

Tenues huellas del *Canzoniere* en catalán

Rossend ARQUÉS

Departament de Filologia Francesa i Romànica UAB
rossend.arqués@uab.es

RESUMEN

El artículo examina las principales líneas de la recepción del *Canzoniere* de Petrarca en la literatura catalana. Partiendo de la constatación de la inexistencia aún de una traducción completa de esta obra, se presentan algunas de las mejores traducciones parciales realizadas en el siglo XX y se analiza el petrarquismo catalán a través sobre todo de las obras de Pere Serafi (1505/1510-1567) y J.V. Foix (1984-).

Palabras clave: Petrarca en catalán, Pere Serafi, J.V. Foix, recepción de Petrarca.

The Canzoniere's Fleeting Traces in Catalan

ABSTRACT

This article examines the main influence of Petrarch's *Canzoniere* in Catalan literature. Given the lack of any complete translation of this work into Catalan, this article presents some of the best partial translations made during the XX Century and analyses Catalan Petrarchism present in the works of Pere Serafi (1505/1510-1567 and J.V. Foix (1984-).

Key words: Petrarch in Catalan, Pere Serafi, J.V. Foix, Petrarch's influences.

1. La historia es bien conocida e incluso misteriosa, si misterio cabe en las historias de la literatura. Lo cierto es que la no coincidencia absoluta entre dos narraciones —la de la poesía catalana y de la castellana— sobre la literatura de un mismo lugar, digamos Barcelona, constituye un enigma que no dejará nunca de sorprenderme. Estoy hablando claro está, de Joan Boscà, más conocido como Juan Boscán, considerado el introductor del modo itálico y más en concreto petrarquesco de hacer poesía en las letras hispánicas, quien pese a ser catalán, de nación y habla, escribirá su obra en castellano, dando así vida a la llamada poesía italianizante, con Garcilaso, etc. El dato es más sorprendente aún si nos trasladamos a la mitad del Mediterráneo donde el poeta barcelonés Benet Gareth, más conocido con el nombre de Cariteo, está dando vida a uno de los aspectos más significativos del petrarquismo en tierras italianas.

Detengámonos, por el momento, en el capítulo más negro del petrarquismo catalán: las traducciones del *Canzoniere*, que, por lo que nos es dado saber, empiezan a finales del siglo XIX y hasta hoy no han dado ninguna versión completa de los *Rerum vulgarium fragmenta* (*RVF*). La cultura catalana, tan temprana en la incorporación de Dante, Boccaccio y el mismo Petrarca latín, el cual no sólo constituyó una primicia en el contexto de las letras ibéricas, sino que significó la introducción del humanis-

mo en este contexto,¹ no ha dedicado el mismo tratamiento a la obra vulgar del aretino. Mejor dicho, hasta hace poco se contaban sólo por decenas las poesías traducidas de los *RVF*, y todas, exceptuando las que el joven Miquel Costa i Llobera había realizado de CLIX y CCLXXIX,² del siglo XX: a partir de los meros ejercicios de Jeroni Zanné,³ Josep Carner,⁴ Agustí Esclasans⁵ y López-Picó.⁶ Mención especial merecen, dentro de las antologías más breves, las versiones de la poetisa mallorquina, Maria Antònia Salvà, traductora de Manzoni, Pascoli y Mistral al catalán,⁷ y las del poeta Narcís Comadira.⁸ La primera, por su fidelidad métrica con respecto al original, es decir, el endecasílabo sin cesura, la combinación de las rimas, con alguna excepción, y por su respeto a las ideas del aretino, a pesar de las dificultades y los cambios obligados que representa una traducción con rima, que la traductora, sin embargo, consigue reequilibrar y compensar de forma adecuada en la mayoría de los casos.⁹ Este máximo respeto del original (del ritmo, la rima, la fonología, los estilemas, la retórica, el léxico y el sentido) caracteriza también las traducciones de Comadira —que funcionan asimismo como poesías catalanas perfectas, sin necesidad alguna de compararlas con el original—, y cuando no lo consigue, como puede ocurrir, crea un mecanismo de compensación de los elementos perdidos, como en el caso de *S'amor non è*, cuya traducción es un verdadero ejemplo de lo que llevamos dicho.¹⁰

En el ámbito, en cambio, de las antologías más amplias, y dejando de lado ahora las de Francesc de Riart y Osvald Cardona, debemos ocuparnos de las de Miquel DescLOT, poeta que está a punto de ultimar la versión completa del *Canzoniere*.¹¹ Sus traducciones se caracterizan por un intento de respetar al máximo todos los elementos métricos y retóricos del original, para construir, sin embargo, un poema que funcione perfectamente en la lengua original. Es más, este último es el principal objetivo del traductor-poeta, aunque, para ello, tenga que sacrificar algún elemento, sobre todo del contenido. Otro elemento importante de su teoría implícita de la traducción es la utilización de sintagmas y léxico arcaicos combinados con otras soluciones modernas, como si el lenguaje literario catalán de todos los tiempos constituyera una especie de gran depósito del que pudiera extraer cualquier tipo de palabra o estructura en función de sus necesidades. DescLOT ya ha traducido gran parte de los

¹ Butinyà 2002.

