

La conversio de Agustín en las *Confesiones* traducida por Petrarca como una *imitatio* humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (*Fam. IV, 1*)

Francisco Páez de la Cadena Tortosa
Universidad de La Rioja

Resumen



El 26 de abril de 1336, Francesco Petrarca emprendió la ascensión al monte Ventoux. Lo cuenta en una carta dirigida a Dionigi da Borgo, en la que el momento culminante es la lectura de algunas frases de las *Confesiones* de Agustín de Hipona en la cumbre del monte. El texto está recogido en los *Familiarum rerum libri*, y se ha tenido muchas veces por el comienzo de una nueva mirada sobre el paisaje que cierra el periodo medieval y culmina con la eclosión del Renacimiento.

Este relato de su experiencia montañera ha originado análisis contradictorios sobre la verdadera naturaleza de sus sentimientos religiosos o acerca de la propia veracidad de la carta. En este artículo se plantea que cabe interpretarla de una manera nueva en términos acordes con el propio texto. En primer lugar, por la elección que Petrarca hace de los textos que cita (Virgilio, Ovidio, Pablo de Tarso) y cómo los interpreta. En segundo lugar, porque el relato de su experiencia no puede tomarse como un calco fidelísimo de la de Agustín. Finalmente, porque la carta reelabora literariamente el proceso seguido por el poeta, adaptándola muy precisamente a los objetivos confesionales que persigue.

Se verá cómo la experiencia petrarquesca puede entenderse como triple traducción libérrima de la narrada por Agustín: en el uso de un modelo literario y filosófico previo trasladado a una situación personal; en la emulación del recorrido espiritual del modelo pero reinterpretando etapas y consecuencias del proceso; y en la creación de un texto fenomenológico que puede concebirse como una apropiación empírica de la naturaleza con el trasfondo de esa subjetividad ajena. El resultado es una *imitatio* humanista, una auténtica traslación, una traducción de significado y espíritu de la experiencia originaria, traicionándola al reconvertirla así en otra nueva digna de ser contada de un modo distinto.

Keywords: Petrarch, Augustine of Hippo, *imitatio*, Mont Ventoux, landscape

Abstract

On April 26, 1336, Petrarch climbed Mount Ventoux. The account of his ascent is written in a letter adressed to Dionigi da Borgo, whose highlight is the reading of a passage from Augustine of Hippo's *Confessions* on the summit of the mountain. The letter is included in the collection *Familiarum rerum libri*, and has often been considered as the beginning of a new look onto the landscape that puts an end to the medieval period and culminates with the emergence of the Renaissance.

This account has created contradictory analyses on the true nature of Petrarch's religious feelings or about the truthfulness of the letter. This article argues that this should be interpreted in a new way in terms consistent with its own text. Firstly, Petrarch chooses carefully the texts he cites (Virgil, Ovid, Paul of Tarsus) and the way he deals with them. Secondly, the story of his experience cannot be taken as a most faithful replica of Augustine's. Finally, this letter reworks in a most original way the process experienced by the poet, very precisely adapting its form and its contents to his confessional objectives pursued.

Petrarch's experience can be understood as a triple translation of Augustine's *Confessions*: in the use of its literary model transferred to a most personal situation; in the emulation of the spiritual journey of his model although reinterpreting its stages and consequences; and in the creation of a phenomenological text that can be understood as an empirical appropriation of nature against the backdrop of Augustine's. The result is a humanist *imitatio*, a true translation of meaning and spirit of Petrarch's original experience, but betrayed when written as a new narration based upon Augustine's.

Palabras clave: Petrarca, Agustín de Hipona, *imitatio*, Mont Ventoux, paisaje.

Introducción

El 26 de abril de 1336, "llevado solo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar" Petrarca emprendió la ascensión al monte Ventoux, o Ventoso, cercano a Aviñón. Lo cuenta en una carta dirigida a Dionigi da Borgo San Sepolcro. El texto está recogido en *Familiarum Rerum Libri* (llamados comúnmente *Familiares*), un conjunto de veinticuatro libros en los que Petrarca agrupó una gruesa correspondencia (350 cartas) que trata asuntos muy variados.¹

Formalmente, la carta comprende dos temas. Están por un lado los pormenores de la aventura (sus acompañantes: su hermano Gherardo y algunos sirvientes), los motivos de la excursión (la intención de contemplar el panorama y también la emulación de Filipo de Macedonia y su ascenso al Hemo), el encuadre espacio-temporal (la noche previa en Malaucène, algunos detalles de la subida, el descenso y la cena posterior en la posada, momento de redactar la carta) y la sucesión de sucesos memorables del día, que escanden el relato de modo teatral y emotivo. En segundo lugar, aparecen las reflexiones de Petrarca: añaden ciertos rasgos autobiográficos, trazan un mapa sentimental del personaje y tantean un análisis emocional que trasluce la transformación que el autor experimenta en esa ocasión memorable.

Hasta aquí los hechos.

Sin embargo, la interpretación de la carta y de su contenido está lejos de ser sencilla. Una lectura atenta revela que esta narración introspectiva, los motivos de la ascensión y las conclusiones que pueden sacarse de todo ello no son tan claros y evidentes como pueden parecer en primera instancia. Para empezar, hay dudas razonables aunque no terminantes de que la ascensión se produjera; las hay, y muy fundadas, de que Petrarca escribiera su carta cuando dice hacerlo. Es dudoso el sentido de algunos de los análisis que Petrarca acomete. Y, por último, si todo lo aparente resulta ser impostado, se hace necesario preguntarse acerca de las razones para que así sea y qué conclusiones se derivan de todo ello.

Esta es seguramente la carta más conocida (y justamente famosa) de las contenidas en la colección. Ha hecho correr mucha tinta y originado muchas interpretaciones, sean en clave filosófica, religiosa, psicológica, estética o paisajista. No es difícil encontrar coincidencias aunque no hay dos interpretaciones iguales. Un asunto

¹ El original latino de esta carta junto con su traducción al castellano y al euskera se encuentra en Petrarca *La ascensión*. Las citas siguen la traducción de esta edición.

clave es que muchos han visto en este ascenso a la montaña el inicio de una nueva mirada sobre la naturaleza que ha pasado a fundamentar lo que se ha dado en llamar sensibilidad por el paisaje, o en general, paisajismo. Petrarca, según esto, habría sido el primero en percibir el paisaje como manifestación sensible de su entorno, como un modo ya no medieval de captar la naturaleza, lo habría plasmado en su carta y habría contribuido, así, a crear una conciencia de “paisaje”: base del nuevo modo de ver y mirar que luego se desarrolló en Europa.

El recorrido de esta manera moderna de captar el paisaje llega hasta nuestros días aunque está lejos de haber sido estudiada detenidamente: se hace muy patente en la pintura y se revela también en los jardines. Como se señalará más adelante, la pintura renacentista comienza a utilizar el paisaje no solo como fondo de cuadro sino como primer plano, protagonista al tiempo que el ser humano que se retrata. Los jardines, a su vez, por primera vez en la historia incorporan el paisaje circundante. Es una “apertura visual” de los jardines que hasta ese momento eran un *hortus conclusus*, inaccesible, pero también incomunicado con el exterior. Lauterbach (251-256) ha analizado con precisión el modo de mirar la naturaleza que se produce a partir de Petrarca, señalando que se trata de un cambio radical frente a la *contemplatio naturae* de los antiguos. En tal sentido, no parece exagerado señalar que Petrarca, en esta carta que analizaremos, es el primero que deja por escrito un anhelo que usa de la montaña como metáfora pero que también la transforma en objeto de conocimiento: la subida al Ventoux le permite entablar un diálogo fructífero, aunque turbador, con Agustín y otros autores de la antigüedad. Ese diálogo no es concluyente, Petrarca no adopta decisión vital alguna y su mirada queda en suspenso, como a la espera de lo que ha de llegar y que él no verá. Pero el camino está abierto y la subida al Ventoux ha preparado la justificación moral y estética para nuevas aventuras marcando una tendencia inexorable que culminará con el jardín paisajista y los debates entre lo sublime y lo bello propios de la Ilustración.² Algunas de estas categorías todavía se discuten hoy, como la de lo sublime y lo pintoresco aplicadas al paisaje, según señala Byerly (53-56) y existe todo un campo poco explorado (que quizá metafóricamente bien podría denominarse *wilderness*) en la relación entre el jardín y el paisaje precisamente a partir del humanismo renacentista. La línea que traza Petrarca es larga, sinuosa y no exenta de vericuetos, pero conduce directamente a las ensoñaciones del Rousseau solitario que herboriza en el monte y desde luego pasa por el jardín paisajista preconizado por el *genius loci* de Pope y que Leo Marx (97-102) vincula a su vez con la idea de lo *pastoral*³ que une poesía bucólica y naturaleza.

