuego el resto de su obra poética y narrativa. No sin la falsa modestia típica de la época, casi desdeñando la importancia de su trabajo, Petrarca afirma que de no ser por ellos habría dejado extinguirse los papeles en el fuego. Algunas preguntas surgen entre líneas: ¿por qué lo cuenta si de verdad consideraba que la obra debía desaparecer?, ¿no es esta una manera de “crearse” una imagen y de dejar constancia de su “humildad” y de su “desprendimiento”? y, finalmente, ¿no es la intervención de “terceros”, que pueden aquilatar su trabajo, un modo convincente de ponderar la valía de su obra de cara al futuro?

1 Traducción propia del inglés.

2 Forster (1969) señala que son varios los factores que favorecieron la diseminación del Petrarquismo, pero tal vez los más importantes sean: la emancipación de las lenguas vernaculares frente al latín; la propagación de la poesía en estas lenguas (recuérdese que el *Canzoniere* fue escrito en lengua vernácula); la creación de una nueva agenda de conversación social (el amor, por ejemplo); y la flexibilidad del soneto como dispositivo fácilmente replicable (pp. 61-83).

This I remembered that you had both once wished for and I had promised. Thus while all these things were being destroyed as I came across them, and -in the mood I was in- being disinclined to spare even these, the two of you appeared to me, one on the left, the other on the right, and grasping my hand, affectionately urged me not to destroy my promise and your expectation in a single fire as I had determined to do. This above all is what saved all those writings; otherwise, believe me, they would have burned with the rest. (Petrarca, 1956, p. 5)

Recordé lo que ustedes alguna vez habían deseado y lo que yo había prometido. Así, mientras todas estas cosas estaban siendo destruidas a medida que las encontraba, y -en el estado de ánimo en que me encontraba- al no estar dispuesto a salvar ni siquiera estas, los dos aparecieron ante mí, uno a la izquierda, el otro a la derecha, y tomándome de la mano, me instaron afectuosamente a no destruir mi promesa y sus expectativas en un solo fuego como había decidido hacer. Esto es, sobre todo, lo que salvó todos aquellos escritos; de lo contrario, créanme, habrían ardido con el resto.<sup>3</sup>

Ya sea por vanidad o por frustración artística, Petrarca exhibe en este episodio una de las grandes ansiedades del escritor/autor, aquella originada en la conciencia de que lo escrito dejará una huella permanente y será evaluado por la historia. “I have in part escaped the censure of hostile critics by availing myself of the benefits of fire”/ “He escapado en parte de la censura de críticos hostiles aprovechándome de los beneficios del fuego”<sup>4</sup> (Petrarca, 1956, p. 9), le dice a Sócrates, resignado a la realidad de que la escritura es de algún modo un acto de exhibicionismo.

### La génesis del autor moderno

La idea del autor moderno y el concepto de derechos de autor ligado a la propiedad intelectual de una obra aparece recién en el siglo XVIII, cuando los actos creativos son reconocidos como pertenecientes y transferibles a alguien (Hooper, 2016). De acuerdo a Laurence Hooper, Petrarca es un precursor de esta reivindicación pues establece una conexión entre la escritura y el exilio -el viaje constante y la peregrinación que caracterizó su vida y su obra: “writing and living are the same thing”/ “escribir y vivir son la misma cosa”<sup>5</sup> (Petrarca, 2005, p. 13), lo cual forja una idea novedosa de autor y le permite justificar la afirmación sin precedentes de que la literatura es un oficio, legalmente válido y oficial (adquiere un papel cívico). El exilio, podríamos decir, la escritura, implica para Hooper una conexión entre lo social y las expresiones constantes del trabajo en soledad. En ese caso, el autor vendría a ser “one whose words may legitimately intervene in the here and now, despite the absence of his body”/ “alguien cuyas palabras pueden intervenir legítimamente en el aquí y ahora, a pesar de la ausencia de su cuerpo”<sup>6</sup> (Hooper, 2016, p. 1250).