² Estelrich 1889.

³ Zanné 1906: 73.

⁴ Carner 1897.

⁵ Esclasans 1927.

⁶ López Picó 1928.

⁷ Salvà 1927 y 1928.

⁸ Comadira 1985: 69-80.

⁹ Gavagnin 1999, que ha analizado perfectamente la mayor parte de esas traducciones, nos dispensa de volver sobre la cuestión, ya que poco podríamos añadir a su disección.

¹⁰ Ya que en el verso 8 no puede traducir el primer hemistiquio «come puoi tanto in me», pero nos da una versión «com em punys» que contiene un elemento fonológico muy presente en ese verso petrarquesco, la «p» de «puoi» que aparece también en «punys», que desvía nuestra atención hacia zonas guerreras o de luchas. A pesar de que, algunas veces, tiene que llenar el verso con alguna repetición (como el caso del verso 23 del citado soneto en que leemos «que ni jo sé què vull: l'incert em marca» frente a «ch'i' medesmo non so quel ch'io mi voglio».

¹¹ DescLOT 1999; DescLOT 2003.

RVF y esperemos que no tarde mucho en darnos finalmente la esperada versión definitiva de este libro que restituiría a Petrarca una parte de la deuda que la cultura catalana ha contraído con él un poco a la chita callando.

2. Más fructífera, aunque también muy limitada por las circunstancias que iré contando a lo largo de estas páginas, ha sido lo que llamaremos recepción creativa, es decir, la que, de algún modo, ha tenido como hipotexto principal, aunque no único, los *Rerum vulgarium fragmenta*. De este ámbito me voy a centrar, por razones de espacio y oportunidad, únicamente en dos momentos, aunque la historia de dicha recepción daría más de sí, por cuanto no mucho.¹² Mi elección ha recaído sobre el poeta renacentista Pere Serafi y el poeta contemporáneo J.V. Foix.

2.1. De Pere Serafi desconocemos el lugar de nacimiento. En algunos documentos se le denomina «Lo Grech». Podría, pues, ser de origen griego aunque posiblemente proviniera de Italia, de donde se estableció en Barcelona de joven, es decir, hacia los años 30 del siglo XVI. Pintor, realizó diversas obras importantes en iglesias de la ciudad condal y pueblos de las cercanías, colaborando, entre otros, sobre todo con el italiano Pietro Paolo da Montalbergo. Fue maestro del joven Jaume Huguet. Debió morir en el año 1567, siendo enterrado en la basílica de la Merced el 5 de enero del mismo año. Como poeta, participó en diversos certámenes, obteniendo en 1564 de Felipe II de Castilla el permiso para imprimir su obra poética castellana. De su obra castellana de la que ahora podemos finalmente leer la «*Silva* de diverses obres de poesia», falta aún la perdida «*Arte poética en romance castellano*», que indudablemente nos hubiera reservado muchas sorpresas por tratar las múltiples tradiciones literarias (de la tradicional pasando por la trovadoresca, la catalana, la italiana y la francesa) y por ser muy anterior a la que se conoce como la primera preceptiva renacentista de la península ibérica, nos referimos a *El arte poética en romance castellano* del portugués Miguel Sánchez de Lima (Alcalá de Henares, 1580). El año 1565, aparecía, en cambio, la edición de *Dos llibres de Pedro Serafin, de poesia vulgar en llengua catalana*, publicado por Claudio Boronat en Barcelona el 2 de agosto de 1565, obras en las que vemos, al decir de Martí de Riquer, «una cruïlla de corrents literaris i moderns, de casa i de fora».

En efecto, además de la tradición trovadoresca y popular catalana, de la que era un buen conocedor, Serafi no sólo admiraba a Ausiàs March, como podemos ver claramente en muchas de sus composiciones, empezando por el soneto *A la immortalitat de mossèn Ausiàs March, poeta català*, sino también a Dante y Petrarca. Dos sonetos son muy elocuentes en este sentido. En *Tres són llatins en l'alta poesia*, tras elogiar a Homero, Virgilio y Ovidio, escribe «Tres són vulgars que per semblant manera / lo principal aporten dels poetes: / Petrarca i Dant, que Itàlia blasona; // Ausiàs March, que a España...». Y lo mismo hace en el soneto *Quant pot donar, en l'alt munt de Parnàs*, donde leemos: «Vergili es pot de vui més oblidar, Petrarca, i Dant, i Ovidi, que en sos versos, / facilitat mostrà tan singular. // On durarà per tots

¹² Quiero recordar, sin embargo, que valdría la pena dedicar algunos esfuerzos al posible petrarquismo de Francesc de Fontanella, poeta catalán del siglo XVII.

los universos / lo vostre nom i estil ndel bell trobar, / tant los accents concorden en sos terços». La filiación clásica e italiana de su poesía es clara.