¿Cabe creer lo mismo teniendo en cuenta las dudas expresadas más arriba? ¿Qué debemos pensar si la excursión es un tema narrativo ficticio, una invención epistolar que, por otro lado, nos revela aspectos hasta ahora no considerados de la personalidad de Petrarca? A la luz de estas disquisiciones, hay terreno para un análisis ecocrítico de esta pieza literaria, pero también para una hermenéutica intertextual, como se verá, que

² La literatura sobre el jardín paisajista es amplísima, pero un libro de referencia es el de Hunt y Willis.

³ El término es controvertido (Garrard 33-56).

ponga en relación la carta de Petrarca con un antecedente muy notable, las *Confesiones* de Agustín de Hipona.

La interpretación debe tener en cuenta las circunstancias de la vida del poeta y las coordenadas de la composición epistolar. Desde luego, los sentimientos religiosos y estéticos sirven de base a muchas de las observaciones que los estudiosos han formulado; existe la posibilidad de trazar incluso una cierta “álgebra sagrada” que juega con las fechas y los números expresados en la carta. Y no puede olvidarse en absoluto el aspecto confesional que, siguiendo el modelo agustiniano, utiliza Petrarca para dirigir la carta a Dionigi da Borgo. En todo caso, ésta no puede dejar de leerse, adecuadamente y sin forzar su sentido. La maestría literaria de Petrarca (especialmente relevante si se la toma como una obra de madurez) no admite un análisis simple: el mero hecho de que le dedicara semejante esfuerzo exige una interpretación suspicaz, atenta a cualquier detalle que pueda iluminar su sentido.

La dificultad se debe, entre otras cosas, a que una lectura meramente lineal no permite comprenderla bien: está muy claro que no se trata de una simple misiva que cuenta una aventura de un día. No es probable que sepamos nunca con certeza si el poeta ascendió al Ventoso o si, por el contrario, el texto no es más que una ficción narrativa al servicio de fines más profundos. Pero cabe argumentar lo siguiente: si no es el relato de una ascensión real, la carta es entonces una máscara literaria que esconde otra verdad; ¿cuál? Y si el suceso se produjo más o menos como lo cuenta Petrarca, parece extraño que la ascensión en sí sea en apariencia lo menos importante del texto. Parece claro también en este caso que hay algo oculto tras ello: ¿qué?

No es fácil responder a estas preguntas. Como se verá, no pocos autores han tratado de desentrañar el enigma. Analizaré a continuación algunas de estas propuestas y ofreceré más tarde mi propia interpretación, según la cual, la ascensión al Ventoso muy probablemente tuvo lugar. La escalada sirvió a Petrarca para redactar un borrador de carta, reelaborada mucho después sobre dos ideas: la adopción de Agustín de Hipona como modelo de vida y el establecimiento de un paralelismo entre algunos pasajes señalados de las *Confesiones* y su propia experiencia en el monte. De este modo, la carta de Petrarca se convirtió en una *imitatio* típicamente humanista con todos los rasgos de una traducción en términos fenomenológicos y vitales: ciertos hechos importantes de la vida de Agustín aparecen correlacionados con otros de la vida de Petrarca y el enfoque agustiniano sobre ellos se traduce en la interpretación no literal, pero sí literaria, que Petrarca muestra en su epístola.

Tampoco hay muchas dudas de que la carta se inspirara en dos modelos para él muy queridos: Cicerón como autor de un epistolario abundante que el poeta conocía bien y que él mismo había contribuido a redescubrir y a difundir, y el propio Agustín, como protagonista de una conversión al sentido profundo de ser cristiano y que sirvió como modelo lejano de lo que el poeta de Arezzo suponía que era, o quería dar la impresión de que era, su propia *conversio*. En suma, la tesis que se mantiene aquí es que la carta es una *imitatio* que se concibe como una triple traducción, libérrima, de la confesión agustiniana: en el uso de la *confessio* literaria y filosófica como análisis de la propia situación personal; en la emulación del recorrido espiritual del modelo aunque

reinterpretando las etapas y las consecuencias del proceso; y en la creación de un texto fenomenológico metafórico (el ascenso a la montaña) que puede concebirse como la apropiación empírica de la naturaleza sobre el trasfondo de esa subjetividad ajena que le proporciona Agustín. El resultado es una *imitatio* humanista, compleja e intrincada, que no cabe entender como copia sin más. Digna de ser estudiada, según creo, desde esta nueva perspectiva que quiere ser complementaria de las interpretaciones de Billanovich, Besse, Ritter y otros.

Veamos en primer lugar algunas de las interpretaciones que se han propuesto hasta el momento.

La carta y su contexto: la interpretación de Billanovich

Ya hace tiempo que existen datos de peso para desmontar la teoría de una carta improvisada la noche misma del descenso de la montaña.⁴ En la misma línea, los especialistas creen que la mayor parte de las cartas agrupadas bajo el título de *Familiares* son ejercicios retóricos tardíos del poeta. Billanovich refiere el conocido episodio en que Petrarca descubre en la catedral de Verona en 1345 las epístolas de Cicerón y señala que el estudio de esta fórmula literaria le llevó a querer imitarla, empezando a componer una colección que se nutrió de materiales nuevos y antiguos, estos reelaborados para la ocasión. Billanovich concluye que “ya no es posible creer, pese a los hechizantes poderes del narrador Petrarca, que la Familiar del Ventoso [...] sea una carta juvenil” (399).

Los argumentos de Billanovich son suficientemente convincentes aunque queda algún cabo suelto que no es fácil de anudar. ¿Quiere decirse que Petrarca no solo imaginó una epístola a su amigo sino que imaginó también un día de montañismo para narrarla? En esto Billanovich no se muestra tan tajante: admite que “la nítida precisión de algunos detalles parece confirmar que verdaderamente realizó la excursión” (401). Lo más realista es optar por una vía intermedia: Petrarca sí debió subir a la montaña y aprovechando esa experiencia dio cuenta mucho más tarde de algunas reflexiones que le habían preocupado en aquel momento y que seguían ocupándole en el momento de la redacción definitiva. En realidad, y como se propondrá más adelante, el único texto ajeno que hace falta para comprender la composición y el sentido de la carta es *Confesiones*, de Agustín de Hipona: el libro que el poeta dice llevar siempre consigo y que abre en la cumbre, regalo que Dionigi da Borgo San Sepolcro, destinatario de la carta, agustino, teólogo, amigo y confesor de Petrarca, le había hecho en torno a 1333-1334.⁵

No parece en principio necesario decidir acerca de la verdad de la ascensión para analizar al detalle la carta y existe un acuerdo relativamente general en cuanto a la fecha de su composición, a finales de los años 40 o principios de los 50 del siglo XIV, en línea con lo mantenido por Billanovich; el año 1353, en que Petrarca reescribe *Mi secreto*,

⁴ Véanse las razones aducidas por Billanovich entre otros muchos. Salvo en las de Petrarca, la traducción de las citas de los demás autores es mía.

⁵ Para este y otros detalles biográficos, cronológicos o bibliográficos en torno a Petrarca véase Kirkham y Maggi.

parece a algunos una fecha propicia. A partir de ahí, las interpretaciones difieren. Para unos pocos, se trata de una carta que relata una ascensión real a la que se han añadido ciertos detalles literarios e introspectivos. Más difícil es la postura de otros estudiosos que (salvo Jakob, que acepta las tesis de Billanovich) analizan en clave alegórica la ascensión al Ventoso aun sin poder demostrar que realmente tuvo lugar. Por lo demás, creo que la idea de la *imitatio* que aquí se propone, como traducción muy personal, completa y compleja, del texto agustiniano, dota de cuerpo y de sustancia a la comprensión global de la carta. Y, según entiendo, permite leerla desprejuiciadamente y llegar a la conclusión de que Petrarca sí debió subir, como afirma, a la cima del Ventoso.

Burckhardt, Ritter y Besse

El primero en aceptar la carta como auténtica y basar en ella un nuevo modo de mirar la naturaleza, fue Jakob Burckhardt; hoy su enfoque está ampliamente superado.⁶ Lejos de perder actualidad, esta idea de la ascensión indudable de Petrarca al Ventoux como hecho inaugural de una nueva manera de comprender el paisaje y del establecimiento de un modo moderno de relación sujeto-entorno sigue generando nuevos análisis y reflexiones.

