

CANCIONERO DE FRANCESCO PETRARCA

Traducción e Introducción por Ángel Crespo
Editorial: Alianza Editorial
Año: Madrid 1995

Resumen de la Introducción Realizado por David Chacobo

LOS TIEMPOS DE PETRARCA

Fue testigo excepcional del acontecer del siglo XIV, y se muestra pesimista en extremo en relación con sus tiempos, llegando a la conclusión de que todo ha cambiado para peor, y tenía razón.

La pérdida de prestigio y el descrédito acumulado por la Iglesia desde principios del siglo XIV hasta principios del siguiente fue una de las causas de la decadencia de la cristianísima civilización medieval. La otra piedra angular de la política de la baja Edad Media, el Imperio, sufrió también un golpe mortal durante el siglo XIV.

El desprestigio simultáneo del papado y la institución imperial, estrechamente unida a aquél por lazos históricos y religiosos, aceleró la crisis de la cultura medieval, iniciada en el siglo XIII. Ello hizo que los espíritus más cultos de la segunda mitad del XIV volvieran los ojos hacia la antigüedad clásica, a la que consideraron como un valor universal, un mito literario sustitutivo (en Italia) de un concreto ideal nacional: el de la unificación política de la península itálica, por el que tanto había luchado lo mejor de la generación de Dante.

Las devastaciones que Petrarca había observado en Francia fueron consecuencia, por una parte, de la Guerra de los Cien Años, iniciada entre este país e Inglaterra en 1337, y de la terrible epidemia a la que se dio el nombre de Muerte Negra, que de 1347 a 1350 mató, aproximadamente, a un tercio de la población que vivía entre la India e Islandia.

Sin embargo, durante este siglo excepcionalmente infausto, Italia estaba forjando las pacíficas armas del Humanismo, primera fase del Renacimiento: su pintura, su escultura, su arquitectura, su música, hacían progresos rápidos y sólidos; pero sobre todo lo hacía la literatura. Sus tres mayores escritores (Dante, Petrarca y Boccaccio) han sido llamados con toda justicia las Tres Coronas del Siglo XIV.

LA VIDA Y LA OBRA DE PETRARCA ANTES DE LA CORONACIÓN

Petrarca debió de hacerse clérigo porque, una vez disminuida su fortuna, ésta era la mejor manera de conseguir una independencia económica que le permitiese, de una parte, dedicarse libremente a sus estudios y, de otra, vivir en Aviñón y moverse en los círculos sociales, sin duda elevados, que frecuentaba la mujer de la que estaba enamorado.

Parece, pues, que lo que Petrarca buscaba al tomar las órdenes menores y aceptar la protección de los Colonna era el ocio imprescindible para poder ser un intelectual puro: tal vez el primero de la historia de nuestra cultura. Petrarca terminó por ser considerado como el más importante escritor de su tiempo, solo comparable a sus amados clásicos romanos, lo cual fue, como fácilmente se comprende, verdaderamente trascendental dado que la gran autoridad moral y cultural reconocida por los gobernantes de aquel tiempo, de que gozó el movimiento humanista por él fundado fue la base, y el punto de partida, de la libertad que los intelectuales han ido conquistando durante los seis últimos siglos.

Valclusa se hizo mítica la vida de Petrarca. Hemos hablado antes de la posibilidad de que el poeta se trasladase allí para olvidar a Laura o, cuando menos, para templar su desasosiego amoroso. No parece, sin embargo, que lo lograra, pues más bien se diría que sus cuidados aumentaron en aquella amada soledad, en la que

creía ver como se le aparecía su amada.

DE LA CORONACIÓN A LA MUERTE DE LAURA

Como era de esperar, el rey Roberto declaró al aspirante apto para recibir la corona. La coronación tuvo lugar en el Capitolio romano el día 8 de abril de aquel año de 1341. En la oración que pronunció durante aquella insólita ceremonia, nuestro poeta hizo un elogio de la poesía y de los estudios clásicos, a propósito del cual recordó que, después del poeta romano Estacio, era él mismo el primero en ser coronado.