Si luego nos introducimos en los aspectos formales e ideológicos de su obra, advertimos la gran deuda que Serafi había contraído con Petrarca y la tradición literaria inaugurada por él. Como en el *Canzoniere* del aretino, la mayor parte de sonetos de Serafi están contruidos con cuartetos en rimas cruzadas ABBA ABBA, testimoniándose sólo un caso de ABAB ABAB (*Avent mirat...*), y tercetos en rimas alternas del tipo CDC DCD o bien en rimas repetidas del tipo CDE CDE. En lo referente a los madrigales, el poeta catalán participa de la libertad que la poesía del siglo XVI imprimió a esta forma poética breve para música, creada en el siglo XIV. De manera que los esquemas de los madrigales serafinianos poca relación tienen con los de Petrarca. Otras estrofas del barcelonés no pertenecen al ámbito petrarquesco, sino al dantesco (véase el *Capítol*, *Capítol moral*, la *Satira tramesa per l'autor a un cavaller* o las *Epístoles* en tercetos encadenados), al boccaccesco (la octava real) y sobre todo a la tradición poética trovadoresca y catalana anterior o bien a la popular, al lado de los *emblemas*, cuya difusión fue enorme en toda Europa a partir de la publicación de los *Emblemata* latinos de Andrea Alciato, como nos recuerda Bover.¹³ En lo referente, al tipo de versos empleados por Serafi, hay que decir que, en los sonetos, dominan los endecasílabos con acento en la cuarta, la sexta (o bien la séptima o la octava) y la décima, como era casi obligado en el verso de diez sílabas a partir del ejemplo de Petrarca, en contraste absoluto con el tipo de endecasílabo dominante en las letras catalanas hasta aquel entonces.

No hay más que leer el primer soneto del «Llibre primer de Amors» de la edición de su obra catalana publicada en 1565 para advertir, asimismo, la cantidad de ecos petrarquistas presentes en él. Se trata de una poesía proemial que ofrece a los lectores algunas coordinadas indispensables para adentrarse en la lectura de las poesías siguientes, al estilo del *Voi ch'ascoltate* del aretino, que sería imitado por todo el petrarquismo mundial. Serafi, sin embargo, en lugar de insistir, como había hecho Petrarca, en la escisión entre *agens* joven y lujurioso y *auctor* anciano liberado ya en parte del pecado, nos dice que va a cantar sobre sus cuitas amorosas que no le dejan salir de la desesperación y la angustia por más que lo intente. Con sólo abordar la lectura de este soneto nos encontramos con «ab veu d'Amor queixosa», que reclama a la mente el «in rime sparse il suono» y, sobre todo, el «y ab greus sospirs» que calca el inolvidable «di quei sospiri». Para continuar con el último terceto, en el que hallamos «per plans y per montanyes» que nos trae a la mente uno de los más famosos dípticos del aretino: «monti et piagge» (*RVF* 35). En el soneto II, aparece la referencia a los propios escritos, al estilo de la que Petrarca había incluido en el proemio:

Qui vol saber secrets d'amor per prova
Y esperiment que l'amant abilita
De quina sort la fermetat delita
En cor gentil hont lo delit te cova.
Dins mos escrits veurà com se renova

¹³ Bover 1987.

Y en el tercer soneto, aparece finalmente la referencia al «Voi ch'ascoltate» del primer verso de *RVF* I: «Ojan aquell que ver' Amor los tira», composición, esta última, en la que el yo lírico del catalán se postula como modelo para quienes pretenden «l'alt repòs». El léxico restringido y selecto del dolor amoroso, la sintaxis llana, las metáforas, las personificaciones (Amor, Fortuna) y las referencias míticas (Fénix, Parques, Orfeu, etc.), todo ello nos lleva al ámbito del *Canzoniere* de Petrarca y del petrarquismo italiano, español y francés de los siglos XV y XVI. Son muchas las fuentes que podemos atribuir a Petrarca mismo, como por ejemplo —y se trata solo de pequeñas calas sin pretensión alguna de exhaustividad—, el soneto 14, en que leemos: «Glaça'm lo sol, al temps que és més ardent, / lo gel me fa cremar», que no puede sino conducirnos a «il core in ghiaccio e'n fuoco» (*RVF* 220, 14), «vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge» (*RVF* 202, 1-2) o «com'io fusse un huom di ghiaccio al sole» (*RVF* 73, 15). La «pensa amorosa» y el «fui pres» del primer soneto podemos relacionarlos respectivamente con «pensiero amoroso» (*RVF* 36, 2) y «i' fui preso» (*RVF* 3, 2 o 270, 55).¹⁴