El principal valedor de este enfoque es Joachim Ritter, para quien Petrarca, al leer las palabras de Agustín en la cima, en realidad traspone el sentido original de la conversión agustiniana al plasmar una imagen del ascenso a la felicidad humana. Su aportación más original consiste en deducir que la mirada desde lo alto es el equivalente de una visión contemplativa, de un modo de ver e interpretar la naturaleza partiendo de bases cristianas y neoplatónicas. Petrarca mira el Todo considerando que el cosmos comprende a la naturaleza en su totalidad (*theoria tou Kosmou*). Su mirada es, por tanto, más que una contemplación: Ritter señala que el sentido de esa *theoria* es el de un acto solemne dedicado a los dioses para tomar parte en lo divino y ser parte de ello: la fundamentación de esta interpretación es aristotélica pues es así como el filósofo de Estagira usa el término “teoría”, equiparándolo a filosofía primera o metafísica (a la que también califica de “teología”) y señalando que lo divino, de hallarse en algún lugar se halla en la naturaleza.⁷ La idea de Ritter es que asociando mirada y teoría, Petrarca convierte a esta en filosofía primera, en indagación personal acerca de la realidad, transformándose así en filósofo, o en el sentido aristotélico de indagación sobre lo último, en teólogo:

De este modo, los medios por los que Petrarca busca su interpretación de la experiencia vivida, pertenecen a la 'teoría', en el sentido que le da la filosofía griega. Petrarca sale de su existencia acostumbrada y la 'transciende'. Escala la montaña dejando atrás toda finalidad práctica con el solo deseo de entregarse a la meditación desde la cima y, en ese libre contemplar de la teoría, participar de lo divino. (Ritter 47)

La tentativa reviste así un significado de carácter universal que tiene que ver con la estética, con lo bello de la naturaleza en la medida en que la vemos, es decir, en la

⁶ Sobre la obra de Burckhardt y su recepción actual véase por ejemplo Nauert 1-4.

⁷ Aristóteles, *Met.* 1026a, 20.

medida en que es paisaje. En tal sentido, la ascensión al Ventoso es un suceso de su vida que requiere de la escritura para quedar trascendido, explicado y convertido en experiencia teológica o, lo que es lo mismo, en experiencia estética. Ritter parece establecer la subsidiariedad de la trascendencia del mensaje a la verosimilitud de la subida: solo cabe hablar de experiencia trascendida si se parte de un suceso real, no inventado, no meramente metafórico o literario.

Desde el ámbito del paisajismo se acoge con respeto esta versión de Ritter porque proporciona una coartada adecuada (el suceso trascendido y convertido en experiencia estética) para relacionar a Petrarca y su ascensión con el nacimiento de una nueva mirada sobre el entorno. Besse, por ejemplo, se hace eco de este análisis, al que califica de fundador en todos los sentidos y concluye que el paisaje habla de la experiencia sensible del cosmos, lo que hace de Petrarca, en su vuelta al mundo clásico en busca de sabiduría, un hombre antiguo y moderno a un tiempo.

Como aportación propia, Besse muestra la relación que el hecho y la experiencia establecen con la voluntad porque según él no basta con querer sino que hay que “querer querer.” Para él la ascensión, paronomásicamente, es también ascesis y a nadie (a Petrarca tampoco) le basta con la simple formulación del deseo para lograr su objetivo: al contrario, para conseguir algo al deseo debe sumarse la ejercitación de la voluntad, la cual pone los medios para conseguirlo. Por eso la montaña, como estampa alegórica, se convierte en un “espacio de esta tensión hacia una autenticidad moral por la cual no consigue decidirse” (Besse 26). El motivo de tal incertidumbre interior es la acidia que domina al poeta: él mismo admite en el *Secreto* este rasgo de su personalidad, esa incapacidad de decisión volitiva, pereza o indolencia que impregna toda su existencia y que “le impide prolongar su voluntad en verdadera acción” (Besse 27). Rasgo psicológico que, con algún otro, como el fingimiento o la vanidad, empieza a arrojar luz sobre el contenido y la expresión de la carta. Nuestro poeta desea salir del estado en el que se encuentra, conoce qué debe hacer para escapar de él, sabe incluso qué resortes debe utilizar para ponerse en marcha y sin embargo se deja llevar por algo que no es sencillamente molicie o abandono sino más bien incapacidad de imponerse a su propio ser y de superarse a sí mismo. El sujeto está, así, escindido, marcado y lastrado por una conciencia que ofrece dos caras sin resolverse nunca a adoptar una de ellas definitivamente. Esa duplicidad de la conciencia conlleva una existencia carente de centro, fragmentaria, que atiende sin verdaderamente atender a las auténticas solicitudes de la vida y de la realidad.

En este punto aparece ya como imposible la idea de que la carta refleje una auténtica *conversio* religiosa del poeta; estos sentimientos y sus consecuencias no son simplemente dudas morales o espirituales, por importantes que estas sean. Más bien se atisba aquí una indecisión vital, una carencia de peso propio, una búsqueda irresuelta de la propia identidad. Es un síntoma que podemos sin temor a equivocarnos asociar a la modernidad. Petrarca oscila entre dos épocas, entre dos mujeres, entre vida contemplativa y vida activa y su indecisión, irresoluble, es un rasgo de su personalidad: es un hombre moderno, escindido, con los ropajes todavía antiguos que le impone su tiempo. Petrarca no habla en la carta del arrepentimiento moral que le suscitan sus

pecados sino de la indecisión mundana que le impide abandonar sus pasiones terrenales y sus consiguientes miserias para perseguir con determinación lo más alto de la creación literaria y humana.

De la experiencia del paisaje a la verdad interior

Algunos autores admiten que la experiencia del paisaje no constituye el tema de la carta aunque, al tiempo, creen que en ella se dan todas las condiciones “para la constitución del paisaje” (Jakob 95-96), a saber, las precisiones espacio-temporales, el yo que a partir de su procedencia urbana se adentra en la naturaleza y que conoce las innovaciones del arte de su tiempo, y el sentido que de la naturaleza tenían los antiguos. Ello hace pensar a Jakob que, en realidad, la experiencia que describe Petrarca se refiere a la “sublimità” de la naturaleza en el sentido kantiano. Aunque Jakob aclara enseguida que el concepto de sublimidad aparece y es tratado en la filosofía a partir del siglo XVII, no parece que acudir al filón kantiano para explicar a posteriori un texto del siglo XIV sea tarea fácil. Ni quizás legítima. Pese a ello, Jakob concluye que Petrarca tiene en el Ventoso la experiencia de sentirse “sopraffatti” (abrumado, desbordado), lo que se traduce en un estupor: este sentimiento (deducido más bien de las palabras de Petrarca aunque no descrito expresamente por él) “es el gran vértigo de la época con el que, como vio justamente Jakob Burckhardt, ya se anuncia el Renacimiento” (Jakob 96-97). Un vértigo que es el sentimiento de una crisis, un momento indescriptible que no por nada se ha convertido en un icono cultural, aunque Jakob matiza añadiendo que el hecho de que Petrarca no haya descubierto el paisaje no impide que no haya descubierto el “fundamento” del mismo.

Una de las originalidades de Weiss es introducir en su análisis un aspecto que en otras interpretaciones paisajistas queda relegado:

como suele ocurrir, la montaña manifiesta su *genius loci*, su espíritu del lugar, por medio de una revelación: el topos de la revelación es precisamente el punto en el que la montaña y el cielo se juntan, un punto de fusión mística de los elementos. Alcanzar la cumbre origina en el escalador un abandono de su situación física y una reorientación de sí mismo hacia un estado transcendental. Hace falta que desaparezca el mundo para que la visión interior pueda revelarse. (7-8)

Como en el caso de la apelación kantiana, ésta al genio del lugar es anacrónica (la expresión solo se popularizó en paisajismo a partir de Alexander Pope, en el siglo XVIII) aunque no le caben dudas de que la representación del Ventoso ofrece una doble cara equívoca: “primero una descripción realista del paisaje, luego parte integral de una alegoría de revelación religiosa” (Weiss 9). La de este autor es una conclusión consonante con la de Ritter aunque la teología que subyace a ambos casos es disímil. Y para Weiss no hay duda posible: Petrarca adquiere una revelación interior instantánea que tiene que ver inequívocamente con su subida de la montaña.

Pero ¿en qué consiste esa revelación que cambia al poeta? Nadie ha sido capaz de argumentar de modo convincente ni de demostrar adecuadamente que, si Petrarca se convirtió, debió ser uno antes de ascender al Ventoso y otro bien diferente al descender

de él. Por eso Botti no es tan tajante, ya que tan solo ve en la carta un relato autobiográfico “que propone la concepción agustiniana de la verdad interior como objetivo de una vicisitud de alternativas y laceraciones morales que afligen al yo narrador” (291).