Vivió a temporadas preferentemente en Valclusa, y allí escribió su trabajo *De vita solitaria* (*La vida solitaria*), una obrita en la que se ocupa de la soledad en cuanto generadora y favorecedora de virtudes y en cuanto condición necesaria para el trabajo intelectual. Par él, su soledad y su ocio significaron siempre el comercio intelectual, la conversación con los mejores ingenios del pasado y del presente mediante lecturas de sus obras, y la posibilidad de producir las propias con objeto de que sean el mejor y máspreciado testimonio de su vida.

LA FORMACIÓN DEL CACIONERO

Petrarca solía llamar *nugae*, es decir, naderías o ineptias, a sus rimas o composiciones líricas en lengua vulgar, tal vez inspirándose, al hacerlo, en un verso de la *Epistola ad Pisonem* de Horacio que dice: "versos pobres y naderías canoras", verso que tal vez relacionase nuestro poeta, por lo que se refiere a su primera parte, con acuñaciones de su admiradísimo Cicerón tales como *inops verbis* (pobre de palabras; tal vez por tratarse de la lengua vulgar) e *inops lingue* (lengua pobre; en comparación con la latina).

La primera forma del *Cancionero* estaba encabezada por el soneto XXXIV, lo que significa que todavía era este libro una pura glorificación del amor de Petrarca por Laura, sin las muestras de arrepentimiento que se advierten en el definitivo primer soneto de la colección.

Un problema muy discutido es el de la división del *Cancionero* en dos partes a las que Petrarca no puso título. Que la división es cosa del poeta, y no de los editores, es hoy un punto pacífico de la crítica y de la erudicción, si bien sigue discutiéndose la oportunidad de titular a la primera "In vita di Madonna Laura" y a la segunda "In morte di Madonna Laura".

Wilkins afirma que en la segunda parte se encuentran las rimas consecuencia del arrepentimiento de Petrarca en los 40: es, por lo tanto, un acontecimiento interior, y no uno histórico o exterior, el que determina la división en dos partes del *Cacionero*.

EL CANCIONERO

El *Cancionero* es el producto orgánico de una experiencia largamente meditada, puesto que sus poemas de amor no suelen ser ocasionales, es decir, no obedecen a la impresión de un momento. En general, se trata de composiciones cortas (la inmensa mayoría son sonetos y las canciones tienden a no llegar a los cien versos o a excederlos en pocos), tal vez porque, como dice su autor, "la alegría, como el dolor, prohíben los discursos largos".

Las formas métricas cultivadas por nuestro poeta pueden ayudar, y de hecho ayudan, a conocer su dependencia de una tradición próxima que se inicia en la escuela siciliana (primera mitad del siglo XIII) de poesía cortés y llega hasta él con los poetas estilnovistas y sus epígonos, pero también a reconocer sus trazos de unión con la escuela trovadoresca.

La poética de Petrarca debió mucho a Dante y a los demás estilnovistas, llegó a escribir una poesía que, prescindiendo del alegorismo de éstos, y sustituyéndolo por uno propio, y depurando y enriqueciendo su lenguaje lírico, le convirtió en el cantor de un amor de nuevo signo, es decir, puramente humano. Laura no es comparable con la Beatriz dantesca en cuanto figura alegórica *post mortem*, dado que la primera es el alma de una bienaventurada que no ha superado, como la segunda su condición humana.