Carlos Romero antes, Josep Romeu después y más tarde Joan Aleget, sin embargo, han señalado las fuentes más seguras y extensas de nuestro autor, que no van hacia el Petrarca original, que sin duda conocía, sino más bien hacia sus epígonos cuatrocentistas y cinquecentistas italianos. Romero señalaba, como recuerda Aleget, que la poesía *Cantic d'Amors* de Serafi no procedía de manera directa de Petrarca, sino de las reelaboraciones y variaciones de esos motivos por parte del primer petrarquismo italiano, en el marco reducido de los *strambottisti*. En la obra, pues, de Sasso de' Sassi, (Panfilo Sasso), Antonio Tebaldi (Tebaldeo), Serafino de' Ciminelli (l'Aquilano) podríamos encontrar las fuentes de la citada poesía de Serafi. Romeu refiriéndose al mismo poema recuerda, además de la canción L de Petrarca, un *strambotto* del Aquilano en que aparecen sucesivamente «el marinar», «il buon soldato» y «el zapator». Aleget, por último, ve en las poesías de *Opera nova* de Aretino la fuente de la citada poesía de Serafin, y no podríamos negarlo, porque sus pruebas son casi concluyentes, pero olvida que la poesía de Aretino está construida sobre estilemas del Aquilano y de los *strambottisti* de finales del Quattrocento.¹⁵

2.2. Antes de adentrarme en los muchos ecos petrarquistas en la obra del poeta vanguardista J. V. Foix, quisiera recordar, de paso, algunos de los muchos otros elementos que aquí dejaremos de lado. La poesía mallorquina de la segunda mitad del siglo XIX recuperó a los clásicos y con ellos a algunos poetas medievales y renacentistas, dentro de la recuperación asimismo del soneto y otros metros clásicos, al lado, claro está, de la métrica popular. Las traducciones de Costa i Llobera y las de M. Antònia Salva son indicativas en este sentido. A ellas podríamos sumar las de

¹⁴ Bover 1987: 16-17: «l'obra de Serafi té un marcat deix petrarquista, ja sigui a través de March o a través de Boscà, tot i que sempre es queda a una gran distància dels models. I aquesta expansió del petrarquisme a tots els àmbits poètics s'explica, sobretot, per una altra interpretació del *Canzoniere* diferent de la proposada per Bembo, és a dir, no com a biografia sinó com a «fingiment». No cal dir les possibilitats que d'aquesta manera es van obrir per a molts poetes. Aquesta raó explica, doncs, que le vocabulari poètic de Pere Serafi provingui, en última instància, del *Canzoniere* de Petrarca».

¹⁵ Romano 1989: 190-191.

renacentistas italianos y franceses y parnasianos franceses que realizará sobre todo Miquel Forteza i Pinya. Tomás Aguiló i Forteza escribe, en el año 1837 y posteriormente en los años 1846, 1852 y 1956 unas «Poesies sentimentals» en su mayor parte sonetos sobre sus cuitas amorosas. El segundo soneto de la serie inicia con un significativo «Voltros» [Voi] se cierra con un no menos indicativo «si almenos de qualcú fos compadid» (que evoca obviamente «spero trovar pietà, non che perdono», *RVF* I). En el soneto III, el sintagma «cor de gel» con que define la *belle dame sans merci*, recuerda el «ghiaccio» «polito et vivo» del que sale la llama que incendia el corazón del yo lírico petrarquescos. También en los sonetos de aniversario, se acumulan las citas del aretino, como no podía ser de otro modo, por tratarse precisamente de poesías que evocan la fecha de la muerte de la mujer amada.¹⁶

En otra vertiente de la literatura catalana, el llamado Modernisme, hay que destacar a Jeroni Zanné, sonetista muy influido por parnasianos y simbolistas franceses y traductor de un soneto de Petrarca y de algunos textos de Pietro Bembo.¹⁷ Aunque tal vez sea en el poeta y grabador Alexandre de Riquer donde encontremos una recepción más profunda del aretino. En 1906, publica *Un poema d'amor*, que se abre con un epígrafe que reproduce dos versos del canto V del *Inferno* dantesco («Nessun maggior dolore che ricordarsi / del tempo felice nella miseria») y lleva el subtítulo de *Història de una Vida, o Amor = Vida*. El libro, bellamente ilustrado por su autor, lleva un ex-libris circular en el que una cita de Petrarca sirve de marco al reino de la inocencia: «Amor regge suo impero senza spada; / chi smarrito ha la strada torni indietro». En el centro, una cabeza de mujer es coronada por las letras: «Ave mea spes». El libro está dividido en tres partes. La primera, «Ver Sacrum», la encabeza una cita de Safo, la segunda, «Sol de migdia», una de Virgilio y, la tercera, «Sol post», una de Petrarca. Esta última sección se halla bajo el signo de la muerte, con el primer verso que evoca el cadáver frío de la esposa. La mujer transciende el amor terrenal elevándose a visión ideal en la que se juntan Laura y la Beatriz recreada por los Pre-rafaelitas. Petrarca, más allá de los ejercicios parnasianos, constituye el fundamento de autobiografías poético-amorosas, basadas en el sentimiento de pérdida de la amada esposa.¹⁸