Para Botti, de una manera explícita, la filosofía petrarquesca se expresa en esa narración en primera persona, donde lo personal ejemplifica un modelo que puede valer para otros. Según su argumentación, la verdad interior que menciona puede interpretarse como un reconocimiento de sí mismo y como la consiguiente aceptación moral que de su vida y sus actos el sujeto hace. La verdad interior posee, en el propio modelo agustiniano y también en la carta de Petrarca, una condición dialéctica, conflictiva: el mandato aparece claro a partir de la reflexión y de la iluminación subsiguiente, pero no es fácil de seguir. Es, a su vez, trasfondo y revelación de las alternativas morales a las que el sujeto puede aspirar y que, por su naturaleza moralmente exigente, le afligen y le sumen en la duda y en la irresolución. Una posible salida a esa situación consistiría entonces en plantearse una renovación o refundación interior: no parece casual que este “renacimiento” interior entre en resonancia con el “rinascere” de la cultura clásica, de las letras antiguas que Petrarca, como pionero, está propugnando para su tiempo. Solo mediante la implicación del sujeto, mediante su participación como principal agente de su propia vida, una tarea que solo puede fundarse en su *pathos*, en su vitalidad reconocida como fuente impulsora del cambio, puede aceptarse de modo activo el reto de la renovación interior. Se trata, en definitiva, de una tarea individual, personal, única, que solo en soledad puede acometer el sujeto. Botti ve en ello una filosofía de corte individualista que casa bien con la metáfora de la montaña y la subida dificultosa a la cima: nadie hay que nos lleve a la cumbre del Ventoso.

Es tentador enlazar la carta con las *Confesiones* dando por buena sin más una identificación religiosa profunda entre ambos textos, y a partir de ahí encontrar relaciones íntimas entre los actos de Petrarca y algunos aspectos agustinianos clave como la memoria o su análisis del tiempo. Botti señala, por ejemplo, que el tiempo de la carta, escandido en sus partes preparatoria, de ascenso, culminación y descenso (e incluso cabría añadir para este análisis el tiempo de la propia escritura, que es tiempo posterior de reflexión y revisión de lo hecho), lejos de ser tiempo absoluto como el de Dios, es “il tempo di un progetto umano” (Botti 297), una especie de ampliación del dominio del hombre y que se consigue dominar con la *voluntas*. La línea argumental de esta propuesta es muy sugerente porque la reflexión acerca del tiempo (siempre, pero muy concretamente en Agustín) está ligada a la muerte: porque nuestro tiempo tiene un término lo valoramos en tanto mide nuestra fugacidad o, en la otra cara de la moneda, nuestra capacidad de cambiar, de invertir el curso de lo que parecía inevitable y convertirlo en otra cosa.

En este sentido, casaría perfectamente con la idea de *conversio*, de alteración íntima que permite situarse ventajosamente para el día de la muerte. Y para Petrarca este debía ser un tema muy presente: Cicerón y Séneca reflexionaron amplia y profundamente sobre el bien vivir y el bien morir. Pero en realidad parece claro que su

actitud tiene más de vitalismo pagano que de aceptación cristiana porque pretende más bien un *carpe diem* que una conducta abierta a la posibilidad de una vida futura en el más allá: más que fundamento estoico lo parece epicúreo y si el primero concuerda con las enseñanzas de Séneca, el segundo está más cerca de Cicerón, el mentor del buen latín, el clasicismo y la filosofía para Petrarca. De ahí que sea difícil interpretar sin más que el tiempo que maneja Petrarca en su carta sea “el tiempo teológico del fin,” “el tiempo orientado en línea recta hacia el *télos* de la salvación” (Botti 295). Porque para que Petrarca busque la salvación ha de convertirse primero: y no es eso lo que trasluce esta carta, llena de referencias de autores paganos, carente de una argumentación teológica de fondo y en la que otros intérpretes destacados, como Jakob, no aprecian una auténtica *mutatio*. Sí parece verosímil que Petrarca pondere la posibilidad de abandonar la vida que ha llevado hasta ese momento, muestre su perplejidad ante el dilema que se le presenta y manifieste a las claras el ánimo paralizado que le queda ante una escisión desgarradora. El tiempo que pasa nos otorga la vida pero nos la arrebatamos por igual: es muy posible que de la lectura de Agustín obtuviera Petrarca no solo la idea de escribir un análisis personal semejante a las *Confesiones* que abordara su indefinición vital sino que concibiera también reflexiones e ideas acerca de la memoria y del tiempo. Y es posible también que el máximo pecado que atisbara Petrarca en su vida fuera la posibilidad de equivocarse, de elegir mal, de perder, literalmente, el tiempo. Ahí sí, en la medida en que la carta revela al escritor, Petrarca vive la elección como una tragedia, como un abandono necesario de ciertas opciones para poder obtener otras.

Hasta aquí las interpretaciones más notables. La que propongo a continuación supone un enfoque radicalmente distinto y se basa en dos presupuestos: que Petrarca realmente ascendió al Ventoux (y que por tanto esta experiencia no es solo una metáfora cuidadosamente elegida) y que Petrarca (re)escribió la carta mucho más tarde persiguiendo un efecto literario, buscando esa fórmula de expresión humanista que es la *imitatio*, tomando como base algunos pasajes de las *Confesiones* de Agustín. Lejos de ser una burda copia del texto agustiniano, la epístola petrarquesca revela la originalidad del poeta y puede leerse ventajosamente como una traducción muy libre de la obra de Agustín. Traducción que vincula íntimamente tres elementos esenciales:

Primero, el uso de un modelo literario y filosófico previo que Petrarca traslada a su persona, acomodando la conversión de Agustín (su autor de cabecera) a su propia experiencia, que no es exactamente una mutación religiosa, como ya se ha dicho, sino el desequilibrio propio de un estado anímico escindido e irresuelto.

Segundo, la emulación del recorrido espiritual de su modelo, reinterpretando a su modo las etapas y las consecuencias del proceso, equiparando la idea agustiniana de la *conversio* a su actitud mundana ante la sociedad de su tiempo (es decir, trasladando a su momento histórico la experiencia catártica de un autor antiguo). Para ello, Petrarca escande el tiempo narrativo de la carta en etapas aproximadamente equivalentes a los libros de las *Confesiones* de Agustín, reorganizando su experiencia conforme a ellas.

Y tercero, la traslación del texto experiencial y fenomenológico de Agustín a su propia narración epistolar, que además de servir de vehículo literario, se expresa como una vivencia personal acerca de la naturaleza y el paisaje. Justamente porque está

narrada, la mirada de Petrarca sobre la naturaleza se hace consciente, lo que permite tenerla por un cambio de actitud significativo: en el nuevo deambular por el monte que efectúa Petrarca se rompen los moldes medievales y se abren nuevas perspectivas en un trato nuevo, más abierto y prometedor, con la naturaleza. Como señala Claudio Guillén, “es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje” (78) y allí donde sólo había espacio (en el medievo) surge de pronto el paisaje del humanismo.

Este cambio resulta se puede constatar, ya que mientras en la pintura medieval los paisajes aparecen como fondo de las escenas aportando verismo y variedad, a principios del siglo XV hay muchos ejemplos de una mirada diferente (algunos libros de horas, residuos de un enfoque medieval, como el bien conocido del Duque de Berry, muestran paisajes agrícolas y antropizados en el que se cuelan restos del paisaje natural intocado). Y a gran escala, como idea de una tendencia pictórica menos de un siglo después de la muerte de Petrarca en 1374, el paisaje ya se ha convertido en protagonista en los cuadros de Bellini que representan a Jerónimo o a Francisco de Asís en el desierto: en las tres décadas siguientes Durero, Lotto, Altdorfer, Patinir o Cranach el Viejo otorgan al paisaje la cualidad narradora que lo caracterizará hasta el siglo XIX y la llegada de los impresionistas. La conocidísima *Tempestad*, de Giorgione, es de la primera década del siglo XVI.

La carta de Petrarca no es, por tanto, un calco sin más. Refleja una invención originalísima, una auténtica traslación, una traducción de significado y espíritu de la experiencia agustiniana originaria aunque traicionándola al reconvertirla así en otra nueva, la suya propia. Y que marcará un camino para los que, a partir de entonces, consideren la colocación del ser humano en el espacio de la naturaleza.

La dramaturgia de la *conversio* agustiniana en las *Confesiones*

Antes de abordar los detalles de la *imitatio* veamos brevemente la progresión dramática de las *Confesiones*. Es un texto extenso y complejo, compuesto por Agustín de Hipona aproximadamente en 396, unos diez años después de su conversión y articulado en trece libros. Algunos autores han señalado que los diez primeros ofrecen una unidad indudable mientras que los tres restantes tiene una significación diferente. Aunque no podemos abordar aquí esta cuestión compositiva, sí es aparente al lector que los diez primeros están redactados con la idea de servir de expresión de la *conversio* agustiniana. Los tres restantes son de corte más teológico y seguramente responden a motivos dogmáticos para apuntalar el cristianismo frente a otras corrientes religiosas como el maniqueísmo, del que Agustín había sido valedor antes de convertirse. Debe recordarse que es un texto de madurez que pretende dar testimonio de fe y que contiene algunos episodios que los estudiosos consideran, si no ficticios, sí muy reelaborados.