La función “autor” se relaciona, además, con dos elementos implícitos en la cita anterior y de los cuales Petrarca expresa manifiesta conciencia: la escritura y los lectores. Una involucra a los otros y viceversa. “Must this pen always needs fight? Shall we never have a holiday?”/ “¿Debe esta pluma pelear siempre? ¿Nunca tendremos un descanso?”<sup>7</sup>, dice en el inicio de *Sobre su propia ignorancia* y añade más adelante: “Now sacred friendship calls upon me to stab with the point of my pen”/ “Ahora la sagrada amistad me llama a apuñalar con la punta de mi pluma”<sup>8</sup> (Petrarca, 1956, p. 50), señalando a la escritura como una actividad incesante, cuyo poder radica en su inci-

---

3 Traducción propia del inglés.

4 Traducción propia del inglés.

5 Traducción propia del inglés.

6 Traducción propia del inglés.

7 Traducción propia del inglés.

8 Traducción propia del inglés.

dencia social. La posibilidad de que las palabras dañen o funcionen como armas de la inteligencia abre la perspectiva de la alteridad, de “otro” que lee y juzga más allá del destinatario primario del texto, que es, en este caso articular, el gramático Donato. “Pardon me, my friends, and you, reader, pardon me, whoever you are”/ “Perdónenme, amigos míos, y tú, lector, perdóname, seas quien seas”<sup>9</sup> (Petrarca, 1956, p. 49), escribe Petrarca, dirigiéndose precisamente a ese interlocutor presente y futuro que leerá sus palabras sin necesidad de que medie su cuerpo.

En su carta a Sócrates es aún más explícito; al tiempo de conceptualizar el género epistolar que se encuentra “ensayando”, con el consabido fin de componer posteriormente un libro, reflexiona precisamente sobre el lector. Escribir cartas, dice, es pensar concienzudamente en ese destinatario final, establecer una comunión con él, una necesaria conexión, pues sino la aventura será un fracaso. Son evidentes sus ansias de ser complementado por el otro, en la comunicación. No parece, en sus ojos, tener sentido la escritura sin alguien que la reciba.

Indeed, the primary concern of a writer is to consider the identity of the person to whom he is writing. Only in this way can he know what and how to write, as well as other pertinent circumstances... Infinite are the differences between men nor are their minds any more alike than the shapes of their foreheads. And as one particular sort of food not only does not appeal to different stomachs but does not even appeal always to a single one, so it is impossible to nourish a single mind at all times with the same style. Thus, writing entails a double labor: first to consider to whom you have undertaken to write, and then what his state of mind will be at the time he undertakes to read what you propose to write. (Petrarca, 1956, p. 5)

En efecto, la principal preocupación de un escritor es considerar la identidad de la persona a quien está escribiendo. Solo de esta manera puede saber qué y cómo escribir, así como otras circunstancias pertinentes... Infinitas son las diferencias entre los hombres y sus mentes no son más parecidas entre sí que las formas de sus frentes. Y así como un tipo particular de alimento no solo no agrada a diferentes estómagos, sino que ni siquiera agrada siempre a uno solo, es imposible nutrir una sola mente en todo momento con el mismo estilo. Por lo tanto, escribir implica un doble esfuerzo: primero considerar a quién has emprendido escribir, y luego cuál será su estado de ánimo en el momento en que se disponga a leer lo que propones escribir.<sup>10</sup>

### La figura del amante y del lector

Otra perspectiva de este tema es dada por Langer cuando explica que la singularidad de la poesía de Petrarca se verifica precisamente en la construcción de un “otro”, distinto al poeta, que reafirma su individualidad en tanto constituye la figura de la amante (Laura) y del lector: Laura es el destinatario de un nuevo tipo de amor, alternativo a Dios; y el lector es el destinatario final y testigo de ese amor en la escritura. Desde el primer soneto del *Canzoniere*<sup>11</sup>, la perspectiva del poeta es privilegiada. Su “yo” es el protagonista y el centro de la obra, aunque cante el amor por Laura. El autor aparece (e instala una perspectiva autobiográfica) como el sujeto del poema

9 Traducción propia del inglés.

10 Traducción propia del inglés.

11 En el *Canzoniere*, Petrarca escribe desde la subjetividad del hombre, que visibiliza su subjetividad (su “yo”), a la vez que la figura del autor. El poeta, como individuo, “ nombra” el amor para dejar un testimonio de él, utilizando para ello el lenguaje del arte. La forma y la sustancia son importantes en este experimento, lo que significa que lo que se dice y el cómo se lo dice son igualmente necesarios. Compuesto por 366 poemas, el *Canzoniere* está dirigido a Laura de Noves, una joven casada que será objeto del amor platónico y frustrado del poeta. Dos partes constituyen la obra, la vida y la muerte de Laura. El *Canzoniere* se convierte, debido a su perfección estilística, en un modelo escritural emulado por muchos (Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Bembo, Garcilaso de la Vega, Shakespeare, Sidney, entre otros).