Es sintomático, en cambio, el silencio de muchos otros poetas «novecentistas» sobre el aretino. Es imposible que no lo conocieran ni que no lo hubieran leído intensamente. Por ello mismo debemos considerar altamente significativo que en su obra crítica e incluso poética no haya una referencia amplia y explícita a dicho autor. La razón quizás la podamos hallar en un comentario que Carles Riba hace en una rese-

¹⁶ I. «Un any compleix avuy que freda llosa / Es cos tancà d'una donzella pura // Àngel era en terra [...]»; III. «Blanca era com la neu» [*RVF*, 323 61-72]; II 14 y V 9-14, que podemos relacionar con «Discolorato ài, Morte, il più bel volto / che mai si vide, e i più begli occhi spenti; [...] // In un momento ogni mio ben m'ài tolto, / post'ài silentio a' più soavi accenti / che mai s'udiro, et me pien di lamenti: quant'io veggio m'è noia, et quant'io ascolto» u otras *RVF*, 326, 332, 338, 358).

¹⁷ Los títulos en catalán son los siguientes: «El malastre cantar vull de la guerra, jo que lluny de lligams havia estat», «Lliure aucellet: per què, en mon bell sojorn», «Talment com sol, après l'hivern ombriu», «Crina d'aur vell y d'ambre, tersa y pura» i «Deliris temperats, gentil dissort».

¹⁸ Podríamos citar también el caso de Apel·les Mestres, poeta, dibujante y músico, que en el libro *Semprevives* (1920) evoca la figura de su mujer muerta, cuyo nombre, Laura, era ya todo un programa poético.

ña de una antología catalana de la obra de Richard Dehmel, donde leemos: «Petrarca un dia es superà en Ausiàs March». Por consiguiente, March podía cumplir para Riba la función de hipotexto, con el añadido de ser un poeta catalán, por consiguiente, más próximo cultural, lingüística y temporalmente. Esta no es, sin embargo, la única causa. En un artículo suyo sobre «Horacio en las literaturas ibéricas», que, de hecho, es asimismo una meditación sobre el petrarquismo ibérico, leemos: «Petrarca havia donat a Europa la comèdia, tan pregonament humana, del cor entot-solat en la consideració dels seus somnis; quan la comèdia perillava d'esdevenir comedietà, el català Ausiàs March li tornà el contingut de passió autèntica, escrutada amb una viril subtileza que ja no pot ara i adés trobar expressió sinó, més ellà de la metàfora, pel símbol. // En aquest renovat petrarquisme, afinat per un ideal cavalleresc que té esmerç no solament en la culta relació cortesana, sinó també en les magnes empreses col·lectives, el que conflueix amb l'element greco-l·latí que irromp des d'Itàlia». No hay duda que el gran problema de Riba, como de muchos otros poetas modernos, es el petrarquismo, los siglos de banales repeticiones. A esta acumulación, a la que se refiere en este último párrafo, prefiere, no hay duda, además de a Ausiàs March, el superador del petrarquismo, por la línea de una mayor autenticidad y virilidad de lenguaje, a los poetas estilnovistas, sobre todo a Dante y a Cavalcanti, y a algunos poetas renacentistas italianos, en primer lugar a Michelangelo, un verso del cual figura como epígrafe inicial al volumen *Estances*, tan plagado de referencias a los autores citados y de los que depende en gran parte el lenguaje de las poesías italianas que incluye el libro.¹⁹

2.2.1. En el número 12 de la revista vanguardista *L'amic de les arts*, Foix publicaba una versión muy libre del soneto *Solo et pensoso* (RVF 35), acompañada de artículos de Carbonell y Muntanyà en un número especial de la publicación dedicado a celebrar «el sexto centenario del enamoramiento de Petrarca en Aviñon». El soneto foixano ha sido ya analizado por Gabriella Gavagnin en relación al original petrarquesco y a su trabajo remitimos.²⁰ Pero desearíamos destacar algunos elementos.

El soneto foixiano, de hecho, se inspira vagamente en *Solo et pensoso* del que sigue el esquema métrico (ABBA ABBA CDE CDE) con rimas que intentan reproducir las del original (las de los tercetos en *-agge*, en el texto catalán se convierten en las de las cuartetas en «platges - viratges - oratges - paratges»). La poesía del catalán es efectivamente muy distinta de la del aretino, tanto desde el punto de vista estructural y retórico como desde el del contenido. El elemento común entre ambos textos, y que debe haber constituido el punto de arranque del interés de Foix por el soneto 35, es, sin duda alguna, la soledad del individuo errante por lugares desiertos. Desaparece, en cambio, la causa que ha llevado al yo lírico de Petrarca a deambular triste por esos páramos, y queda un paisaje, modernizado («Pistes desertes, avingudes mortes»), en el que desfilan apariciones («ombres sense ombres», «trofeus d'amor», «mòbils paratges», «mil espectres»), muy en la línea de las prosas

¹⁹ No sabría decir si también tuvieron un papel importante en este rechazo las actitudes fascistoides de Foix y sus amigos más cercanos ideológicamente.