Tras la alabanza de Dios en la introducción, Agustín aborda en los libros I a IV sus antecedentes personales. Recuerda su nacimiento, su infancia y la dureza del aprendizaje realizado (I), el despertar de su sexualidad y la aparición del orgullo y la soberbia con el famoso caso de la peras sustraídas, cuyo robo atribuye a otro para librarse del castigo (II), su vida estudiantil en Cartago, sus amores inmorales, su pasión

por el teatro (III), los falsos valores que se le han ido presentando (teatro, retórica, concubinato, astrología) y la idea de que la filosofía sola no sirve para comprender a Dios (IV).

Los libros V a VII conforman una reflexión (que él mismo tiene por su conversión intelectual) en la cual se aborda la crítica del racionalismo maniqueo, su magisterio de esta doctrina dualista en Roma y en la cátedra en Milán, donde conoce a Ambrosio (V), su evolución interior y la defensa del catolicismo frente al escepticismo racionalista, sus nuevos planes de vida con amigos y el repudio de su concubina (VI) y la crítica de la cosmología maniquea, la revelación divina por medio de los platónicos, la conciliación de fe y razón, el canto de la alabanza por la creación y el redescubrimiento de la Biblia (VII).

El libro VIII es el que da cuenta de su estado tras su conversión intelectual y su retirada al jardín para meditar con Alipio, donde tiene una revelación y se convierte de corazón.

Los libros restantes conforman un panorama más heterogéneo: se reafirma en algunos aspectos consecuencia de su conversión, como el abandono de la docencia o su bautismo (IX) y analiza con detalle ciertas actitudes mundanas a la luz de su nueva situación, como la *cupiditas* o la *curiositas* (X), el tiempo (XI) y el *Génesis* como texto que explica la creación (XII) que es a su vez fruto de la bondad divina (XIII).

Las *Confesiones* es un libro que pasa habitualmente por ser el primer texto occidental autobiográfico reconocible. Pero como ocurre con cualquier autobiografía hay que contar con imprecisiones, correcciones, exageraciones y omisiones que son muy significativas. Por otra parte, todo autor coloca los hechos seleccionados bajo un foco concreto, que en el caso de las *Confesiones* es la *conversio* del autor, el *leitmotiv* que da sentido e hilvana todo el conjunto. Tampoco es ajeno a este hecho el carácter teológico que quiere imprimirle Agustín a su propia biografía: busca engrandecer la idea de Dios y el efecto que sobre él, pobre mortal descuidado y pecador, tiene la acción divina. Base importante de su conversión y ascenso hacia lo divino es la aceptación de algunos aspectos de la filosofía neoplatónica (la idea de ascenso hacia lo divino, o la existencia de grados de superación o avance) y también resulta significativa la elección de hechos y acontecimientos que narra: una fase materialista y dedicada a los placeres, irreflexiva, ciertas relaciones y hechos que le ayudan a liberarse de aquellos y determinados textos, que Agustín toma como guías para su conversión y acceso a Dios. Veremos a continuación cómo Petrarca utiliza muchos de estos resortes en su carta, que justifican considerarla una traducción muy personal y literaria de la confesión agustiniana. Pese a ser una obra de mucha menor extensión, la epístola del italiano refleja con un paralelismo bastante preciso algunos de los temas tratados por extenso en los libros del africano.

El texto de la carta *Fam. IV, 1*

Leamos primero la carta para comprender su estructura y descompongámosla con una cierta lógica literaria y escenográfica en seis partes señalando en cada una de ellas los temas más aparentes de *imitatio* que remiten a otros similares o equivalentes

tratados por Agustín o, lo que es lo mismo, aquellos que son objeto de traducción para Petrarca.

1ª) A modo de antecedente, Petrarca se plantea el ascenso “llevado solo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar.” La idea de la excursión es de hace “muchos años” (IV, 1, 1) hasta que se decide a dar el paso siguiendo el ejemplo de Filipo (IV, 1, 2). La elección del compañero es difícil y en todos los amigos en los que piensa encuentra alguna pega. (IV, 1, 3-5) Finalmente, se decide por su hermano. En esta *imitatio*, un tema básico es la idea del ascenso, de origen neoplatónico; como tema humanista típico aparece también la emulación de algunos actos de un personaje de la antigüedad (alentada y enmarcada por las citas de autores antiguos) y que refleja la referencia prioritaria que, a su vez, Agustín tiene en Pablo de Tarso; y un tema tratado ampliamente por Agustín que es la presencia, necesaria pero a veces obstaculizadora, de los amigos, asunto que Petrarca traduce casi literalmente al comienzo de su carta.

2ª) Vienen a continuación los preparativos y los momentos del ascenso. Parten a Malaucène, al pie del monte, describe por primera vez el Ventoso, “mole de tierra pedregosa, empinadísima y casi inaccesible” y se da ánimos con la frase de Virgilio “todo lo vence el trabajo constante” (IV, 1, 6).⁸ Encuentran a un pastor que trata de disuadirlos (IV, 1, 7-8) e inician el ascenso una vez dejado el exceso de impedimenta y “ropas y otras cosas que nos estorbaba.” Se detiene en una roca, por el cansancio. Francesco sube “con un paso ya más moderado” mientras su hermano asciende “por un atajo, por la cresta misma del monte” (IV, 1, 9). Gherardo le indica un camino más fácil pero Francesco no hace caso porque prefiere “que el camino fuera más largo con tal de que no tuviera tanta pendiente.” Una excusa para su vagancia, añade Petrarca. El camino se va haciendo cada vez más largo “y el trabajo hecho en vano cada vez mayor.” Por eso se decide de pronto “a subir directamente” hasta alcanzar a su hermano (IV, 1, 10). Pero enseguida vuelve a rezagarse y a perderse: “obviamente, intentaba aplazar el esfuerzo de la subida, pero el ingenio humano no puede anular la realidad.” Su hermano se ríe de él y la situación se repite “para irritación mía” tres o más veces en una hora (IV, 1, 11).

En Agustín, leemos esta dificultad de encontrar el camino personal (mientras otros lo hallan a la primera) así como la sensación de abordar con sus solas fuerzas su propia vida. Estos dos temas recorren las *Confesiones* de parte a parte, sobre todo los diez primeros libros. Son expresión de la soledad profunda del ser humano, de la búsqueda de madurez del autor para superar las dificultades y alcanzar los ideales propuestos. En su traducción vital y literaria, debe entenderse la carta de Petrarca como la *dispositio* del poeta a analizar su vida y a cambiarla, si fuera necesario. El sentido, aun no siendo religioso, es el mismo que en Agustín: su vida debe experimentar un cambio, una transformación profunda. Aun siendo la parte menos concreta de su texto, es seguramente la más significativa para la *imitatio* porque supone que Petrarca recoge y traduce en su misiva el espíritu del libro entero de Agustín de Hipona.

3ª) Un primer momento introspectivo. Petrarca se sienta en una hondonada y se reprende a sí mismo diciéndose que eso que le ocurre les pasa a muchos cuando pretenden “alcanzar la vida bienaventurada” aunque no suelen percibirlo porque los

⁸ Virgilio, *Georg.*, I. 146

movimientos del cuerpo no permiten ver los del espíritu; y claro que hay que ascender porque “la vida que llamamos bienaventurada está en un lugar elevado y es estrecho, según dicen, el camino que lleva a ella.” Se interponen “muchos montes” y debe avanzarse “de virtud en virtud con nobles pasos” y la meta está en lo alto y hay que anhelarla además de quererla, como dice Ovidio (IV, 1, 13). Petrarca reconoce que no solo la quiere sino que también la anhela pero ¿qué le detiene? Ni más ni menos que “el camino que va por los más bajos placeres terrenales” aunque finalmente deberá “subir directamente, bajo la carga de un trabajo estúpidamente diferido, a la cumbre de la vida bienaventurada” o sumirse en las simas de sus pecados y, si en ello le sorprende la muerte, “pasar la noche en tormentos perpetuos” (IV, 1, 14). Estos pensamientos le dan ánimos: “¡Ojalá recorra con el alma aquel camino por el que suspiro día y noche!” (IV, 1, 15).

Esta parte, viene a representar el papel que en las *Confesiones* se reserva a lo que Agustín considera su “conversión intelectual,” en los libros V a VII. Petrarca utiliza aquí facultades del espíritu, como el pensamiento o el recuerdo, más que apoyaturas sensibles. Es el equivalente del reconocimiento del objetivo que se quiere alcanzar, la dificultad de conseguirlo y el análisis de algunos de los obstáculos que se interponen. Es significativo que, siendo esta la parte más introspectiva y espiritual de toda la carta, en ella la cita orientadora y principal sea de un poeta tan eminentemente profano como Ovidio.

