

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCARLOS
LUDWIG M. BARNACK
DE LA
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel
Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.
Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat
Impresión

LA CRÍTICA DE LAS VARIANTES Y LAS CORRECCIONES A UN SONETO DE PETRARCA (RVF 188)

CESARE SEGRE

Universidad de Pavía

LA CRÍTICA de las variantes ha sido promovida y ha adquirido firmes bases gracias a la labor de Gianfranco Contini a partir de 1937. Pero esta disciplina tiene una larga historia que remonta a Pietro Bembo, autor de *Le prose della volgare lingua* (1525), obra fundamental para el reconocimiento del florentino literario trecentesco como lengua nacional italiana. En este volumen Bembo comenta algunas diferencias entre el «codice degli abbozzi» del *Canzoniere* de Petrarca (Vat. lat. 3.196) y la última redacción de autor del Vat. lat. 3.195.

La crítica de las variantes de Bembo y de cuantos lo siguieron en el Quinientos parte de un axioma: si el autor ha corregido significa que estaba convencido de mejorar el texto que estaba escribiendo. Esto implica, simétricamente: 1) que la lección eliminada es defectuosa; 2) que la lección instaurada es mejor. Este axioma tenía además consecuencias prácticas porque en él se fundaba el valor didáctico del estudio de las variantes: quien quisiera componer poemas podía aprender de las variantes cómo se alcanza la excelencia formal.

El axioma implícito en los estudios sobre las variantes es contestable, sobre todo por dos motivos: 1) el autor, al poner en acto sus criterios de juicio, puede haberse equivocado y empeorar el texto con la corrección; 2) el gusto del autor, incluso por motivos cronológicos, puede no coincidir con el nuestro; a nosotros puede complacernos más una variante rehusada, y menos una lección instaurada. En el estudio de las variantes, como en cualquier operación filológica, es necesario tener siempre presente la «distancia hermenéutica», esto es, el continuo cambio de los valores, también los literarios, a través del tiempo.

El mismo Contini ha mantenido en parte el axioma aquí evidenciado y rehusado mientras que ha formulado, afortunadamente, otros criterios de juicio que inician un nuevo modo de interpretación de las variantes de autor. Pero veamos las cosas un poco de cerca. El análisis de las variantes, inaugurado en el Quinientos, es retomado en el tercer decenio de este siglo por Attilio Momigliano, Piero Bigongiari y Giuseppe De

Robertis, y encuentra en Gianfranco Contini su mayor representante y teorizador. Puesto que es importante situar a un crítico dentro de alguna poética o corriente de gusto, diré que Contini seguía los pasos del simbolismo francés y se relacionaba con la sensibilidad textual de un Mallarmé o de un Valéry. Por tanto, su interés por las variantes es, ante todo, el reflejo de una poética. ¿Y de qué autores se ocupa Contini? De una serie muy abundante de italianos y franceses, pero en primer lugar, de Petrarca y de Ariosto precisamente como sus precursores quinientistas. Es natural, dado que solo Italia puede presumir de una tal riqueza de autógrafos y de malas copias de poetas del Trescientos y del Quinientos. El artículo seminal de Contini sobre Ariosto es de 1937¹ y aquel sobre Petrarca de 1943.² Me referiré solo a estos trabajos, aunque también añadiré sus intervenciones sobre la «critica degli scartafacci»,³ como la había definido despreciativamente Benedetto Croce, y sobre Leopardi.⁴

Esta actividad de Contini se enmarca en el debate a favor y en contra de Croce y se desarrolla en una posición acrobática de «crocianismo» disidente. De aquí se deriva, por ejemplo, la celebración, de acuerdo con la poética simbolista, del análisis del texto *in fieri* —es decir, de su producción—, más favorable a la comprensión de una obra que el análisis del producto acabado. A mí, sin embargo, aquí y ahora, me importa la perspectiva en la que se situaban para Contini las sucesivas variantes de un texto y el modo en el que lograba motivarlas. Y advierto que la teorización de Contini se ha precisado progresivamente, así que me limitaré a detenerme en los puntos que me parecen más decisivos.