²⁰ Gavagnin 1998.

poéticas que el poeta de Sarrià estaba escribiendo por esa misma época. La melancolía, la locura, pues, del yo lírico no tiene una causa evidente y clara, aunque, como señala Foix, sean las responsables de su deambulación errática, de su sentirse encarcelado y esclavo, precisamente por querer ser más libre (antítesis, oxímoron, que se espejea asimismo en las tantas antítesis del aretino). El poema de Petrarca constituye, pues, esencialmente para Foix el muelle que desencadena la autobiografía poética moderna, que no requiere de otras causas y heridas externas como el amor, para advertir el malestar profundo e iniciar con ello el autoanálisis. Un modelo, a fin de cuentas, para un poeta moderno que considera sus poesías en prosa como «objectivació literària dels meus estats psíquics» y que concibe la literatura como «un clam de vençut, un fenomen de dissociació espiritual» que causa «desdoblements, dispersió total i, adhuc, destrucció». Para el poeta catalán, la modernidad (mejor dicho la «ultramodernidad») de Petrarca reside precisamente en esa curiosidad por sí mismo que provoca la melancolía y la pasión ardiente presente en sus textos.

Recordemos, antes de reseguir la génesis y la función de esta poesía en la obra de Foix, otro elemento que relaciona la obra foixiana con el *Canzoniere*. Si bien la única edición existente y unitaria del «Diari 1918» publicada el 1981 recoge sólo 208 poemas en prosa, de hecho, como recuerda en «Algunes reflexions sobre la pròpia literatura» (*L'Amic de les arts*, 1929), Foix proyectaba realizar 365 prosas, número que remite, por un lado, a los 366 poemas del *Canzoniere* de Petrarca, y, por el otro, a los 366 del *Llibre d'Amic i Amat* de Lluï, dos de los libros más apreciados por el poeta de *Sol, i de dol*.

Sol i de dol es el libro más petrarquista de Foix, a partir del mismo título. En una carta del 14 de abril de 1948 a Joan Gili comentaba la recepción que *Sol i de dol*, su último libro de poesías, había tenido en Barcelona y le explicaba la génesis del mismo, remitiéndose al artículo que el mismo había publicado en la revista *Monitor* el año 1919, en que se preguntaba si era mejor adaptarse a las corrientes modernas prescindiendo de la propia tradición literaria o bien integrar en el propio quehacer literario las letras medievales catalanas (Metge, March, Jordi de Sant Jordi), decantándose por esta última, es decir, por la incorporación de la «permanente antigüedad». «Doncs, aquests sonets responen a aquest punt de vista» —concluía. Le recordaba asimismo que el título del libro era del 1936, mientras que el soneto del que derivaba había sido escrito en 1928: «Era, sense voler, profètic; ara, sarcàstic» —escribía. Las ideas esenciales del libro se encontraban en los artículos teóricos publicados en 1921 en la revista *Monitor*: inquietud del poeta por encontrar en el dominio de la mente la solución a sus contrastantes dudas metafísicas, frente a los sentidos o, al menos, en una síntesis de ambos; y su compromiso con la lengua y la cultura de su país.

Solo y dolorido, el yo lírico del soneto 5 de *Sol, i de dol* se imagina deambulando por el paisaje que nos ha descrito en el primer poema, construido sobre evocaciones del Cap de Creus, que constituye no solo el telón de fondo de su búsqueda interior, sino la plasmación misma de esa búsqueda por saber si las evocaciones de la mente son o no productos de su imaginación exaltada sin ninguna utilidad ontológica y epistemológica. En una larga serie de sonetos de la primera y la segunda parte del libro, el yo lírico foixiano se representa dentro de las coordenadas del soli-

tario que recorre errante los paisajes más sombríos y desiertos. El número 8, construido sobre la ficción de la escritura automática, el deambular solitario nocturno constituye el escenario oscuro que su imaginación poblará de figuras insólitas, que le causan estupor y angustia. El número 9 plantea las dudas sobre la consistencia de la realidad que le rodea y que nadie sabe resolverle; dudas que le llevan a percibir la disgregación de su identidad. Las fuentes transparentes y los bosques ruidosos, los campos agradables y las rocas solitarias del soneto 11, son testigos, como en el Petrarca que evoca el paisaje de Vaucluse, de su temor por no poder superar la contradicción entre su ambición desmesurada por seguir el camino nada fácil de los hombres de voluntad firme y la consciencia de la debilidad a la que lo lleva su honda tristeza. Si el soneto 20 contrapone la naturaleza a la ciudad, el 29 constituye una meditación sobre el destino de su patria —una tierra dura y pobre—.