El **soneto** es una invención de la escuela siciliana y, aunque hubo un tiempo durante el que se creyó que su inventor había sido Pier della Vigna, hoy se cree que lo fue Iacopo da Lentini, Notario Imperial de Federico II, quien concedió, por así decirlo, autonomía poética a una estrofa de canción de catorce endecasílabos. Por medio de los estilnovistas, esta estrofa llegó perfeccionada y perfecta, y con las variantes propias de una rápida evolución. Algo semejante puede decirse de la **canción**, la cual, aunque cultivada, además de por los sicilianos (que la invistieron de todas sus características formales, incluida la preferencia por los versos heptasílabos y endecasílabos), por los llamados poetas municipales, inició un camino de perfección que va de Guido Guinizelli a Alighieri. En lo que se refiere a la **balada**, género de origen popular emparentado con las loas, destacaron en ella algunos de los principales estilnovistas, entre los que se cuentan Guido Cavalcanti. El **madrigal**, también popular y musical, fue llevado a su perfección por Petrarca, mientras que la **sextina**, que fue inventada por el trovador Arnaut Daniel (del que se observan claras influencias conceptuales en Petrarca, una de ellas precisamente en una de sus sextinas) es, en manos de Petrarca, un noble intento de competir con el virtuosismo del que fue llamado por Dante *il miglior fabbro* del habla vulgar, y con el propio Alighieri, que fue su introductor en la poesía italiana. Se trata de una estrofa amanerada y retórica que sólo en manos de grandes poetas, como los citados puede alcanzar una altura lírica convincente.

Por otra parte, se observa en el *Cancionero* una tensión entre la libertad de expresión sentimental y las necesidades y cortapisas de la forma artística perseguida por su autor. Petrarca se propuso, en principio, la forma clásica, pero terminó por inbuirle un manierismo que es, no sólo efecto de su maestría, sino también de esta contradicción, en el sentido de que trató de reflejar en sus rimas los matices más sutiles derivados de una introspección que no es propia de la poesía clásica, más afecta a lo general que a las particularidades personales del poeta.

"MICER FRANCESCO, QUE DE AMOR SUSPIRA" O EL CONFLICTO DEL CACIONERO

La mujer cortés (la de los trovadores) es solitaria, autónoma y plenamente autosuficiente. La mujer estilnovística nace de una proyección interior, es una creación refleja, y vive sólo en la estática admiración de los hombres de corazón gentil, a plena luz y no en una "cámara encortinada", mientras un luminoso aire primaveral brilla en torno suyo.

El objeto representativo de un nuevo sentimiento del amor, variadamente vibrante en el corazón del poeta, de una nueva sociedad y de una nueva cultura, en la feliz y definitiva superación del embarazoso, por no decir más, contraste entre la teórica del amor cortés y la moral cristiana, en el cuadro de las nuevas estructura sociales y culturales, urge ya, desde dentro, dinámicamente, la primera imagen femenina del mundo moderno: Laura.

Liberada incluso del bellísimo simbolismo teológico propio de las mujeres del *stil nuovo*, o por lo menos de algunas de ellas, la amada de Petrarca puede soportar uno más mundano, más adaptado, también, a los tiempos del humanismo: la de premio a la belleza poética creada, o desvelada, por éste, es decir, la de viva corona de laurel. Laura es el femenino de *lauro*, es decir, laurel, y ello ha dado lugar a que, ya desde los tiempos de nuestro poeta, se pensase que se trataba de una figura totalmente simbólica, y no de una mujer real.

La comparación de la amada con un laurel no es, por cierto, invención de Petrarca, pues ya Boncompagno da Signa, un maestro de retórica de la primera mitad del siglo XIII, al enumerar las cosas en que la mujer hermosa es convertida por los poetas, nombra a la palma, el laurel, el cedro del Líbano, el olivo y el pino. Pero lo nuevo en Petrarca es que esta transformación es llevada hasta un extremo que va mucho más allá del simple *ornatus* retórico. Dígase otro tanto de la identificación, en principio de origen fonético, de Laura con *l'aura*, es decir, el aire, que termina por hacer de la amada un elemento vivificador del poeta.

La asimilación, más que comparación, de Laura con el laurel, árbol consagrado a Apolo con cuyas hojas se coronaba a los héroes y a los poetas, y el secreto que mantuvo Petrarca, salvo con algunos amigos íntimos, sobre la verdadera personalidad (y probablemente el verdadero nombre) de su amada, hizo que se pensase que no se trataba sino de un objeto poético.

