

Acerca del manuscrito del Ateneo Barcelonés de los «Triunfos» de Petrarca¹

†David Romano

Resumen

Se estudia el ms de los «Triunfi» de Petrarca conservado en el Ateneo Barcelonés, cuya primera sección se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France (esp. 534). Mediante el análisis de las variantes, se hace retroceder la copia a un apógrafo ecléctico (grupo III de las familias detectadas por Appel), pero se subraya su valor porque se trata de la única copia ms del texto italiano que se conserva en España, y aparece con la traducción catalana del comentario de Illicino.

Palabras clave: triunfi, Petrarca, traducción catalana, comentario de Illicino.

Abstract

On study the ms of the Triunfi of Petrarca conserved near the Ateneo Barcelonés, whose first part is found to the Bibliothèque Nationale de France (esp. 524). Through the analysis of variant, one traces the copy back to an eclectic apograph (group III of the families characterized from Appel), even if emphasizes the value because is the only copy ms of the Italian text conserved in Spain, and it appears accompanied from the Catalan translation of the comment of Illicino.

Key words: triunfi, Petrarca, catalan translation, comment of Illicino.

1. Introducción

A pesar de que el valor poético² de los *Triunfi*³ es muy inferior al del *Canzoniere*, la obra gozó de bastante difusión, según nos lo indican el elevado número de

1. La edición crítica básica sigue siendo la de Carl APPEL, *Die Triumphe Francesco Petrarca*. In kritischem Texte herausgegeben von... (Halle a. S. 1901), XLIV+476 páginas; en anexo, seis extensibles. Citaré este trabajo simplemente por el nombre de su autor.
2. La crítica sólo ha considerado poéticamente bellos unos cuantos pasajes, principalmente la descripción de la muerte de Laura (*Triunfo della Morte* I = Appel V, versos 103-172) y algunos fragmentos del diálogo del poeta con Laura ya muerta que se le aparece en sueños (*Triunfo della Morte* II = Appel V^a, versos 76-190).
3. Así los llamó siempre Petrarca, en forma culta. No olvidemos que su fama entre sus contemporáneos la debió principalmente a sus obras latinas: por ellas fue coronado en el Capitolio.

manuscritos —incluso hay autógrafos o autografiados por el mismo Petrarca— que se han conservado⁴ y también las numerosas ediciones publicadas en diversas ciudades italianas a partir de la edición príncipe de 1471.⁵

Aunque buena parte de la obra es una rápida, y a menudo seca, enumeración de personajes (en su mayoría de la antigüedad clásica), con muestras evidentes de imitación de Dante, los *Triunfi* pronto fueron conocidos en países extranjeros, en los que fue objeto de algunas traducciones y sobre todo dio origen a un crecido número de imitaciones, directas o indirectas, de muy variada calidad.

La influencia de Petrarca —lo mismo cabe decir de Dante y de Boccaccio— en los autores castellanos y catalanes de los siglos XIV-XVI fue estudiada hace ya muchos años, principalmente por Sanvisenti⁶ y por Farinelli,⁷ en sendas obras que parece necesario completar, o, mejor, rehacer, pues es mucho lo que se ha ido conociendo desde entonces⁸ y lo que aun queda por conocer.⁹

Es sabido que se conoció ante todo al Petrarca humanista, al escritor en latín. En cuanto al poeta en lengua vulgar, y ciñéndonos al caso de los *Triunfi*, su influencia en la literatura castellana arranca del Marqués de Santillana:¹⁰ el *Triunfete de amor* y, en buena parte, la *Comedieta de Ponza*. Pero hay un hecho que es preciso destacar: son muchas las huellas de los *Triunfi*, pero no se conocen traducciones castellanas manuscritas de dicha obra, y en cuanto a las versiones impresas, la más antigua, la de Antonio de Obregón,¹¹ es del año 1512, mientras que la segunda —me refiero únicamente