El primer epígrafe de la Sexta sección, titulada *Fecit quoque dominus adae tunicas pelliceas*, procedente de Génesis 3 21, proviene de los tres últimos versos de *RVF* CXLII: «Altr'amor, altre frondi et altro lume, / Altro salir al ciel per altri poggi / Cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami». Esta sextina de Petrarca evoca, junto con la canción 264, una profunda crisis espiritual, cercana al arrepentimiento, por lo que el yo lírico, ya viejo, busca otro amor y otra luz (los de Cristo), otra planta (la corona de espinas) y otros montes (el Gólgota), porque ya es tiempo de redimirse por medio de la cruz y la adjuración del amor profano. Petrarca, sin embargo, no llevará hasta las extremas consecuencias su arrepentimiento. Foix, aún más escéptico, sin duda, que su antecesor, terminará también su profunda meditación sobre el deseo de que su mente sea iluminada por Dios, con imágenes de disgregación e incapacidad de comprender el sentido de las muchas voces. Cuanto más se esfuerza, menos claro lo ve todo. De manera que su ansia de reconocerse y transformarse en la Única Voz es puro deseo, como en el Petrarca de la canción a la Virgen (*RVF* 366). Una lectura tal vez parecida podríamos hacer de *Onze Nadals...*, en cuyos epígrafes iniciales el autor cita dos versos provenientes del último verso, respectivamente, del soneto CCCLXIV («Ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso») y del CCCLXV («Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza») de *RVF*.

Las ciertamente escasas y tenues huellas de la recepción del *Canzoniere* en la literatura catalana, con la cruz de no haber logrado dar a la luz hasta ahora ninguna traducción catalana completa de esta obra, no pueden difuminar, sin embargo, la importancia que ha tenido no sólo para los autores estudiados sino asimismo para aquellos que sólo hemos podido mencionar.

APÉNDICE I

J.V. Foix (*L'Amic de les Arts*)

Pistes desertes, avingudes mortes,
Ombres sense ombra per cales i platges,
Pujols de cendra en els més folls viratges,
Trobeus d'amor per finestres i portes.

¿A quin indret, oh ma follia, emportes
Aquest cos meu que no tem els oratges
Ni el meravellen els mòbils paratges
Ni els mil espectres de viles somortes?

No sé períbol en la terra obscura
Que ajusti els gest i la passa diversa
De qui la soledat li és bell viure.

¿No hi ha caserna ni presó tan dura,
No hi ha galera en la mar més adversa
Que em faci prou esclau per ser més lliure?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TRADUCCIONES:

- CARDONA, O. (1955): *Sonets, cançons i madrigals*, Barcelona, Editorial Alpha, 1955.
- CARNER, J. (1897): «Literatura estrangera. Hermosura de Laura (De Petrarca)», *L'Aureneta*, 145, 13-XI.
- COMADIRA, N. (1985): *Poesia italiana*, Barcelona, Edicions 62, pp. 69-80.
- COSTA I LLOBERA, M. (1875): «Sonet CVIII (In vita di Laura)» [CLIX] i «Sonet XI (In morte di Laura)» [CCLXXIX], *Museo Balear* [posteriormente publicados en *Antología de poetas líricos italianos*, de Juan Luis Estelrich, Palma de Mallorca, 1889 y en *Sonets d'uns i altres*, de Josep Pin i Soler, Vilanova i La Geltrú, 1904].
- DESCLOT, M. (1994): «Del Cançoner de Francesco Petrarca», *Artilletres*, 17, pp. 29-36.
- (1999): *Saps la terra on floreix el llimoner? Dante, Petrarca, Michelangelo*, Barcelona: Proa, 1999 [con 84 versiones entre sonetos, madrigales, canciones y sextinas].
- (2003): Francesco Petrarca, *Cançoner. Tria de sonets*, traducción y notas de M. DescLOT y la introducción de R. Arqués, Barcelona, Proa [con 121 sonetos].
- (2004): «Traduir Petrarca avui», *Serra d'or*, 534 (juny 2004), pp. 33-37.
- ESCLASANS, A. (1927): *Del «Canzoniere» de Francesco Petrarca* [IX, XV, LXXXV, CCXX, XXXV, CLIX, CLXIV, CCLXXIX, LXI, CCLXXIX, LXI, CCLXXII], *La Revista*, XIII (enero-junio), pp. 101-104.
- LÒPEZ-PICÓ, J.M. (1928): *Sonet CLXV de Petrarca a les gràcies de Laura* [soneto CCXX], en J.M. Lòpez Picó, *Temes. Exercicis de geografia lírica*, Barcelona, Impremta Altés, p. 16 [aparecida anteriormente en *La Revista* XIV (enero-junio 1928)].
- RIART, F. de (1968): *Un centenar de sonets a Laura*, 1968.
- SALVÀ, M.A. (1927): «Sis sonets del Petrarca, en el VIè centenari del seu enamorament de Laura» [CCXI, CXXIII, CXXXII, CCXIX, CCCXXXIV, CCCLI], *La Nova Revista*, 4 (abril), pp. 303-309.
- (1928): «Dos sonets de Petrarca» [CCXX, CCCLII], *Almanac de les Lletres*, VIII, pp. 101-104.
- ZANNÉ, J. (1906): *Imatges i melodies*, Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç.