Según Petrarca, Laura era un modelo de virtudes. Petrarca afirma que en su amor por no "ha habido nada torpe ni impuro, nada culpable, salvo la desmesura". Pero la desmesura no es, en realidad, la única culpa de que podía acusarse Petrarca, pues la lectura del *Cancionero* deja bien claro que el poeta siente haberse alejado, por culpa de este amor, del camino que lleva a Dios o, por lo menos de haber descuidado sus deberes para con él, con los consiguientes perjuicios para quien tenía, como él, una ánimo profundamente cristiano. Nos encontramos, pues, ante la tragedia cristiana del amor humano, que los estilnovistas trataron de resolver mediante el expediente de la *donna angelicata* (la mujer angelical) a partir de la estupenda canción de Guido Guinizelli "Al cor gentil rempaira sempre Amore" y que Dante sublimó en la figura, entre real y alegórica, de Beatriz. Y no es que Petrarca diese un paso atrás respecto a sus predecesores, sino que, siendo sus planteamientos profundos distintos de los de éstos, el problema (dado que su amor no revestía un carácter alegórico, aunque se encontrase, por así decirlo, en simbiosis con la alegoría del laurel), sólo queda resuelto

con la muerte y la beatitud de Laura, una beatitud en la que se atenúa el aparato alegórico mencionado y sólo queda el alma de una mujer que ha amado y cuya virtud, movida por el deseo de su propia salvación y la de su amante, ha sacrificado a ella la satisfacción de sus instintos. Ésta es, o así nos parece, la novedad, humanísima, y cristianísima, del amor cantado en el *Cancionero*, sin que sea obstáculo a ello, el aparato mitológico de la alegoría de Dafne y otras menores.

Téngase en cuenta, además, que no hay vuelta atrás, sino un paso decisivo hacia la exaltación del amor cristiano, patente sobre todo en la segunda parte del *Cancionero*, puesto que el poeta prescinde de las instancias paganas del amor medieval, basado en las obras de Ovidio, y del más próximo amor estilnovista para explorar un terreno prácticamente virgen.

Lo que parece cierto es que la tragedia del amor petrarquesco reside en la contradicción entre lo sensual y lo espiritual o, si se quiere, entre el placer sensual y el placer espiritual dimanantes de un mismo objeto amoroso. Por eso hemos dicho que el *Cancionero* es un testimonio de la tragedia cristiana del amor humano, y en este sentido ha de ser entendida nuestra afirmación.

Si añadimos a esto el fino y continuo autoanálisis psicológico al que Petrarca se sometió, nos pondremos en el camino de hacer la lectura de este segundo libro que su autor habría deseado al considerarlo no como un simple libro de amor, sino como la expresión de las contradicciones del amor en un ánimo entusiasta y atormentado que conoce la caducidad y la relatividad de la belleza y medita frecuentemente sobre la muerte. Y no es sólo la fe cristiana la que añade una nueva dimensión al *Cancionero*, sino que también añade la suya la propia razón natural, alimentada por la experiencia.

La ciencia médica venía creyendo desde finales del siglo V a.C., que la pasión amorosa era una verdadera enfermedad, opinión que se remonta más precisamente a la doctrina de la melancolía y de la locura desarrollada por los médicos de la escuela hipocrática, y después tomada y plasmada por los tragediógrafos y los filósofos griegos". Esta doctrina fue adoptada por el médico romano Galeno y por su escuela y, gracias a ella, la pasión amorosa pasó a ser conocida durante la Edad Media con el nombre *aegritudo amoris* o más de amor, y adviértase que no se trata de una expresión metafórica, sino de una definición científica. Naturalmente, y aunque no podamos dar aquí detalles sobre el asunto, sus estudiosos la consideraban como una enfermedad mental relacionada con la melancolía y con la locura, lo que no quiere decir que no tuviese graves repercusiones en la salud orgánica.

La teoría médica de la *aegritudo amoris* se enriqueció con las aportaciones de los poetas y los filósofos, lo que le confirió un carácter muy particular, gracias al cual tendió a popularizarse. Y tanto más cuanto que la doctrina de la Iglesia consideraba el deseo un afecto del pecado original que puede llegar a perturbar gravemente el equilibrio mental de quien lo sufre, convertirle en espiritualmente ciego y apartarle del amor de Dios. Y éste es, precisamente, uno de los motivos que suelen aparecer en el *Cancionero* y en otras obras de nuestro poeta relacionables con él. Petrarca, en efecto, llegó a temer que, como quiere esta teoría de la *aegritudo amoris*, enriquecida por las tradiciones griega, romana, árabe y cristiana, su enfermedad, orgánica y espiritual al mismo tiempo, pudiera producir, si no su muerte física, sí su muerte espiritual. De ahí que defienda la pureza de su amor y trate de sublimar (pero no alegóricamente como los estilnovistas, sino en un plano literal y real) sus irrenunciables sentimientos por Laura.