Contini decía que las variantes de un texto constituyen una aproximación de quien escribe a la valía: así pues, las correcciones permitirían al poeta acercarse cada vez más a la forma ideal. Es evidente que aquí Contini se relaciona con Bembo y con otros críticos del Quinientos, quienes, como he recordado anteriormente, pensaban que, a través del análisis de las variantes de autor, asistían al camino del propio autor hacia la perfección. Pero, como he apuntado, frecuentemente el crítico moderno tiene una idea de la perfección diversa de aquella de su autor y es posible que los retoques, por lo menos según el crítico, empeoren un texto. Basta pensar en el gusto moderno por el fragmento, que puede hacer que una obra parezca menos sugestiva cuando ha sido llevada, trabajosamente, a su conclusión. O bien, en el gusto por el expresionismo lingüístico, tan vivo hoy en día, que puede hacer preferibles, por ejemplo para el *Orlando furioso*, redacciones que presentan una mezcla lingüística y otras cuyo lenguaje

¹ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* [1937], en *Idem, Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Nueva edición aumentada de *Un anno de letteratura*, Einaudi, Turín, 1974, pp. 232-241.

² G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* [1943], en *Idem, Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Turín, 1970, pp. 5-31.

³ G. Contini, *La critica degli scartafacci* [1948], en *Idem, La critica degli scartafacci e altre pagine sparse, con un ricordo di A. Roncaglia*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1992, pp. 1-32.

⁴ G. Contini, *Implicazioni leopardiane* [1947], en *Idem, Varianti*, pp. 41-52.

es más «castizo». Se trata, en definitiva, de poéticas careadas y no hay un juez posible. Considero, por tanto, que esta parte de los planteamientos de Contini no es aceptable en abstracto, aunque es verdad que, en general, las correcciones de los autores mejoran, en efecto, sus textos.

Contini parece mucho más constructivo, según mi opinión, cuando esboza una completa fenomenología del proceso de corrección, demostrando que las correcciones repercuten una sobre la otra incluso en puntos diversos del texto, incluso entre composiciones diversas.⁵ Exactamente como sucede si observamos en diacronía los cambios de la lengua. Esta fenomenología permite insertar los progresos de la estructura (de un texto dado) dentro de los relativos al sistema lingüístico compuesto por todos los textos del autor. Llegados a este punto, ya no hay que constatar la sustitución de una lección mejor por otra peor, sino el movimiento del texto, por obra del autor, de una sistematización a otra.

Contini decía, de hecho, que, en general, las variantes permiten observar el paso desde una validez orgánica sistemática a una sucesiva.⁶ Esto es, el texto de un autor tiene una coherencia que liga todos sus elementos y, gracias a las correcciones, adquiere una nueva coherencia igualmente orgánica. Se verifica, pues, el paso de un sistema a otro sistema, tal y como ocurre en dos fases sucesivas del análisis de una lengua. La organicidad de las correcciones globales se refiere a la totalidad del texto cambiado, en este caso de forma decisiva, por el conjunto de enmiendas. Y naturalmente se puede dar un juicio sobre las disposiciones generales del texto, mientras que cada corrección puede, a veces, haber sido realizada precisamente en función del cambio de sistematización. Añado, aunque Contini no lo dice explícitamente, que en el caso de Petrarca el sistema estilístico es casi estático, por ello las innovaciones se realizan en su interior, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con Ariosto.

Me explicaré con un ejemplo extraído de Petrarca, a fin de permanecer en la tradición. Y en vez de referir las observaciones de Contini, propondré otras nuevas, aunque conciliables con las suyas, para demostrar, de este modo, que se puede avanzar todavía en la metodología de este tipo de crítica. El soneto que tiene el número CLXXXVIII, en la forma más antigua que conocemos, la primera depositada en el «codice degli abbozzi», que llamaré A, suena así:

A

- 1 Almo Sol, quella luce ch'io sola amo,
- 2 tu prima amasti, al suo fido soggiorno
- 3 vivesi or sença par, poi che l'addorno
- 4 suo male e nostro vide in prima Adamo.

⁵ G. Contini, *La critica degli scartafacci*.

⁶ G. Contini, *La critica degli scartafacci*, p. 29.

5 Stiamo a vederla: al suo amor [ti] chiamo
 6 che già seguisti; or fuggi e fai d'intorno
 7 ombrare i poggi, e te ne porti il giorno,
 8 e fuggendo mi toi quel ch'ì' più bramo.

9 L'ombra che cade da quel'humil colle,
 10 ove favilla il mio soave foco,
 11 ove'l gran lauro fu picciola verga,
 12 crescendo a poco a poco, agli occhi tolle
 13 la dolce vista del beato loco
 14 ove'l mio cor co la sua donna alberga.