4. En 1901 Appel (p. 10-12) ya registraba doscientos cuarenta y ocho manuscritos (de Italia, Alemania, Austria y Francia), y la lista era sólo selectiva.
5. Publicado a menudo junto con el *Canzoniere*, el texto de los *Triunfi* solía ir acompañado por el comentario de Bernardo Illicino y, a partir de 1525, por el de Alessandro Vellutello. Quiero recordar, sin embargo, que en muchas ediciones posteriores a esa fecha sigue imprimiéndose el comentario de Illicino.
6. Bernardo SANVISENTI, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano, 1902).
7. Arturo FARINELLI, *Italia e Spagna* (Torino, 1929), 2 vols. Los datos acerca de los *Triunfi* figuran en el vol. I, p. 37-65, en el capítulo titulado «Petrarca in Ispagna (nell'Età Media)», que engloba un artículo anterior del mismo autor y que, a pesar del título, llega hasta el siglo XVII. No creo descubrir nada si digo que la obra es un verdadero cajón de sastre, un conjunto de datos, a menudo sin elaborar.
8. Para la literatura petrarquista en catalán, véase la bibliografía señalada por R. D'ALÒS-MONER, *Flors de Petrarca de Remeyts de cascuna fortuna*, «Estudis Universitaris Catalans» (= *Homenatge a Rubió i Lluch*, vol. I), 21 (1936), p. 651-666.
9. Por ejemplo: estudiar el manuscrito inédito de la traducción catalana del comentario de Cristoforo Landino a los cantos I y II del Purgatorio de la *Commedia*; realizar una investigación, extensa y sistemática, en los archivos en busca de datos acerca de escritores italianos, escritores españoles que pasaron a Italia, obras italianas o traducciones de ellas que figuren en inventarios notariales —acerca de esto último, véase el índice de la obra de Madurell y Rubió que cito en la nota 16 de este trabajo—; publicar textos hispánicos de influencia italiana que aún yacen inéditos, etc.
10. Resulta curioso observar que en el libro de Mario SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (Paris, 1905) no aparece ningún manuscrito de los *Triunfi*.
11. *Translación de los seys Trinnphos de Francisco Petrarca de toscano en castellano fecho por Antonio de Obregón, capellan del rey...* (Logroño, 1512) —ex Palau n. 224 253—. Traducción

a versiones íntegras—, la de Hernando de Hozes,¹² es ya posterior a Boscán y Garcilaso.

En la literatura catalana el problema se plantea de un modo parecido: se conoce al escritor en latín,¹³ y sólo más tarde se señalan influencias¹⁴ de los *Triunfi* en algunos autores que no tienen, ni mucho menos, la talla de Santillana. Al igual que ocurría en el caso del castellano, no se conservan traducciones manuscritas al catalán;¹⁵ pero hay una diferencia: *tampoco se conocen traducciones impresas*. Y, en cambio, ahí está el caso insólito del manuscrito al que me refiero en este trabajo, con texto toscano y comentario traducido al catalán.¹⁶

2. El manuscrito del Ateneo Barcelonés

2.1. Descripciones y fecha

La primera descripción detallada del manuscrito que voy a estudiar la hizo Massó,¹⁷ aunque en la identificación del autor del comentario es posible que utilizara datos comunicados por Sanvisenti, a quien debemos un breve estudio del contenido.¹⁸ De ambos, sin examen directo ni crítica, extrae sus datos Farinelli.¹⁹

en décimas y octosílabos, junto con traducción del comentario de Illicino. No he podido consultar esta edición; utilizo la edición de 1541.