El médico árabe Ibn Muhamad al-Dailami creía que el amor es un impulso que tiene su origen en el corazón y que sus consecuencias son un dolor inquieto, el

continuo insomnio, la pasión sin esperanza, la tristeza y el agotamiento mental. Otros síntomas son la pérdida del apetito por la comida y la bebida, la tendencia a la soledad y a la misantropía, los suspiros y el llanto, a todos los cuales, incluido los anteriores, encontramos referencias claras y reiteradas en el *Cancionero*, y no podemos pensar que se trate de simples recursos retóricos, puesto que el fino análisis a que Petrarca somete, en ésta y en otras de sus obras, a su pasión nos convence de lo contrario. Sobre las imágenes del *Cancionero* a este respecto, se puede poner el ejemplo de Basilio d'Ancira, que en su tratado *De verginitate*, dice que los cuerpos de los amantes son atraídos como el hierro y la calamita (o piedra imán), que es una imagen, por lo demás, muy difundida en la época, imagen de la que Petrarca se hace eco, dándole un tratamiento de gran altura estética.

La necesidad de consolación mediante el autoanálisis psicológico llevado a cabo por Petrarca da lugar a que, no Laura, sino el propio poeta campeee en el *Cancionero* como protagonista, puesto que no son los acontecimientos exteriores del amor por ella sino sus repercusiones en la vida íntima del escritor los que constituyen su materia afectiva. La obra es protagonizada, y en igual medida, por ambos, puesto que Laura, a pesar de la elaboración, sin duda idealizadora, de la poesía petrarquesca, se nos aparece en las rimas como una mujer viva, pintada más realísticamente que las amadas, en nada inferiores a ella del *stil nuovo*, es decir, como un ente histórico, fuesen cuales fuesen su nombre y su estado, que ha pasado a la posteridad gracias a su protagonismo en el *Cancionero*. Petrarca tuvo que enlazar con la poesía anterior al estilnovismo, es decir, con el realismo de dicha poesía, y en especial con el de la escuela trovadoresca y con los experimentos dantescos inspirados por ella.

Tratando de resumir, puede decirse que el *Cancionero* se halla dominado por una tensión entre la objetividad (y cuanto se refiere a la *aegritudo* ha de considerarse, según el pensamiento de la época, científico y objetivo), la llamada al orden artístico y al orden moral (en suma a lo apolíneo) y la subjetividad, lo instintivo (entre lo que ha de contarse el impulso provocador de dicha *aegritudo*), la llamada de la pasión movida por los sentidos, es decir, lo dionisiaco o, si se quiere, entre la razón y los afectos, tensión ésta que se resuelve, por la sinceridad con que es tratada, y pese a los frenos que el arte pone a la palabra poética, en la menos convencional (en cuanto instauradora de sus propias reglas) de las poesías líricas que, hasta que ella apareció, habían sido escritas. Y éste es el más bello y preciado de sus muchos valores.

LA ESTRUCTURA DEL CACIONERO

El *Cancionero* se abre con el ya citado soneto en el que Petrarca se arrepiente de la manera como ha sentido un amor que ha sido causa de vanas esperanzas y de muchos dolores y le ha hecho fábula de las gentes. El libro se muestra como un ejemplo: como el ejemplo de una pasión contra la que poco o nada han podido la razón, los saludables consejos de los moralistas, los ejemplos ajenos ni las verdades de la religión, y a la que sólo la muerte de la mujer amada ha logrado otorgar un carácter nuevo (lo que justifica su división en dos partes), pero un carácter nuevo dependiente de la pasión inicial, a la que el envejecimiento del amante y la amada ha sido templando, es cierto, pero sin privarlo de su carácter terrenal.