[Divino Sol, aquella luz que yo, única, amo,/ y que tú amaste antes, en su segura morada/ vive ahora sin parangón, desde que Adán vio por primera vez la belleza (Eva)/ que fue su mal y el nue stro.]

Contemplémosla: a su amor te invoco,/ que ya lo seguiste; ahora huyes y en los alrededores/ ensombreces las colinas y te llevas el día/ y, huyendo, me quitas lo que yo más anh elo.

La sombra que cae de aquella humilde colina/ donde centellea mi suave fuego,/ donde el gran laurel fue pequeña vara,

creciendo poco a poco, a los ojos quita/ la dulce vista del dichoso lugar/ donde mi corazón con su señora se aloja].

En la redacción definitiva del *Canzoniere*, tras una serie de correcciones intermedias que dejo aquí de lado, el soneto aparece en esta forma (B):

B

1 Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo,
 2 tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
 3 verdeggia, e senza par poi che l'addorno
 4 suo male e nostro vide in prima Adamo.
 5 Stiamo a mirarla: i' ti pur prego e chiamo,
 6 o Sole; e tu pur fuggi, e fai d'intorno
 7 ombrare i poggi, e te ne porti il giorno,
 8 e fuggendo mi toi quel ch'ì' più bramo.

9 L'ombra che cade da quel'humil colle,
 10 ove favilla il mio soave foco,
 11 ove'l gran lauro fu picciola verga,
 12 crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle
 13 la dolce vista del beato loco,
 14 ove'l mio cor co la sua donna alberga.

[Divino Sol, aquella fronda que yo, única, amo,/ y que tú amaste, ahora sola en la hermosa morada/ verdea, y sin parangón desde que Adán vio por primera vez la belleza (Eva)/ que fue su mal y el nuestro.

Admirémosla: yo te ruego y te invoco,/ oh Sol; pero tú huyes, y entonces/ ensombreces las colinas y te llevas el día,/ y huyendo me quitas lo que yo más anhelo.

La sombra que cae de aquella humilde colina,/ donde centellea mi suave fuego,/ donde el gran laurel fue pequeña vara,

creciendo mientras yo hablo, a los ojos quita/ la dulce vista del dichoso lugar,/ donde mi corazón con su señora se aloja.]

Contini ya había dedicado agudas observaciones a las variantes del soneto,⁷ después, tras un análisis formal mío de la última redacción,⁸ en particular se han detenido en los desarrollos textuales Cesare Galimberti⁹ y Domenico De Robertis.¹⁰ Sin seguir, como ya lo ha hecho de forma impecable De Robertis, todas las transformaciones del texto (las correcciones intermedias son numerosas e interesantes), me contento con detenerme en algunos elementos sustanciales de la reelaboración.

Estos se destacan incluso a partir de un resumen. El poeta contempla de lejos la morada de Laura y suplica al sol que lentifique su curso para que la contemplación se pueda prolongar. En cambio, las sombras crecen con el atardecer hasta impedir la vista del estimado lugar. En la base de la estructura conceptual hay un triángulo amoroso: la mujer, a través de la cadena Laura-laurel-Dafne, ha sido amada por Apolo-sol antes que por el poeta; y Apolo, que en su tiempo perseguía a Dafne, por lo tanto a Laura, ahora huye arrebatándole sus rayos al atardecer.

Esta estructura triangular es evidenciada por los pronombres y por las desinencias de primera y segunda persona (la primera para el poeta, la segunda para Apolo-sol), que en el verso 5 se unen en una primera del plural (*Stiamo*), la cual confraterniza a los dos amantes sucesivos. Destaco por su belleza la bipartición casi especular del primer verso, en el que la *luce*, Laura, está justo en medio entre *Almo Sol* y *sola amo*, esto es, entre Apolo y el poeta. Más fuerte aún la estructura temporal: se contraponen el pasado, relativo al amor de Apolo por Dafne, al presente, donde es el poeta el protagonista del amor (*amò*, v. 1, *amasti*, v. 2), y el sol-Apolo lo obstaculiza impidiendo con la obscuridad contemplarlo. La sustracción del objeto del amor está subrayada por la insistencia en el verbo *tollere*, 'quitar' (*e fuggendo mi toi*, v. 8; *agli occhi tolle*, v. 12); su progresión, por los gerundios *fuggendo*,

⁷ G. Contini, *Saggio d'un commento*, pp. 11-13.

⁸ C. Segre, *La critica strutturalistica*, en M. Corti y C. Segre, *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Turín, 1970, pp. 323-341, esp. pp. 328-330.