12. La portada, sin nombre de autor, dice: *Los Triumphos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos en lengua castellana, en la medida, y número de versos que tienen en el toscano y con nueva glosa* (Medina del Campo, 1554) —ex Palau n. 224 258 = C. PÉREZ PASTOR, *La imprenta en Medina del Campo* (Madrid, 1895), p. 127-128—. Traducción en tercetos, con cierta tendencia a conservar las rimas del original. Utilizo la reedición de Salamanca 1581.
13. Desde la traducción, ¿en 1388?, de la *Història de Valter e Griselda* por Bernat Metge, recientemente reeditada por Martín DE RIQUER, *Obras de Bernat Metge* (Barcelona, 1959). Es sabido que lo que hizo Petrarca fue traducir al latín la última novela del *Decamerone*. Riquer (p. 49) dice: «Petrarca, cantor de Laura en lengua vulgar... Bernat Metge jamás nos da motivos para creer que lo conociera.»
14. Aparte de los datos aportados por Sanvisenti y Farinelli, véanse los artículos de Jorge RUBIÓ BALAGUER, en la *Historia de las literaturas hispánicas*, vol. I (Barcelona, 1949), p. 645-746, y vol. III (Barcelona 1953), p. 729-930, así como las numerosas referencias en Martín DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, vols. I y II (Barcelona, 1964). No me refiero a los petrarquistas que dependen del *Canzoniere*, por ejemplo, Ausias MARCH.
15. Parece que Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid, 1960), p. XIII, alude a este manuscrito. De ser así, habla erróneamente de la «versión catalana de los *Triunfi*».
16. Ejemplares de los *Triunfi* (¿impresos o manuscritos?, ¿en toscano o en lengua hispánica?) figuran varias veces en inventarios notariales. Véanse R. CARRERES VALLS, *El llibre a Catalunya. 1338-1590* (Barcelona, 1935), p. 109, y José M.^a MADURELL MARIMÓN y Jorge RUBIÓ Y BALAGUER, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)* (Barcelona, 1955), p. 272, 405, 492 y 687.
17. J. MASSÓ Y TORRENTS, *Catàlech dels manuscrits de la Biblioteca del Ateneu Barcelonés* (Barcelona, 1902), p. 56-61.
18. SANVISENTI, op. cit., p. 417-423. De mano de Sanvisenti y en castellano, es una breve nota que se conserva pegada en una de las hojas de guarda del manuscrito barcelonés.
19. FARINELLI, op. cit., vol. I, p. 44.

Habían de pasar veinticinco años hasta que Nicolau d'Olwer²⁰ reconociera que el manuscrito de Barcelona no es más que la segunda parte de otro conservado en París (Bibliothèque Nationale, esp. 534), del que hizo una sumarisísima y, además, incompleta descripción, corroborada poco después por Bohigas.²¹

En el manuscrito no figura ninguna fecha, es decir, que no disponemos de elementos explícitos para datarlo; pero los autores que lo han descrito lo clasifican aproximadamente en la segunda mitad del siglo XV. Ahora bien, las filigranas del papel en que se escribió la parte que se conserva en Barcelona son de dos tipos: el más frecuente, el que aparece en la inmensa mayoría de las hojas, es un guante o manopla de cuyo dedo medio sale un palo rematado por una estrella de seis puntas; pero hay dos cuadernillos²² (o sea, en total, una mano de papel) en los que la filigrana está compuesta por tres coronas dispuestas como si se hallaran en los ángulos de un triángulo equilátero con base arriba, y encima de cada corona, y partiendo de ella, se ve una cruz. He consultado la amplísima colección de filigranas (unas doce mil) reunida en los Museos de Arte de Barcelona: ni en ella ni en los repertorios publicados figura la filigrana de las tres coronas; en cuanto al guante, aparece en varios manuales notariales catalanes —naturalmente, están perfectamente fechados—, el más antiguo de los cuales es del año 1500.

Es probable que un detallado estudio técnico del papel (separación de los corondeles, amplitud de los puntillones, análisis de la fibra, etc.) confirme o me obligue a rectificar mi idea. Por el momento, el estudio de las filigranas me inclina a creer que el manuscrito es algo posterior a la fecha señalada por quienes lo han descrito, aunque, claro está, no debe excluirse la posibilidad de que se trate de una copia de un texto anterior. Por otra parte, el estudio paleográfico no permite una datación exacta, ya que la letra presenta rasgos del siglo XV, pero también ciertas características del XVI.

2.2. *Contenido del manuscrito*

No voy a repetir aquí la descripción completa del manuscrito. Solo me interesa recordar, para situar debidamente la cuestión, que contiene en realidad dos obras, estrechamente relacionadas. Por una parte, el *texto en toscano* de los *Trionfi*, escrito en tinta roja, y, por otra, la *traducción catalana*²³ del comentario

20. Lluís NICOLAU D'OLWER, *Manoscritti catalani dei «Trionfi» del Petrarca*, «Studi Medievali», n. s. 1 (1928), p. 186-188. Nicolau señala quiénes fueron los poseedores del manuscrito al menos desde el año 1604. Quizá sea éste el punto de partida para averiguar la procedencia de la obra, investigación de tipo histórico que no puedo abordar en estos momentos.

21. Pere BOHIGAS, *El repertori de manuscrits catalans de la Fundació Patxot*, «Estudis Universitaris Catalans», 15 (1930), p. 226.