(sufre, siente celos, vergüenza, dolor por su amor no correspondido). Por otro lado, está la mujer amada e inalcanzable, que, como se ha dicho, es el objeto de estos sentimientos y está en constante observación. Por lo tanto, ella carece de agencia, es casi una figura fantasmal. Así, en el primer poema, encontraremos a un hombre mayor, sabio y arrepentido, “desdoblado”: es el que fue y el que es “en parte”. Este juego de espejos muestra el paso del tiempo, desafía al lector (lo hace leer entre líneas) y lo introduce en la perturbación existencial del poeta.

You who hear the sound, in scattered rhymes,  
of those sighs on which I fed my heart,  
in my first vagrant youthfulness,  
when I was partly other than I am. (Kline, 2002)

Ustedes que escuchan el sonido, en rimas dispersas,  
de esos suspiros con los que alimenté mi corazón,  
en mi primera juventud errante,  
cuando era en parte otro distinto del que soy.<sup>12</sup>

Tan importante como la voz del poeta, que siente e interpreta el mundo, es la figura femenina. Su belleza divina es inalcanzable (obra de Dios) y produce dolor. En los primeros cinco poemas del *Canzoniere*, Petrarca describe su afecto amoroso y su resignación. “Fui capturado”, dice en el poema 3 (capturado por una mujer). De esta manera, comienza a componer la imagen de Laura, que más tarde se convertirá en un ideal femenino de belleza y perfección moral (también la causa del martirio). En los poemas 3 y 5 (Kline, 2002), respectivamente, Petrarca alude al atractivo físico y la altura moral de Laura: “because your lovely eyes had bound me, Lady” (poema 3, línea 4)/ “porque tus adorables ojos me habían atado, Señora” y “you, O, lady worthy of all reverence and honour” (poema 5, línea 11)/ “tú, oh digna dama de toda reverencia y honor”<sup>13</sup>

Vale la pena mencionar, en el poema 5, el juego del poeta con el lenguaje al componer el nombre de Laura/Laureta con las palabras dichas y marcadas en mayúsculas. Podemos presenciar al autor experimentando con la escritura. No es, entonces, sólo catarsis o confesión afectiva, sino un ejercicio artístico. Hay premeditación y manipulación del lenguaje. Accedemos a la escritura como a un taller de creación.

When I utter sighs, in calling out to you,  
with the name that Love wrote on my heart,  
the sound of its first sweet accents begin  
to be heard within the word LAUdable.  
Your REgal state, that I next encounter,  
doubles my power for the high attempt;  
but: 'TAcit', the ending cries, 'since to do her honour  
is for other men's shoulders, not for your's. (Kline, 2002)

Cuando suspiro, al llamarte,  
con el nombre que en mi corazón ha escrito el Amor,  
el sonido de sus primeros dulces acentos  
comienza a ser escuchado dentro de la palabra LAUde.  
Tu REaleza, que encuentro luego,

---

12 Traducción propia del inglés.

13 Traducción propia del inglés.

duplica mi poder para la alta empresa;  
pero: “TÁcita”, grita el final, “pues honrarla  
es para los hombros de otros hombres, no para los tuyos.”<sup>14</sup>

### El desdoblamiento de la escritura

En sus reflexiones sobre la ética de la escritura, Carlo Sini (1992) señala que el tránsito de la oralidad a la civilización de la escritura tuvo repercusiones directas en la definición de un nuevo sujeto, que adquiere una dimensión individual sin precedentes. Esta transformación, este desdoblamiento inspirado en el hecho tecnológico del alfabeto, suscitó que el pensamiento y la persona que lo producía se separaran uno del otro, generando un tercer cuerpo, el texto, que es su testimonio.