⁹ C. Galimberti, *Amate dal sole* [RVF XXXIV, CLXXXVIII, CCCLXVI], en *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, I, *Dal Medioevo al Petrarca*, Olschki, Florencia, 1983, pp. 427-434.

¹⁰ D. De Robertis, *F.P. Carmen Feriale*, en *Forma e parola. Studi in memoria di F. Chiappelli*, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 109-128.

v. 8, *crescendo*, v. 12.

La contraposición temporal en *A*, tras haber sido anunciada mediante la oposición *amo*, v. 1-*prima amasti*, v. 2, se reforzaba con la «antitesi ingeniosa» (Contini) *seguisti; or fuggi*, v. 6, mientras que en *B* es realizada más sutilmente con los dos *pur* de *i' ti pur prego*, v. 5 y de *e tu pur fuggi*, v. 6. Pero la diferencia principal entre *A* y *B* está en el modo de representar a Laura. En *A* Laura es al principio *quella luce*, v. 1, después es *il mio soave foco*, v. 10, y solo en el verso 11 es designada con el árbol epónimo: (*i*) *l gran lauro*. La invención que renueva el soneto en *B* reside en llevar en seguida a escena el laurel con el sintagma vegetal *quella fronde*, v. 1, y la viveza de su color, con *verdeggia*, 'verdea', v. 3, que sustituye a un pálido *vivesi*. Se puede imaginar que Petrarca se haya dado cuenta de la inicial contradicción entre el tema de la luz del sol que disminuye y la luz de Laura, la cual anularía, por así decirlo, el efecto del atardecer.

Con *fronde* y con *verdeggia* el soneto *B* recibe una preciosa inyección de cromaticidad. Pero Petrarca ha tomado una segunda deliberación: la de evocar de algún modo, no solo con las palabras del discurso explícito, sino también con su presencia diseminada entre los sonidos del verso, el contraste lumínico entre el esplendor del sol y la caída de las sombras (tema virgiliano). A las sombras la redacción *A* les había dado ya el realce justo: de *ombrare*, v. 7, se llega a *L'ombra*, v. 9, a través del anagrama *bramo* en rima en el verso 8. Esta victoria de la sombra es concomitante a la huida del sol: *fuggi*, v. 6... *ombrare*, v. 7... *fuggendo*, v. 8... *L'ombra*, v. 9 y a la inexorabilidad de los verbos con contenido sustractivo: *te ne porti*, v. 7... *mi toi*, v. 8... *agli occhi tolle*, v. 12. Y, en cambio, la señoría del sol la provee la redacción *B*, la cual invoca el *almo Sol* no solo al comienzo, v. 1, sino también en el verso 6 (*o Sole*), y lo refracta también en los adjetivos casi homófonos *sola*, v. 1, además en *sola amo*, anagrama de *almo Sol*, ya en *A*, y *sola*, v. 2, introducido en *B*. El potenciamiento del sol es concomitante a la extinción, en el soneto, de la *luce*, v. 1 *A* de Laura, de la que queda solo, como era ya en *A*, un simbólico *soave foco* de amor, que moderadamente *favilla*, v. 10. Y en esta puesta a punto de la visibilidad el *Stiamo a vederla*, v. 5, de *A* se transforma en un más radiante *Stiamo a mirarla*.

Creo que este análisis, aunque sumario, es suficiente para demostrar que las motivaciones que se buscan para cada corrección, y que he dejado a un lado a fin de ser breve, deben ser referidas sobre todo a la forma conceptual subyacente, aquella que he intentado sintetizar. Al mismo tiempo, puede resultar poco concluyente ofrecer un juicio sobre cada corrección cuando el soneto en su conjunto es renovado por Petrarca y, en este caso, hay que añadir, decididamente mejorado. En sustancia, me parece que la reelaboración del soneto evidencia una eficaz contraposición entre el *sole* que domina los vv. 1-6 y la *ombra* que domina los versos 7-14. Se note además que los retoques, que nos parecen tan decisivos, dejan intacta la estructura sintáctica de la primera forma, con los fuertes encabalgamientos de los cuartetos (*al suo fido soggiorno/ vivesi*, vv. 2-3; *l'addorno/ suo male* 3-4; *fai d'intorno/ ombrare*, vv. 6-7) y con el período único de los dos tercetos, en los que *L'ombra* del verso 9 encuentra su verbo solo en el *tolle* del verso 12.