ENSAYOS Y OTROS TEXTOS:

- ALEGRET, J. (1991): «Pietro Aretino, font literària de Pere Serafí», en A. Rossich y M. Villalonga (eds.), *Llengua i Literatura de l'Edat Mitjana al Renaixement, Estudi General*, II, pp. 81-89.
- ARQUÉS, R. (2003): «El Cançoner de Petrarca entre fragmentació, variació i transformació», en DescLOT 2003, pp. 7-66.
- (2004): «Poesia de naufragis», *Serra d'or*, 534 (juny 2004), pp. 25-28.
- BOVER, A. (1987): Pere Serafí, *Antologia poètica*, al cuidado de Agust Bover, Barcelona, Edicions 62.

- (2005), Pere Serafi, *Poesia escollida*, al cuidado de August Bover, Barcelona, Edicions 62.
- BUTINYÀ, J. (2002): *Del «Griselda» català al castellà*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- CARBONELL, M. (1991): *L'obra en vers de J.V. Foix*, Barcelona, Editorial Teide.
- CERDÀ, M.A. (1981): *Els pre-raphaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial.
- DI GIROLAMO, C. (2001): «Antica lirica italiana in catalano», *Quaderns d'Italia*, 6, pp. 187-193.
- DUPERRAY, E. (1997): *L'or des mots: une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du 20. siècle: histoire du petrarquisme en France*, París, Publications de la Sorbonne.
- FOIX, J.V. (1974): *Obres completes 1. Poesia*, Barcelona, Edicions 62.
- (1983): *KRTU*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema [primera edició en volum: Barcelona, Edicions dels Amics de les Arts, 1932].
- FOIX, J.V. (1985): *Obres completes 3. Articles i assaigs polítics*, Barcelona, Edicions 62.
- (1990): *Obres completes 4. Sobre literatura i art*, Barcelona, Edicions 62.
- FONTANELLA, F. (1998): *Antologia poètica*, al cuidado de M. M. Miró, Barcelona, Curial.
- GAVAGNIN, G. (1998): *La letteratura italiana nella cultura catalana (1918-1936)*, Tesis inédita, Barcelona, Universidad de Barcelona, octubre de 1998, pp. 274-325.
- (1999): «Note sulle traduzioni catalane novecentesche di Petrarca, *La Parola nel Testo*, III, fasc. 2, pp. 281-402.
- (2003): «Petrarca en català: tot esperant el centenari», *Caràcters*, 25 (2003), pp. 31-32.
- (2004): «Versions esparses per a «rimes esparses». Petrarca en català», *Serra d'or*, 534 (junio), pp. 29-32.
- GUERRERO, M. (1996): *J.V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona, Empúries.
- GUGLIELMINETTI, M. (1994): *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia delle letterature*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- JUNOY, J.M. (1984): *Obra poètica*, a cura de J. VallcorbaPlana, Barcelona, Quaderns Crema.
- MANERO, P. (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.
- MARTÍ, A. (1998): *J.V. Foix o la solitud de l'escriptura*, Barcelona, Edicions 62.
- MIRÓ, M.M. (1995): *La poesia de Francesc Fontanella*, vols. I-II, Barcelona, Curial.
- (1998): Francesc Fontanella, *Antologia poètica*, Barcelona, Curial.
- RIBA, C. (1986): *Obres completes III. Crítica 2*, Barcelona, Edicions 62.
- (1988): *Obres completes IV. Crítica 3*, Barcelona, Edicions 62.
- RIQUER, M. de (1935): «Els poetes petrarquistes de Catalunya», *La Revista*, XXI, pp. 53-55.
- ROMANO, A. (a cura di) (1989): Pietro Aretino, *Cortigiana. Pronostico. Farsa. Opera nova. Testamento dell'elefante*, al cuidado de A. Romano, Introduzione di Giovanni Aquilecchia, Milán, BUR, pp. 190-191.

- ROMEU I FIGUERES, J. (1972): «Qui vol oyr la gesta. poema de Pere Serafi. estímuls i fonts», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, II, pp. 519-530.
- ROMEU I FIGUERES, J. (1985): «Sol, i de dol, de J. V. Foix, Barcelona, Empúries.
- (1996): *Assaigs i altres indagacions crítiques*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres- Quaderns Crema, pp. 38-42.
- SERAFÍ, PERE (1565): *Llibre de Poesia Catalana*, Barcelona [ahora en Barcelona, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 1993].