En *Sobre su propia ignorancia y la de muchos*, Petrarca (1956) alude a este desdoblamiento, cuando describe que sus cuatro “amigos” le envidian y atacan no por sus riquezas (que no las tiene), ni por su virtud (que no les interesa), ni por su obra (a la que no le dan valor por considerarla meramente retórica) sino por su nombre y fama (incluso inmerecida): “It is upon this fame that they have fixed their envious eyes” / “Es sobre esta fama que han fijado sus ojos envidiosos”<sup>15</sup> (1956, p. 55). La controversia pone al descubierto precisamente la emergencia del autor y la proyección pública de su individualidad. Como nadie antes, Petrarca maximiza este “yo” a través de una escritura que da un testimonio de fe (de un sistema de creencias, cuya dimensión filosófica se piensa y se articula en la grafía); de una poética (que describe un conjunto de nociones sobre el arte literario); y de la propia vida (ese gran viaje existencial que nunca deja de ser un movimiento entre el interior y el exterior, entre lo geográfico y lo espiritual). Por ello, se puede decir que Petrarca “tiende a transformar la escritura en una hipóstasis de sí mismo” (Lollini, 2001, p. 74).

### Cultor de las formas

Entre las numerosas razones históricas y artísticas que explican la extensa difusión de la obra de Francesco Petrarca, está la probada plasticidad de su obra, que supuso la creación de “dispositivos” escriturales replicables (Forster, 1969). El soneto, como unidad poética casi matemática en su perfección, es uno de ellos: los catorce versos endecasílabos, que componen dos cuartetos y dos tercetos, conforman una fórmula que más allá de la maestría de Petrarca, es posible copiar. Pero el soneto no es el único, sus libros también son modélicos. El *Canzoniere*, sin ir más lejos, constituye una innovación en cuanto a su unidad: un cuerpo de sonetos, guiados por un hilo de plata argumental que le canta al amor. Lo propio puede decirse de sus Cartas Familiares. Petrarca encuentra en Cicerón un patrón a seguir, a partir del cual establece su propio “estilo”. En la carta a Sócrates, somos testigos del modo en que ocurre su proceso creativo, que se mueve desde el mundo abstracto de las ideas, propiciado por una lectura clásica, hasta la obra misma, consumada en la escritura que está siendo ensayada frente a los ojos del lector.

Seneca chided Cicero for this very thing although I must confess that I shall for the most part follow the example of Cicero more than that of Seneca in these letters. As you know, Seneca collected in his letters all the morality that he had interspersed in almost all his books; Cicero restricted his philosophical concerns to his books and included in his letters accounts of the highly personal, unusual and varied goings-on of his time. What Seneca might feel about Cicero’s letters is a personal matter. As for me, I must confess, I find

14 Traducción propia del inglés.

15 Traducción propia del inglés.

them delightful reading; for such reading is a change from having to deal with difficult matters, and is a source of delight if done intermittently but a source of unpleasantness if done continuously. (Petrarca, 2005, p. 10)

Séneca reprendió a Cicerón por este tema, aunque debo confesar que en estas cartas seguiré más el ejemplo de Cicerón que el de Séneca. Como sabes, Séneca recogió en sus cartas toda la moral que había dispersado en casi todos sus libros; Cicerón limitó sus preocupaciones filosóficas a sus libros e incluyó en sus cartas relatos de los sucesos altamente personales, inusuales y variados de su época. Lo que Séneca pueda sentir acerca de las cartas de Cicerón es un asunto personal. En cuanto a mí, debo confesar que las encuentro lecturas encantadoras; porque tal lectura es un cambio de tener que lidiar con asuntos difíciles, y es una fuente de deleite si se hace intermitentemente pero una fuente de desagrado si se hace continuamente.<sup>16</sup>

Ricardo Piglia<sup>17</sup> se preguntaba -reflexionando sobre Jorge Luis Borges- qué aspectos concretos definen a un “buen escritor”. Y llegaba a la conclusión de que Borges, fuera de su indiscutible estilo, no solo había creado algo “nuevo” (la literatura fantástica del Río de la Plata) sino que había diseñado un “procedimiento” para hacerlo y con ello había dejado una descendencia. Lo mismo podría decirse de Petrarca, que fue, como es evidente en el pasaje anterior, un escritor arrojado a la experimentación literaria, a la lectura voraz y al ejercicio conceptual de su propia práctica. Su conciencia del oficio y de su propia obra, como un corpus integrado y coherente, deviene del entendimiento de la escritura como un espacio en el que se arraigan a la vez la intuición y la conciencia.