22. Fols. 198-207v y 208-217v. La filigrana figura en los folios 200, 201, 203, 206, 207, 208, 210, 214 y 216.

23. Aunque no voy a entrar aquí en el estudio del comentario, señalaré que MASSÓ (op. cit., p. 61), seguido por NICOLAU D'OLWER (art. cit., p. 226) dice que en el lomo de la parte conservada en París, y con letra del siglo XVII, se escribió: «Petrarcha coment. en Valen.»

de Bernardo Illicino, escrito éste en tinta negra; con la misma tinta roja usada para copiar el texto toscano se han subrayado las citas en latín que contiene el comentario. En los márgenes se indican (también en negro) los autores, latinos en general, de quienes proceden las citas de Illicino. Las dos obras se han copiado entremezcladas, es decir, que después de transcribir un pasaje de los *Triunfi* —a veces son quince versos; otra, solo medio verso—, sigue el extenso comentario del pasaje, que se interrumpe para copiar la continuación del texto petrarquesco, y así sucesivamente.

Otro hecho más debo mencionar: el manuscrito del Ateneo Barcelonés está mal encuadernado, pues las primeras hojas, foliadas a lápiz con cifras romanas, en realidad debieran ir al final, por ser la continuación del último fragmento copiado, que pertenece al capítulo que empieza por el verso «Nel cor pien d'amarissima dolcezza», capítulo omitido por muchos editores del siglo XVI (sobre todo a partir de Vellutello) y unánimemente en las ediciones modernas, que en esto siguen a Appel, que lo publicó²⁴ en el suplemento de su edición crítica.

2.3. El texto toscano

2.3.1. El problema básico

Como es sabido, el problema básico de los *Triunfi* estriba en el hecho de que Petrarca no dejó un texto definitivo. Fue escribiendo capítulos aisladamente y después intentó construir con ellos una obra seguida y coherente; pero no hizo una sola, sino varias redacciones, con distinta ordenación de los materiales, a la vez que suprimía, añadía o empalmaba versos, mientras iba limando cada uno de ellos. Sabemos, también, que poco antes de morir trabajaba en la revisión «final» de la obra. Resultado de ello es que se conservan numerosísimos manuscritos, que en parte derivan de autógrafos o autografiados por el poeta mismo, pero que por las razones citadas discrepan entre sí. Que este problema era ya conocido en la misma España nos lo revelan claramente un texto de Obregón²⁵ y una alusión de Hozes.²⁶

24. Con el n.º VI^a, p. 310-317. Acerca de las posibles causas de que Petrarca no estuviera satisfecho de este capítulo, véase H. WILKINS, ERNEST, *On Petrarch's rewriting the Triumph of Fame*, «Speculum», 39 (1964), p. 440-443, que completa algo de lo dicho en su obra *Studies in the Life and Work of Petrarch* (Cambridge, Mass., 1955), p. 254-274.

25. «Mas como Francisco Petrarca los compuso siendo ya de mucha edad no pudo quedalle tiempo para emendallos como en los Petrarca viejos se parece, mas porque la doctrina de varon tan excelente no quedase alli viciosa fee en Venecia cometida esta obra a persona tan abundante de letras [alusión a Bembo] que peso los seys triumphos como quien los escrivio los pusiera si la vida le durara» (p. 2 de la edición de 1541). Más adelante añade: «Y el triumpho de la fama contiene tres capitulos solamente, que el que ponen por primero se convierte en Segundo como mas claro parece en los Petrarca sin comento emendados, y no difieren en cosa mas que en la orden del poner las personas.»

26. «En un libro de los triumphos de Petrarcha de impresion antigua que yo tengo comentado de Bernardo Illicinio ay en el triumpho de la Fama de que ahora queremos tratar un capítulo puesto antes que los tres que aqui se veran, el qual se dexa de poner porque en los que andan glossados por Alexandro Vellutello que yo he visto no ay mas destos tres capitulos ni

La consecuencia es que Appel²⁷ se vio obligado a idear una laboriosa y complicadísima técnica para determinar las familias de manuscritos, condición previa para establecer un texto crítico. Es cierto que los editores modernos de los *Triunfi* no han aceptado el resultado del trabajo de Appel en cuanto a la ordenación de los capítulos —suelen seguir el orden de la aldina de Bembo, de 1501—; pero, en cambio, casi todos esos editores han aceptado el texto de cada verso según lo estableció el erudito alemán. Por otra parte, su edición crítica aún no ha sido sustituida.²⁸