Cabe hablar de una sintonía filosófica con Agustín que se revela en dos aspectos: la comparación entre la materialidad de las dificultades y la espiritualidad del propósito (vale decir entre realidad e ideal) y la metáfora del ascenso que lleva a lograr el objetivo. Petrarca transita aquí por lugares comunes de la filosofía neoplatónica pero de modo muy singular los traduce a su circunstancia, los aplica a su inquietud interior. Se da, así, una correspondencia entre el paisaje exterior, abrupto y difícil, del Ventoso con el paisaje interior, del alma atormentada e indecisa que no sabe qué camino tomar. Ascender, subir a una montaña, es una metáfora de las dificultades que experimenta para llegar a la pureza y dignidad que desea: pero la reflexión tiene lugar, a su vez, en el ascenso fatigoso y real a una montaña. Por primera vez, metáfora y realidad se encuentran en un mismo texto.

4ª) Llegan a la cima: “en su cumbre hay una pequeña planicie: fatigados, allí descansamos por fin” (IV, 1, 16). Petrarca admite que se queda pasmado (*stupenti similis steti*), quizá “debido a cierta sutileza del aire,” con las nubes a sus pies, con lo que el Ventoso no le anda a la zaga al Atos y al Olimpo. Mirando hacia Italia ve los Alpes “pétreos y nevados” y suspira “hacia el aire de Italia, más visible a mi imaginación que a mis ojos” deseando volver a ver a la patria (IV, 1, 17-18). Ello le lleva a un primer recuerdo porque “hoy se cumplen diez años” desde que salió de Bolonia al dejar los estudios, lo que ha originado muchos cambios en su vida. No se atreve todavía a hacer un repaso de todos ellos aunque quizás lo haga más adelante siguiendo la frase de Agustín de que hay que recordar no por revivir esas fealdades pasadas sino “para amarte a ti, Dios mío” (IV, 1, 19-20). Un momento de introspección profunda, de análisis interior: “amo, pero lo que querría no amar, lo que desearía odiar; a pesar de todo amo,

pero sin querer, a la fuerza, triste y afligido” (IV, 1, 21). Recuerda que han pasado tres años “desde que aquella voluntad degenerada y mala” empezó a tener enfrente “a otra contraria y combativa” entablándose entre ambas “en el campo de batalla de mis pensamientos” una lucha para que domine “uno u otro hombre” de los que alberga en su interior (IV, 1, 22). Y sobre esta reflexión acerca de los diez años transcurridos desde Bolonia, proyecta sus inquietudes sobre el futuro, hacia sus cuarenta años (en la fecha de la subida, real o ficticia, Petrarca no había cumplido todavía los 32) para poder afrontar la muerte con esperanza dejando de preocuparse “por ese resto de la vida que es ya declinación hacia la vejez” (IV, 1, 23).

Todas estas reflexiones le hacen casi olvidarse del lugar al que había ido hasta que, por fin, “como despertándome” con el sol empezando a caer mira hacia occidente. No se ven las cumbres de los Pirineos porque están muy lejos pero sí los montes cercanos a Lyon, el mar Mediterráneo en Marsella y en Aigues Mortes y el Ródano que pasa a sus pies (IV, 1, 24-25). Mientras reflexiona sobre todo esto se le ocurre mirar al azar el libro de las *Confesiones*, regalo de Dionigi da Borgo y que siempre tiene cerca. (IV, 1, 26). Y al abrirlo se le presentan esas frases famosas: “Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y los giros de las estrellas, y se olvidan de sí mismos.”⁹ Y se queda atónito (*obstupui*) y dice a su hermano que no le moleste porque en su meditación de estas palabras estaba “irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales” cuando de los filósofos paganos debía haber aprendido ya que lo único admirable y auténticamente grande es el alma, según Séneca (IV, 1, 27-28).

Este es el “jardín de Milán” en el que Petrarca tiene su revelación. La naturaleza agreste toma el lugar del huerto agustiniano cerrado y la creación se manifiesta en la grandiosidad de la montaña, las vistas que se contemplan desde ella y las relaciones que Petrarca establece con los propios recuerdos de su vida. Y al modo de la voz del niño que en las *Confesiones* le insiste a Agustín “tolle, lege,” Petrarca toma y lee el libro de Agustín que pone palabras a sus sentimientos en la cima de la montaña.¹⁰ Si se acepta que Petrarca acomoda a sus circunstancias vitales algunos pasajes clave de las *Confesiones*, resulta evidente que el paso del “jardín de Milán” agustiniano al Ventoux petrarquesco es una traducción interesada. Petrarca hace consciente su diferente manera de mirar el entorno y la montaña metafórica se hace por fin real. A diferencia del retiro meditativo de Agustín, el ascenso de Petrarca un milenio después muestra un paisaje distinto: no el espacio acogedor de una vivienda romana, un *hortus conclusus* protector, sino el paisaje abierto e ilimitado de la naturaleza tal cual es, sin intervención humana, como corresponde a esa *aetas nova* que Petrarca quería para su época y que él mismo puso en práctica. Dicho sea de paso, la conversión de Agustín tiene lugar en un *hortus* urbano y es recibida con agitación interior, sí, pero es el resultado de una espera pasiva. En el caso de Petrarca, como corresponde a una época nueva, prima la acción: el poeta desea ver con sus propios ojos y emprende el camino. Los antiguos ya le han contado otras

⁹ La cita procede de *Confesiones*, X, 8, 15 y se encuentra enclavada en el análisis de la memoria que, como don de Dios, estudia Agustín. La conclusión es clara: en lugar de mirar hacia afuera debemos mirar hacia nosotros mismos, en donde se encuentran las soluciones a nuestros males.

¹⁰ La escena está en *Confesiones*, VIII, 12, 29.

ascensiones y el pastor que encuentra solo puede ofrecerle una defectuosa descripción. Resulta casi irónico que Petrarca se debatiera toda su vida en el dilema entre *vita contemplativa* y *vita activa* cuando, en esta ocasión, su actividad es el motor de toda interpretación: la suya sobre Agustín y la nuestra sobre él.

Parece obligado señalar que el cambio de escala (de jardín a montaña), de entorno (urbano a rural), de actitud (de pasiva a activa) son elecciones propias de Petrarca. Para Guillén, Petrarca “se libera del esquematismo de cierto *locus amoenus*, valorando la atmósfera, las verticalidades, los vastos panoramas y las lejanías” (83). Es un cambio conceptual en toda regla. Con la consecuencia, en términos espirituales, de que el hombre admira la creación divina en su esencialidad y no como mero símbolo o metáfora de lo perdido: por así decir, la naturaleza aparece ahora como una vía imprescindible para llegar a Dios. En tal sentido, Petrarca es el primero en dejar constancia de su admiración por la nuda expresión de la creación: es efectivamente el primero en apreciar la naturaleza y la grandeza de su Creador, manifestando así, de otro modo, su nueva sensibilidad paisajística.

5ª) Deja entonces de contemplar el monte y vuelve hacia sí “los ojos interiores” y ya no dice palabra hasta llegar abajo (IV, 1, 29). No le parece casual lo que le ha ocurrido, y rememora lo que sabe de Agustín en circunstancias parecidas: que leyendo “el libro del apóstol” se le apareció esa frase que reproduce y que termina por recomendar “no os ocupéis de la carne en vuestras concupiscencias.”¹¹ Y medita sobre el pasaje del evangelio en que se recomienda al rico que venda todo lo que tiene y siga a Jesús. Y siguiendo el ejemplo de Agustín que ya no quiso leer nada más tras la lectura de esas palabras, “así también toda la lectura se limitó a las pocas palabras que he citado más arriba [las de Agustín, en la cima], mientras meditaba en silencio sobre la estupidez de los mortales” que buscan “fuera de ellos lo que podía encontrarse en su interior.” Y se vuelve para mirar atrás varias veces durante el descenso “la cumbre del monte” pareciéndole que su altura es mínima comparada con “la altura de la contemplación humana cuando no se la hunde en el barro de la fealdad terrena.” Y piensa en la felicidad de los que no se desvían de la senda marcada de quienes el poeta dice “¡Feliz el que conoció la razón de las cosas / y pisoteó los miedos y el hado inexorable” (IV, 1, 30-34).¹²

La conmoción espiritual se ha producido y el poeta debe ahora hacer frente a la vida: reflexiona sobre lo ocurrido y menciona expresamente el paralelismo con el caso de Agustín y su lectura de Pablo de Tarso. Nuevamente, la cita de un autor clásico es la que dota de sentido la conclusión que el poeta traduce a su experiencia. Y nuevamente, el recurso a los autores de la antigüedad es el que dota de sentido esta imitación de la conmoción espiritual que vive al modo agustiniano.

y 6ª) Con estas emociones en su interior “sin sentir el sendero pedregoso por el que íbamos” llegan al albergue del que habían salido “antes de amanecer” con la luna iluminando el camino. Los criados se aprestan a preparar la cena y Petrarca se retira a escribir para no olvidar ni mudar de sentimientos. Y a Dionigi da Borgo le ruega que, ya que no le oculta nada, rece por sus pensamientos para que, después de haber sido tan

¹¹ El libro al que se refiere es la *Epístola a los Romanos* de Pablo de Tarso y la frase aparece en 13, 14.