### Puentes con otras artes

Otro aspecto que define el “taller” de escritura de Petrarca es, sin duda, su capacidad de establecer diálogos entre distintas artes, disciplinas intelectuales y barreras espacio-temporales. Para Illrich Langer, la gran difusión de su obra y la frecuencia con que ha sido imitada no tiene que ver con una forma poética vacía e instrumental -como han querido hacer ver algunos detractores del petrarquismo-, sino con la ductilidad y porosidad de una propuesta que dio respuesta a la necesidad cultural de la época y “abrió caminos psicológicos” desde la poesía de la Baja Edad Media hasta el umbral de la Modernidad.

Los sonetos 77 y 78 del *Canzoniere* permiten leer el modo en que Petrarca es un escritor conectado a la impronta cultural de una época en la que influye conscientemente, con la mirada puesta en el futuro. Ambos sonetos giran en torno a la paradoja fundamental del arte como un espacio representacional capaz de contener lo sublime; y, al mismo tiempo, como un artificio incapaz de lograrlo. Maurizio Bettini (1999) alegoriza muy bien este tema, mostrando tal vez el punto de tensión más importante del *Canzoniere*: “Laura is not there... but in some sense she is there: the portrait is simultaneously a sign of her absence and of her presence. This is the paradox at the heart of our fundamental story. The portrait is a point of passage, a narrow opening between the light and the dark” (p.5) / “Laura no está ahí... pero en cierto sentido sí está: el retrato es al mismo tiempo un signo de su ausencia y de su presencia. Ésta es la paradoja central de nuestra historia. El retrato es un punto de paso, una estrecha abertura entre la luz y la oscuridad”.<sup>18</sup>

---

16 Traducción propia del inglés.

17 Ver serie “Borges, por Piglia”, de la TV pública argentina. En YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=im\\_kMvZ-Qlv8](https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZ-Qlv8)

18 Traducción propia del inglés.



En el soneto 77, Petrarca informa sobre la imposibilidad del famoso escultor clásico Policlito -y de otros artistas paganos como él- de “ver”, quizás de imaginar, la belleza de Laura, y en cambio, dice que, habiendo conocido el cielo, el pintor Simone Martini ha podido copiar su belleza en papel y ha traído su retrato como prueba. Petrarca elige a un artista famoso de su tiempo, dueño de prestigio y de un estilo propio y reconocible (el gótico internacional), lo que le da credibilidad a la existencia de Laura, algo que fuera puesto en duda por algunos de sus contemporáneos.

Pero, ¿qué es lo que le permite a Martini “reproducir” la belleza de Laura? Petrarca hace aquí una declaración expresa de sus ideas (como lo hace también en *Sobre su propia ignorancia*): sólo la fe y la presencia divina de Dios permiten alcanzar la verdad y la esencia humana, es decir, el alma. Solo la fe permitiría trascender el mundo terrenal, quitar el “velo” del cuerpo y alcanzar la esencia pura del ser.

En el poema 78 del *Canzoniere*, el poeta “habla” con el retrato de Laura que, estando tan viva en la pintura, le promete paz (“since she is revealed to the sight, so humble, / promising peace to me in her aspect” / “desde que ella se ha revelado a la vista, tan humilde, / prometiéndome paz en su aspecto”<sup>19</sup>). Sin embargo, la imagen no le responde y él ruega, aunque sea por una vez, tener la suerte de Pigmalión y que, gracias a la perfección de su retrato (esta vez su propia escritura), Laura viva para él. Como dice Bettini (1999), Laura “is not there... but in some sense she is there” / “Laura no está ahí... pero en cierto sentido sí está”.