2.3.2. *La filiación del texto*²⁹

Para establecer la filiación del texto toscano del manuscrito que estudio, voy a tratar sucesivamente de dos aspectos distintos aunque entrelazados. En primer lugar me ocuparé de la ordenación de los capítulos y a continuación haré la colación y estudio de las variantes clave.

a) *La ordenación de los capítulos*

El orden en que están transcritos los capítulos constituye uno de los dos puntos básicos de la técnica de Appel. Desgraciadamente, el hecho de que Nicolau d'Olwer desconociera que éste era un problema importante dificulta el estudio y me obliga a realizar una trabajosa labor, porque en estos momentos no puedo disponer de un microfilm de la parte conservada en París.

aun tampoco en la traducción hecha en nuestra lengua [*alude a la de Obregón*], aunque sea verdad que en algunos de los de nueva impresión he visto este capítulo puesto por su parte y sin glosa al fin de todas las obras con solamente título que dize capítulo de Francisco Petrarca. Yo no puedo alcanzar lo que esto sea, porque por una parte este capítulo parece venir continuado de las palabras últimas del triunfo de la muerte, como en el verán los que lo leyeren, y su materia es la misma de que en el triunfo de la Fama se trata, y también por otra parte el primer capítulo de los tres que aquí se han de poner parece que inmediatamente sigue al triunfo de la muerte, y allende desto muchas de las personas puestas por el Poeta en estos tres capítulos están también en el otro: lo qual en persona tan señalada como Petrarca fuera mucho defecto. Parece me muy conforme a razón lo que cerca desto se dize al principio deste triunfo en la traducción hecha en nuestra lengua, lo qual es, que Petrarca tenía hecho aquel capítulo para principio de este triunfo, y que después no pareciendo le bien lo dexó, y hizo los otros tres aquí puestos. Si al lector le pareciere inconveniente la falta de este capítulo, podrá lo traducir juntamente con su glosa, y poner lo al principio del triunfo, o al fin del libro, como mas quisiere» (fols. 179-179v, de la edición de Salamanca 1581).

27. En la obra mencionada al principio, que utiliza un trabajo anterior suyo: *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vdt. Lat. 3196 and Mitteilungen aus der Handschriften Casant. A 111 31 and Laurenz. Plut. XLI N. 14* (Halle a. S. 1891), VIII + 196 p.

28. En cambio, la suya anuló la anterior de G. Mestica (Firenze, 1896), editada junto con el *Canzoniere*.

29. No sé por qué se han extrañado algunos críticos ante el hecho de que Appel no utilizara este manuscrito. Sabemos que no cotejó manuscritos de bibliotecas españolas —de todos modos, difícilmente hubiese podido dar con el del Ateneo Barcelonés—, y en cuanto a la parte que se guarda en París, aparte de que su adquisición era reciente —del 21 de abril de 1897 (Lluís NICOLAU D'OLWER, art. cit., p. 187), por lo que no consta en el catálogo de Morel-Fatio (de 1891)—, Appel sólo estudió los que figuran en las secciones italiana y francesa de la Bibliothèque Nationale.

Para facilitar la comprensión de lo que va a seguir, doy aquí una tabla de las correspondencias entre las distintas ediciones. Obsérvese que el análisis se hace a base del número de orden de las primeras ediciones.

Primer verso del capítulo	Número de orden de las primeras ediciones (cf. Appel, p. 96)	Ordenación de Appel (llevan una ^a los capítulos editados como suplemento)	Ediciones modernas (a base de la aldina)
Al tempo che rinnova i mie' sospiri	1	I	Amore I
Era sì pieno il cor di meraviglie	2	II	Amore III
Poscia che mia fortuna in forza altrui	3	III	Amore IV
Stanco già di mirar, non sazio ancora	4	II ^a	Amore II
Quando ad un giogo ed in un tempo quivi	5	IV	Castità
Quanti già ne l'età matura ed acra	5 ^a	IV ^a	-
Quella leggiadra a gloriosa donna	6	V	Morte I
La notte che seguì l'orribil caso	7	V ^a	Morte II
Nel cor pien d'amarissima dolcezza	8	VI ^a	-
Da poi che Morte triunfo nel volto	9	VI	Fama I
Pien d'infinita e nobil meraviglia	10	VII	Fama II
Io non sapea da tal vista levarme	11	VIII	Fama III
De l'aureo albergo, con l'Aurora innanzi	12	IX	Tempo
Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi	13	X	Eternità