¹² La cita es de Virgilio, *Georg.* II, 490-491.

“errantes y mudables” descansen algún día y “se vuelvan a aquello único que es bueno, verdadero, cierto, inmutable” (IV, 1, 35-36).

Es aquí donde debería aparecer un propósito de la enmienda o el inicio de un modo de vida distinto: su ausencia es tan significativa que permite afirmar que, por conmocionado que esté el poeta, no existe en él una auténtica *conversio*. Quiere, sí, cambiar, pero sigue sin saber qué ni cómo. No dispone de una orientación netamente religiosa. Algo bien distinto a Agustín que, una vez llegado a su conversión, muestra su convicción de nuevo cristiano en el análisis del *Génesis* como motivo de alabanza a Dios.

En resumen puede decirse que Petrarca elabora una obra literaria, una narración introspectiva, de una gran sutileza. Por un lado, transforma una experiencia en soporte experiencial de una metáfora; por otro, hace que la metáfora sugiera la necesidad misma de realizar esa experiencia. De la misma surge una mirada reveladora sobre el paisaje en torno a sí: se trata de un enfoque fenomenológico (aunque el término suene anacrónico) porque está basado en Petrarca y en su manera personal de ser-en-el-mundo y de contemplarlo. No puede haber duda de que es algo nuevo porque la descripción de los *locus amoenus* de la antigüedad correspondía siempre a lugares idílicos según la pauta analizada por Curtius¹³. Petrarca, en cambio, propone salir al campo, fatigarse en vueltas y revueltas y comprobar por uno mismo qué se ve desde la cumbre de una montaña.¹⁴

Petrarca y su traducción de Agustín: la *imitatio* humanista

Aparte de estos temas propios de la *imitatio* en la carta de Petrarca que ya se han señalado, hay otros importantes que también permiten considerarla como una traducción creativa del texto agustiniano.

Es importante el hecho de que ambos autores narren retrospectivamente. Ninguno de los dos ofrece una obra “pura” sino contaminada por tres elementos clave. El primero es la escritura que cada cual aborda siguiendo la escritura de otro autor anterior: Agustín crea su propio “jardín de Milán” para escenificar su conversión, una imitación del “camino de Damasco” del apóstol Pablo; Petrarca crea su “ascenso al Ventoux” como escenario de su agitación interior. La interpretación del texto de Petrarca remite al de Agustín y la de este al de la *Epístola a los romanos* de Pablo, modelo dogmático para Agustín y que Petrarca menciona en su carta.

El segundo es el paso del tiempo, que permite reflexionar sobre la propia vida y que se acompaña con la idea de ofrecer la obra a la consideración de un tercero: Pablo a sus hermanos cristianos romanos, Agustín a Dios (pero también a sus amigos) y Petrarca a Dionigi da Borgo (y habría que añadir, como *imitatio* de Cicerón, a la posteridad). De este modo, las tres obras se convierten en literatura pensada, conscientemente elaborada en sus detalles, en narrativa que otro debe leer. Al escribir, los tres, pero sobre todo Agustín y Petrarca, han superado ya esa etapa que narran y por tanto, conocen lo que el destino les ha deparado y que entonces ignoraban.

¹³ El análisis clásico del *locus amoenus* en la antigüedad se encuentra en Curtius (183-203).

¹⁴ Sobre la idea del paisaje concebido fenomenológicamente véase Tilley.

El tercero es la elección de un guía que con sus palabras produce el efecto transformador deseado. Si Agustín señala el momento clave la voz del niño que le impulsa a leer, Petrarca utiliza la voz de Agustín bajo la forma de regalo que un amigo le da, que lleva siempre encima y que se siente impelido a leer en la cima de la montaña: unas palabras de un autor admirado son las que les orientan en ambos casos a la verdad. Y en Petrarca cobra este hecho además un sentido moderno, actual, ya que la palabra que él recibe (las palabras, habría que decir) están escritas y se dan como un objeto, un libro que, a diferencia de las tablillas, pergaminos y rollos antiguos, puede llevarse en el bolsillo. Es la cultura antigua convertida en libro que acompaña (un rasgo plenamente humanista) la que puede salvar al ser humano y conducirlo adecuadamente, y esa metáfora es la que emplea Petrarca cuando lee en la cima esos párrafos de las *Confesiones* de Agustín. La intertextualidad aquí no se limita a la lectura de otro autor sino a la traducción práctica de sus palabras: si Agustín se convirtió como Pablo, Petrarca busca un cambio vital que, en su tiempo, equivalga a la trascendencia de una conversión.

Otro detalle, no trivial, es digno de tenerse en cuenta. Ya se ha dicho que la *conversio* relatada por Agustín se produce en un jardín: es una imagen que remite de forma inmediata al paraíso, al árbol de la ciencia del bien y del mal, al pecado original; pero también al lugar de la fertilidad, del origen. Y, sin duda, también al huerto de los Olivos y su connotación sacrificial. Petrarca elige una imagen distinta que es también naturaleza, como lo es el jardín en cierto modo, pero que así mismo tiene otra significación todavía más antigua: la montaña y sus perspectivas son temas sagrados, relacionados con los dioses de la antigüedad clásica.¹⁵ Es, por tanto, una mirada comprensiva hacia el panteón clásico y en ese sentido un tema humanista más que Petrarca traduce en su *imitatio*.

La cuestión de la amistad está desarrollada por extenso en Agustín. Describe a sus amigos, el afecto que les une, cómo alguno muere y el dolor que ello le causa, cómo otros se convierten con él. Petrarca traduce esa idea de la amistad antigua, que es muy ciceroniana y senequista, y la reinterpreta aplicándola al desánimo de su época en la que los auténticos amigos son difíciles de encontrar: su hermano Gherardo, el finalmente seleccionado para acompañarle en la subida; Dionigi da Borgo, a quien está dirigida la misiva; Boccaccio, cuya presencia echa de menos cuando desde la cumbre avista a lo lejos la tierra italiana. Esos amigos son lo opuesto al mundo hostil y poco comprensible que le rodea: la montaña difícil de escalar, las inquietudes íntimas que experimenta sin saber qué partido tomar, la literatura que es su vida.

En las *Confesiones*, Agustín reza y reconoce a Dios como orientador de su existencia. Petrarca traduce la plegaria antigua a una idea moderna: el hombre de su tiempo está solo y la naturaleza y la cultura ocupan el lugar visible de Dios; a ellas hay que referirse para comprender la grandeza del Creador. Los antiguos como Agustín disponían de la proximidad temporal a Jesús y a Pablo. Para Petrarca la cercanía con los antiguos solo puede experimentarse negando su propia época en el sentido que hoy

¹⁵ En relación con este enfoque, pueden verse Polignac 1995 y Buxton 1992, entre otros.

reconocemos propio del humanismo: dar la espalda a sus inmediatos antecesores medievales y escolásticos y retrotraerse en un salto larguísimo hasta una época en que el mundo era otro, mejor, la antigüedad clásica. Si cronológicamente no está cerca de ellos, anímicamente los entiende mejor que nadie y se siente heredero directo suyo. Y al tiempo, mira hacia el exterior y contempla la obra del Creador dejando atrás los miedos medievales.

Habría sido fácil, y mucho más pobre literariamente, calcar una pauta revelatoria semejante a la que expone Agustín pero Petrarca no sigue a su modelo en lo más obvio (sus dudas en lo religioso, sus falsos ídolos, sus tropiezos, el orgullo con el que creía estar en lo cierto aunque luego comprobara que no, la presencia de los amigos, la conversión en el jardín de Milán). Sin embargo, todo eso aparece bajo otra forma literaria, una traducción libre, que altera la forma pero deja intacta la sustancia: la elección del hermano para el ascenso, la dificultad de abordar la subida ante la que el espíritu se rebela, la montaña como metáfora de las dificultades que hay en alcanzar los propósitos. Es clave para considerar esta carta una *imitatio* y comprender que no trata de contar su *conversio* religiosa, el hecho de que el estímulo que le lleva a la montaña y las apoyaturas principales para el ascenso provienen de autores profanos: es la admiración hacia el pasado clásico la que lleva a Petrarca a tenerlos como guías, además de la luz que le presta Agustín. Petrarca no habla de sus incertidumbres religiosas sino de sus dificultades vitales, de sus dudas y zozobras. Como a un buen cristiano, Agustín le sirve como foco principal, pero no le basta: Virgilio, Séneca y otros deben acudir en su ayuda. Y la forma misma del texto, una carta retórica que se remite a un amigo con el pretexto de abrirle su corazón, remite al modelo clásico de Cicerón y Plinio el Joven que Petrarca había estudiado y conocía muy bien.