Esta paradoja es, como se ve, un reflejo de la naturaleza representativa del arte o la concepción del arte como un signo. Laura está allí y no está al mismo tiempo porque ella es una representación icónica de Dios. Por lo tanto, una parte de esa divinidad está presente en la escritura, pero otra parte es solo un retrato infecundo, una “naturaleza muerta”. En este sentido, el poeta expresa la tensión esencial del arte: un retrato puede capturar una parte de la esencia (de Laura) y también puede ser un objeto frío, sin vida. Cuando Petrarca menciona a Pigmalión, alude a la lucha del artista en el momento de la creación. Entonces Laura es clara y oscura, inspiración y también frustración.

La lectura de Renzo Baldasso de estos dos poemas presenta otras connotaciones y repercusiones del retrato de Simone Martini en las artes visuales y demuestra las conexiones interdisciplinarias de la poesía de Petrarca. Algunas de las repercusiones señaladas por Baldasso (2010) son las que siguen: 1) cuando Petrarca encarga el retrato a Martini, está dando fe de la existencia de Laura (otro que no él la ha visto) y asegura, además, que la pintura sea percibida como de la más alta calidad. 2) Al elegir a Martini, Petrarca está alineándose con una vanguardia (una generación de pintores comprometidos con el desarrollo del llamado gótico internacional). 3) Petrarca desafía a su audiencia a imaginar con sus sonetos el cuadro pintado por Martini (un retrato compuesto en ambas artes, poesía y pintura, se dibuja en la cabeza del lector). 4) Al alabar a Martini, Petrarca efectivamente invita a los mecenas del arte a considerar su estética y los alienta a evaluar el arte, de acuerdo a los parámetros introducidos por sus versos. En consecuencia, Petrarca está definiendo los criterios para el discernimiento del arte “nuevo”. De esta manera, mientras Petrarca está cantando el amor, está creando un nuevo paradigma de ser humano y una nueva ética y estética.

### Una ética de la escritura

Para Petrarca, la palabra abarca bastante más que su expresión retórica, incluso si esta es virtuosa como es su caso. Con frecuencia, el poeta es reducido a este ámbito, precisamente por

---

19 Traducción propia del inglés.

la grandeza de su estilo; la crítica ha etiquetado, por mucho tiempo, el denominado Petrarquismo como “falto de sinceridad”, “superficial”, “plaga”, “vicio”, vacuidad (Berdan, 1909; Hempfer, 2001): “Much eloquence, little wisdom”/ “mucha elocuencia, poca sabiduría”<sup>20</sup>, le dicen sus detractores, en *Sobre su propia ignorancia* (Petrarca, 1956, p. 61). Para defenderse, el poeta acude a la tradición estoica y agustiniana que cultiva y da cuerpo a su ética del arte: la verdad de la escritura es el resultado de una dislocación del alma, no solo de la belleza del estilo (que puede convertirse en una cáscara vacía si es solo eso), sino de un movimiento interior (Lollini, 2001). Este hombre de bien, quien escribe, tiene la capacidad de “cambiar” al otro, que es el lector: “the true moral philosophers and useful teachers of the virtues are those whose first and last intention is to make hearer and reader good”/ “los verdaderos filósofos morales y maestros útiles de las virtudes son aquellos cuya primera y última intención es hacer bueno al oyente y al lector”<sup>21</sup>, dice Petrarca (1956, p. 105). Y añade aún más, porque en realidad al tiempo que se defiende está dando forma a un sustento teórico. La escritura es para Petrarca una práctica continua que sirve para poner a prueba sus teorías. De modo que un estilo elevado no puede estar, a la vez, vacío.

They did not dare to blame my style, not even to praise it too reservedly, and confessed that it is rather elegant and well-chosen but without any learning. I do not understand how this can be, and I trust they did not understand it either. If they regain control of themselves and think over again what they have said, they will be ashamed of their silly ineptitude. For if the first statement were true -which I for my part would neither assert nor make myself believe- I have no doubt that the second is wrong. How could the style of a person who knows nothing at all be excellent, since theirs amounts to nothing, though there is nothing they do not know? Do we so far suspect everything to be fortuitous that we leave no room for reason? (Petrarca, 1956, p. 62)