La primera sección comprende las rimas I a LX. Se trata en términos generales de la obra de juventud de Petrarca, y son evidentes en ella las influencias del *stil nuovo*

(sonetos II,III,VI, VII, por ejemplo), de la escuela trovadoresca (canción XXIX y sextina XXX), de las rimas "petrose" de Dante (por ejemplo XXXI y XXXIII) y de las *Metamorfosis* de Ovidio (soneto XXXIV). Por otra parte, los temas mitológicos alternan con los históricos que encierran alguna ejemplaridad de mora humanística y preludian a la segunda sección, llamada del "mito de Laura", y suponen una novedad frente al lenguaje caracterizadamente estilnovista; pues en este aprendizaje de nuestro poeta se advierten ya rasgos de originalidad y de fuerza expresiva.

Las quejas por los desvíos de Laura (XV, XVII...) son frecuentes en esta primera sección y consecuencia de ellas es la canción XXIII, una de las favoritas del poeta, canción llamada de las metamorfosis, en la que el poeta se convierte alegóricamente en laurel, es decir, se identifica con la amada, y sufre, a continuación, una serie de metamorfosis también alegóricas.

Los cuadros de género de la canción L (que se adelanta a los del Renacimiento y el período barroco), dominados por la serenidad y la paz, contrastan con el estado de ánimo del poeta y culminan en el bellísimo de la quinta estrofa, en el que la naturaleza (simbolizada por los bueyes desuncidos que vuelven del trabajo) parece insinuarse como camino de salvación y libertad.

En la segunda sección, llamada del "mito de Laura", están las LXXI a LXXXIII, llamadas "las tres hermanas", cantan a los ojos de Laura y aunque, como es natural, no se le nombre en ellas, Cino da Pistoia está presente en sus versos, puesto que su inspiración parte, para superarla, de una canción suya.

No puede pasarse por alto, en esta rápida reseña, los sonetos LXXVII y LXXVIII, inspirados en el retrato de Laura, encargado por Petrarca y pintado por Simone Martini. El segundo de ellos evoca bellamente el mito de Pigmalión.

El soneto XC describe a Laura como la *donna angelicata* inventada por Guinizelli, y no deja de ser significativo que el XCII esté dedicado a la muerte de Cino da Pistoia.

La CXXVI una de las joyas, o quizá la joya absoluta del *Cancionero*. En ella son evocadas las aguas del río Sorga, que nace en Valclusa, la vegetación primaveral y el aire que entre ella corre (y sobre todo el recuerdo de la amada) en un clima dominado por la idea de lo percedero y, más concretamente, por la de la muerte del poeta, la cual despierta en él el deseo de morir y ser enterrado en aquellos campos para él sagrados, en los que tal vez le buscará un día Laura y, al saber que se han convertido en su sepultura, rogará a Dios por él. En la estrofa cuarta, la *donna angelicata* es representada evuelta en una lluvia de flores y luciendo una belleza tan milagrosa que el lector no puede pensar sino en la descripción de una teofanía.

La tercera sección, llamada de "la alabanza y la maravilla", comprende las rimas CXXX a CCXLVII. La primera de ellas hace referencia al exilio del poeta, el cual se encuentra alejado de Laura, aunque su imagen formada por Amor, va a continuar siendo su inspiradora.

Con estas clases de sonetos alternan las quejas de amor, los que lamentan el envejecimiento del poeta (el CCVIII, entre otros) y los que conmemoran los sucesivos aniversarios del día en que Petrarca vio a Laura por primera vez, los cuales arrancan de la primera sección y son un *leit motiv* de la primera parte del *Cancionero*. Dentro de esta tercera sección hay célebres grupúsculos de rimas tales como el de los sonetos del guante (CXCIX a CCI) que evocan, una vez más, al amor cortés; de la misma manera que evoca a este mundo poético, del que nunca renegó Petrarca, el *escondig* o canción CCVI, de clara inspiración provenzal.