De modo que Petrarca, de modo consciente y consecuente, establece el paralelismo con Agustín pero reinventa, traduce traicionándolos, los puntos básicos de la confesión agustiniana.

¿Subió Petrarca al Ventoux?

Después del anterior análisis podría concluirse que no importa si Petrarca lo escaló realmente y que no hay manera alguna de saberlo. Pero, aparte de la natural curiosidad por resolver el enigma, una hermenéutica adecuada debería tener en cuenta la posibilidad de que Petrarca hubiera subido al Ventoux. Tratando de interpretar fielmente lo escrito, única prueba disponible, quizá no se pueda ofrecer una demostración irrefutable aunque, bien analizada, parece hablar inequívocamente a favor de la subida. Veamos.

Para empezar, Petrarca confía su veracidad a testimonios ajenos: “A Dios pongo por testigo y al que estaba allí presente [Gherardo]...” (IV, 1, 27). Parece una declaración excesiva para ser tomada solo como recurso retórico.

Las precisiones circunstanciales, sobre todo las de lugar y tiempo, son muy significativas. Sin entrar en más detalles, se pueden listar las siguientes: el paso de la jornada anterior en Malaucène; la mención de que el día de la subida es “largo” (*dies*

longa, como corresponde a finales de abril); el aire agradable (ni caluroso, ni frío, lo propio de esa época del año en la Provenza); el pastor que se encuentran y que les previene; los pormenores de la subida; la planicie de la cima (IV, 1, 16); la sutileza del aire en la cumbre, casi a 2.000 metros; las nubes bajo los pies (IV, 1, 17, *nubes erant sub pedibus*); las montañas, el mar y otros lugares que se ven o se adivinan en la distancia; los caminos pedregosos de subida y bajada; la luz de la luna que les ilumina el regreso; la cena que preparan los criados mientras él escribe. La mayoría de ellas son comentarios *en passant* pero tan acertados y específicos que es difícil negarles su carácter descriptivo de la realidad y algunos de ellos, como el mar de nubes, deben conocerse de primera mano. Una buena comparación puede hacerse con otras cartas del propio Petrarca, carentes de tales precisiones físicas, o con algunas de las novelas de su tiempo, como el propio *Decamerón*, que, por el contrario, las idealizan. Quizá haya que conceder que esa carta refleja verdaderamente un acontecimiento de la vida de Petrarca aunque su contenido, reescrito y revisado mucho más tarde, adopte citas, lecturas y recursos literarios propios de la ficción para crear el efecto dramático y confesional que el poeta buscaba.

Pero hay, al menos, dos detalles más que por sí solos son suficientemente indicativos de realismo: no es posible inventarlos. El primero es la cresta por la que asciende Gherardo. Este es un punto que no hemos encontrado reflejado en ningún análisis y que responde fielmente a una particularidad del Mont Ventoux. La carretera actual desde Malaucène asciende siguiendo una cresta del monte, el lugar más lógico para subir desde el pueblo: en algunos puntos, se encuentran curvas en S que alargan la subida aunque facilitan el camino. La pendiente media de la carretera es aproximadamente del 7,15% y, tal y como la describe Petrarca, es la ruta que elige su hermano para subir: más constante pero más leve que las otras más pronunciadas y más irregulares en las que se empecina el poeta. El detalle parece exigir haber estado allí, pues no parece que la vegetación permita hacerse cargo de esta peculiaridad más que desde arriba.¹⁶ La subida por la carretera actual se alarga durante 21,2 km, que llevan a la cumbre de 1.912 m, aunque ascender a pie por la cresta es considerablemente más corto ya que se eliminan los meandros del camino.

El segundo es la presencia de la luna llena. El texto de la carta dice: “*et luna pernox*” (IV, 1, 35), que todas las traducciones recogen como “luna llena” o, más acorde con el término *pernox*, como luna que luce buena parte de la noche alumbrando los pasos de regreso de los excursionistas. Ofrece una certeza: induce a pensar en una fase de luna llena o muy próxima a ella. Una simple comprobación en el calendario lunar de la NASA del año 2007 muestra que, efectivamente, el 26 de abril de 1336 hubo luna llena.

Parece posible afirmar, pues, que Petrarca ascendió al Ventoux y que, como mínimo, tomó unas notas realistas para una carta, y quizá redactó un primer borrador que dejaba traslucir su estado de ánimo. No parece posible inventar con fines literarios determinados datos o detalles que solo podían conocerse empíricamente. Si, como

¹⁶ La altimetría de esta montaña es bien conocida porque está íntimamente relacionada con el mundo ciclista y el Tour de France. Las descripciones sobre el terreno y las vistas desde la cima coinciden en lo esencial con lo descrito por Petrarca. Es difícil creer que el poeta imaginara todo eso con tanta precisión.

parece, Billanovich está en lo cierto, Petrarca aprovechó este borrador o carta en bruto para reelaborar el tema más adelante y ofrecer un producto literario acabado digno de su colección epistolar. Si es así, la carta del Ventoso debe leerse, como se ha hecho aquí, en los dos planos, realista y metafórico, y por tanto encuadrarse en el tipo de literatura que Petrarca como primer humanista propugnaba: la imitación de los antiguos de un modo que, lejos de ser una copia, fuera traducción de un modelo, adaptándolo a su tiempo y con una personalidad propia. Se trata de una literatura del yo que sigue la pionera de Agustín, absolutamente moderna, en la que ficción y realidad se entremezclan de manera inextricable.

Si esta *Fam*, IV, 1 de Petrarca puede, efectivamente, leerse como se propone aquí, estamos ante una pieza literaria singularísima del poeta de Arezzo, ante una obra muy personal que es al tiempo traducción y traición, original e imitación, realidad y metáfora. Literatura como la vida misma.

Recibido el 23 de julio de 2013

Versión final aceptada el 15 de marzo de 2014

Referencias citadas

- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Trad. A. Encuentra Ortega. Madrid: Gredos, 2010. Print.
- APM. Altimetrías de Puertos de Montaña. Web. S/f.
- Besse, J.M. *La sombra de las cosas. Sobre geografía y paisaje*. Trad. M. Neira. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Print.
- Billanovich, G. "Petrarca e il Ventoso." *Italia Medioevale e Umanistica* 9 (1996): 389-401. Print.
- Botti, F.P. "L'epistola del Ventoso e le misure della rappresentazione petrarchesca della realtà." *Quaderns d'Italia* 11 (2006): 291-311. Print.
- Buxton, R. "Imaginary Greek Mountains." *Journal of Hellenic Studies* CXII (1992): 1-15. Print.
- Byerly, A. "The picturesque aesthetic and the National Park System." *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Eds. C. Glotfelty y H. Fromm. Athens: University of Georgia Press, 1996. 52-68. Print.
- Curtius, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Print.
- Garrard, G. *Ecocriticism*. Abingdon: Routledge, 2004. Print.
- Guillén, C. "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Ed. A. Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 77-98. Print.
- Hunt, J.D. y P. Willis, eds. *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. Londres: Paul Elek, 1975. Print.
- Jakob, M. *Paesaggio e letteratura*. Città di Castello: Leo S. Olschki, 2005. Print.
- Kirkham, V. y A. Maggi, eds. *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. Print.

- Lauterbach, C. *Gärten der Musen und Grazien. Mensch und Natur im niederländischen Humanistengarten 1522-1655*. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2004. Print.
- Marx, L. *The Machine in the Garden*. Oxford: Oxford University Press, 1964. Print.
- NASA. Six Millennium Catalog of Phases of the Moon: 1301 to 1400. 27 marzo 2007. <<http://eclipse.gsfc.nasa.gov/phase/phasecat.html>>. Web.
- Nauert, C. G. *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Print.
- Petrarca, F. *La ascensión al Mont Ventoux. 26 de abril de 1336*. Trad. I. Ruiz Arzalluz. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002. Print.
- Polignac, F. de. *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City-State*. Trad. J. Lloyd. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. Print.
- Ritter, J. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997. Print.
- Tilley, C. *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Providence: Berg Publishers, 1994. Print.
- Weiss, A.S. *The Wind and the Source. In the Shadow of Mont Ventoux*. Albany: State University of New York Press, 2005. Print.