No se atrevieron a criticar mi estilo, ni siquiera a elogiarlo con demasiada reserva, y confesaron que es bastante elegante y bien elegido, pero sin ningún conocimiento. No entiendo cómo puede ser esto, y confío en que ellos tampoco lo entendieron. Si recuperan el control de sí mismos y reconsideran lo que han dicho, se avergonzarán de su tonta ineptitud. Porque si la primera afirmación fuera cierta -lo cual, por mi parte, ni afirmaré ni me haría creer-, no tengo duda de que la segunda es incorrecta. ¿Cómo podría ser excelente el estilo de una persona que no sabe nada de nada, si el suyo vale nada, aunque no haya nada que no sepan? ¿Sospechamos tanto de todo que no dejamos lugar para la razón?<sup>22</sup>

En *Sobre su propia ignorancia*, Petrarca traslada astutamente el ataque de sus infamadores de la esfera personal al terreno colectivo. El problema es ahora la ignorancia humana, no la suya. Ya en este ámbito, se acerca a las ideas aristotélicas en boga, que sostienen que es posible alcanzar el conocimiento de Dios en la Tierra y, por lo tanto, la felicidad, a través de la razón. Petrarca no comparte esta idea de felicidad. Para él, la única verdad posible -como se ha visto también en el *Canzoniere*- es la fe y la realidad incontrovertible de la naturaleza limitada e ignorante del hombre ante Dios. Por esta razón, dice, no es dable llegar al conocimiento de Dios en la vida terrenal, ni a la felicidad misma. Considera a sus contendientes frívolos e incapaces de admitir que Aristóteles está equivocado y que un hombre simple, un campesino, puede lograr una mayor felicidad en su relación con Dios que el filósofo griego, que no lo conoció. Petrarca reprende la arrogancia intelectual aristotélica, que quiere ser dueña de la verdad en la tierra y señala la necesidad del hombre de reconocerse a sí mismo, asumiendo para ello su naturaleza limitada y mortal,

---

20 Traducción propia del inglés.

21 Traducción propia del inglés.

22 Traducción propia del inglés.

incapaz de abarcarlo todo. “These are the two things without which there can be absolutely no happiness: Faith and Immortality” (Petrarca, 1956, p. 75)/ “Estas son las dos cosas sin las cuales no puede haber absolutamente ninguna felicidad: la fe y la inmortalidad”<sup>23</sup>. El conocimiento, como se ve, tiene un propósito ético.

### Un nuevo arquetipo

Este dictamen de austeridad, este modo de asumir la ignorancia como una condición inherente al hombre, inaugura al mismo tiempo una nueva forma de encarar el conocimiento, caracterizada por un interminable proceso de investigación intelectual (Lollini, 2001). Hay en las declaraciones biográficas de Petrarca una auto-caracterización moral y “profesional”, que finalmente compondrá un arquetipo de escritor. Virginia Cox señala que durante los siglos XV y XVI se extendió la lectura y emulación de la obra de Petrarca, no solo porque la *Rerum Vulgarium Fragmenta* constituyera una narrativa bella y “convinciente del amor, la pérdida y la conversión religiosa” sino porque la propia “autobiografía” del poeta se constituyó en un “modelo ético” que era venerado con igual entusiasmo que su destreza estilística. La siguiente cita de *Sobre su propia ignorancia y la de muchos* muestra precisamente este aspecto.

And I -let me boast before you- I left my home as a boy and do not even return there as an old man. Never have I been truly a learned man, but sometimes I was believed to be one, and al-most all my life was devoted to studying. Rarely ever was there a day I spent in idleness when I was well; rarely was there a day on which I was not reading or writing or meditating on scholarly matters or listening to people who read, or questioning them, if they were quiet. I went not only to learned men, but to learned cities too, anxious to return more learned and a better man. (Petrarca, 1956, p. 68)

Y yo -déjame alardear ante ti- salí de mi casa siendo niño y ni siquiera vuelvo allí siendo anciano. Nunca he sido verdaderamente un hombre culto, pero a veces se creía que lo era, y casi toda mi vida la dediqué al estudio. Rara vez pasaba un día sin hacer nada estando bien; rara vez había un día en el que no estuviera leyendo o escribiendo o meditando sobre asuntos académicos o escuchando a las personas que leían, o preguntándoles si estaban calladas. Fui no sólo a hombres eruditos, sino también a ciudades eruditas, ansioso de regresar más sabio y un mejor hombre.<sup>24</sup>