La última sección de esta primera parte, formada por las rimas CCXLIX a

CCLXIII, es una clara transición hacia la segunda, y destacan en ella los que han sido llamados "sonetos del presentimiento" de la muerte de Laura (CCXLIX a CCLIV). Dichos "sonetos del presentimiento" preludian a las rimas de la segunda parte del *Cancionero* cuando intuyen, no sólo la salvación de Laura y su gloria en el cielo, sino también su papel de futura consoladora del poeta.

La segunda parte ("En muerte de Laura") se abre con tres rimas que, como ya hemos visto, testimonian la crisis espiritual de los años 40. Es cosa que parece quedar confirmada por la canción CCLXX, en la que el poeta ya no podrá consolarse del amor por Laura, así como por el soneto que la precede ("Por el laurel y la columna lloro"), en el que el laurel está por Laura y la columna por los Colonna, y ambos simbolizan respectivamente el amor y la amistad de la juventud del poeta, el cual, al verse privado de ambos, se halla solo con sus recuerdos y se siente viejo y cerca de la muerte.

Esta segunda sección de la segunda parte del *Cancionero* abundan en lamentos por la belleza de Laura, deshecha por la muerte, por la transitoriedad de las cosas del mundo, por la vejez del poeta y por la serena intimidad que ésta habría otorgado a ambos si Laura hubiese vivido más años; está también llena de recuerdos, y la belleza de la mada es objeto de varias de sus rimas. Ahora bien, lo que unifica a estos materiales diversos en su originalísimo tono elegíaco. En realidad, las "rimas nuevas", más que las de la primera sección de la parte inicial del *Cancionero*, llamadas así por algunos críticos, son las de esta segunda parte de la obra, la cual se cierra con cuatro sonetos (los CCCLXII a CCCLXV) y una canción (la CCCLXVI). En los sonetos, se parte de una petición, hecha a Laura, de que lleve al poeta al descanso eterno (CCCLXII), para lamentarse de la muerte de aquélla y confesar el cansancio de vivir que invade a éste (CCCLXIII), así como del error que fue aquel amor demasiado humano (CCCLXIV), y pedir una buena muerte (CCCLXV). La canción CCCLXVI es, a la vez que un acto de adoración a la Virgen y de renuncia a las vanidades del mundo, una confesión general en la que Petrarca no se acusa tanto de haber amado a Laura como de los excesos a que le ha conducido un entendimiento demasiado profano de su amor. Por supuesto esta última composición del *Cancionero* y el soneto con que éste empieza se hallan estrechamente relacionados.

En el *Cancionero* hay, además de las rimas inspiradas por Laura, que sonl ainmesa mayoría, otras que se refieren a los más variados temas. Petrarca pudo tener dos motivos coincidentes para incluirlas en su obra magna: uno de ellos sería dar un muestra de sus mejores composiciones en lengua vernácula, demostrando que sabía adaptarla a las más diferentes material, y el otro sería el deseo de que las numerosas rimas de amor no hiciesen monótona su lectura, opinión hacia la que nos inclina el cuidado que tuvo, en alguna de sus primeras versiones.

Ante todo, hay unas cuantas composiciones inspiradas por la amistad, cosa que no puede sorprendernos si tenemos en cuenta cuánto la apreció, cultivó y escribió sobre ella. La amistad no es, después de todo, sino una manera de amor, y no están demás en un cancionero dedicado al de una mujer las composiciones inspiradas por ese otro amor más desinteresado que es la amistad.

Hay, en cambio, rimas de circunstancias, inspiradas por el envío de un regalo o por cualquier otro acontecimiento menor. De mayor altura son las que se refieren a acontecimientos políticos o a hechos de armas, siendo excepcional, y de ninguna manera circunstancial, la hermosa canción "Italia mía", que lleva el número CXXVIII y que enlaza con los temas morales tratados en el *Cancionero*: el soneto VII, la canción CXIX, o de la coronación, en la que el poeta concluye que la Virtud es superior a la Fama y más deseable que ésta, y los tres violentos sonetos (CXXXVI a CXXXVIII)

dirigidos contra la corte papal de Aviñon.