En cierto sentido, para Petrarca todo está dicho ya por los sabios que lee y que refiere constantemente. Pareciera que, en el tratamiento de los temas candentes de la época, en los despliegues retóricos brillantes, en los juegos de figuras literarias, nada valiera de no estar refrendado por una cita o un ejemplo traídos de la tradición clásica o cristiana. Se trata, por otra parte, de una devoción que no es sólo abstracta y conceptual, sino que también asimila modelos de vida, piénsense en Cícero o en San Agustín. La forma de imbricación entre texto y vida, por una parte, dictamina que es ante todo a los textos a los que hay que referirse, pero estos, a su vez, fueron escritos por maestros que hablan de la maestría moral o retórica en la vida.

### Conclusiones

Si algo llama la atención en los textos analizados en este trabajo es la posibilidad de observar el espacio creativo del poeta, un “taller” de trabajo, que puede ser escrutado. La metáfora

---

23 Traducción propia del inglés

24 Traducción propia del inglés

del taller permite una aproximación al testimonio de una vida y una obra y a la ejecución de un arte que produce, en su devenir, una ética escritural y una filosofía, la humanista. Petrarca es sin duda el precursor de la noción de autor moderno, lo cual supone varias cosas. Fue capaz de autorrepresentarse como intelectual de su tiempo, imaginando su paso a la posteridad. En su definición de identidad, se entiende esencialmente como escritor, considerando que escribir y vivir son la misma cosa. Además, perfila una idea de lector como “otro” necesario para que la escritura sea plena y como interlocutor presente y futuro. Su escritura no fue inocente ni librada solo a la “inspiración”, sino un proceso intelectual y artístico depurado y ensayado consistentemente. La verdad de la escritura, para él, es el resultado de una depuración interior y no solo un problema de estilo, lo que implica que ambas cosas son importantes y se influyen mutuamente. Su intensa cavilación artística e intelectual no está restringida al ámbito poético, sino que es interdisciplinaria y tiende redes en distintos espacios y tiempos. Finalmente, la idea de escritor en Petrarca está íntimamente ligada a la lectura, ya que leyó y se apropió de los clásicos grecolatinos y cristianos, tanto en la escritura como en la vida.

### Referencias

- Baldasso, R. (2010). Painting Laura: Petrarch's Renaissance Painting. *Aurora, The Journal of the History of Art*, 11. <https://go.gale.com/ps/i.do?p=LitRC&u=anon~2e620d3&id=GALE|A249790930&v=2.1&it=r&sid=googleScholar&asid=cb3159ed>.
- Berdan, J. M. (1909). A definition of Petrarchismo. *Modern Language Association of America*, 24, 699-710.
- Bettini, M. (1999). *The Portrait of the Lover*. University of California Press.
- Forster, L. (1969). European Petrarchism as Training in Poetic Diction en *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, (pp. 61-83). Cambridge University Press.
- Hempfer, K. W. (2001). Per una definizione del Petrarchismo en Pierre Blanc(ed.), *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe XIVe-XXe siècle* (pp. 23-25). Champion.
- Hooper, L. E. (2016). Exile and Petrarch's Reinvention of Authorship. *Renaissance Quarterly*, 69(4), 1217-1256. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26560058>
- Kline, A. S. (2002). *Petrarch, The complete Canzoniere*. <http://poetryintranslation.com/PITBR/Italian/Petrarchhome.htm>
- Lollini, M. (2001). Scrittura e alterita in Francesco Petrarca. *Annali d'Italianistica*, 19, 71-92. <https://www.jstor.org/stable/24008626>
- Petrarca, F. (1956). On his own ignorance en *The Renaissance Philosophy of Man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives* (pp. 49-133). Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Herman Randall Jr. Phoenix Books.
- Petrarca, F. (2005). “Fam I,1” and “Fam IV, I” en *Letters on Familiar Matters*. Italica Press.
- Sini, C. (1992). *Etica della scrittura*. Il Saggiatore.