Al describir el manuscrito de París, Nicolau d'Olwer se limita a indicar el orden de los capítulos y a señalar en qué folio empiezan; pero no nos da a conocer cuál es el verso inicial de cada capítulo. El orden es el siguiente:

Trihunfo damor [canto 1.º]
 capítulo 2.º
 capítulo 3.º
 capítulo 4.º
 Trihunphus secundus Castitatis
 Triumphus tertius Mortis, capítulo 1.º
 capítulo 2.º

En cuanto al texto conservado en Barcelona, he aquí el orden indicado por Nicolau d'Olwer, cuya relación completo yo añadiendo el primer verso de cada capítulo:

Triumphus quartus Fame, cap. 1.º: Nel cor pien d'amarissima³⁰
 cap. 2.º: Da poi che Morte
 cap. 3.º: Pien d'infinita e nobil
 cap. 4.º: Io non sapea da tal vista
 Triumphus quintus Temporis: De l'aureo albergo
 Triumphus ultimus Divinitatis: Da poi che sotto 'l ciel³¹

Trataré ahora de determinar cuál era la ordenación del manuscrito completo, en sus dos partes. No hay ninguna duda acerca de la parte que se conserva en el Ateneo Barcelonés, pues la he examinado personalmente. Tampoco la hay en cuanto a los Triunfos de Castidad y de Muerte: del primero, porque consta siempre de un solo capítulo (n.º 5); del segundo, porque cuando contiene dos capítulos (como en nuestro caso) no hay duda de cuáles son: los n.º 6 y 7. En otras palabras: de acuerdo con la numeración que sigue Appel, es seguro el orden 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

Ahora bien: por no haber podido ver el manuscrito de París, me veo obligado a hacer suposiciones acerca de cuáles son los versos iniciales de los demás capítulos. Básicamente, se plantean dos problemas:

- 1.º ¿Figura o no el fragmento 5? En caso afirmativo, ¿dónde va incluido?
- 2.º Puesto que el Triunfo de Amor consta de cuatro capítulos, ¿cuál es la posición del 4?

No puedo resolver ahora el primer problema, porque las posibilidades son muchas. En cambio, para el segundo de ellos cabe suponer dos modalidades: a) el orden 1, 2, 3, 4 que siguen las primeras ediciones; b) el orden 1, 4, 2, 3 de las modernas, siguiendo a la aldina.

Resulta, por consiguiente, que el conjunto puede estar dispuesto de dos maneras: o bien 1-13, o bien 1, 4, 2, 3, 5-13, con la duda de saber si figura también el fragmento 5, y, de ser así, dónde va colocado.

De acuerdo con la clasificación final de Appel,³² las posibles familias de manuscritos a las que puede pertenecer el nuestro son las siguientes: si no contiene el fragmento 5, podemos hallarnos ante un miembro de la familia I A (que comprende treinta manuscritos), o de la familia II E 4 (un solo manuscrito). En cambio, en caso de que la parte que se guarda en París incluya también el fragmento 5, las posibilidades son más, pues puede corresponder a una de las siguientes

30. El orden parece dudoso a causa de que el manuscrito del Ateneo está mal encuadernado; pero ésa debe ser su situación, ya que al final del comentario de este capítulo (fol. XIII v) se lee: «Capitulum secundo Triumphi Fame», y a continuación (formando parte del mismo cuadernillo de papel, pero con la hoja foliada recientemente a lápiz con el número 1) sigue el texto del capítulo que se inicia con el verso «Da poi che Morte triunfo nel volto».
31. Obsérvese que se titula «Triumphus Divinitatis» (fol. 212v) y no «Eternitatis», como en las ediciones modernas. Este capítulo se interrumpe después de comentar el verso 117 (fol. 240). Falta, pues, el final, que quizá se perdió al realizar la encuadernación del volumen.
32. APPEL, p. 106-108.

familias: I B 1 (sesenta y ocho manuscritos), I B 2 (nueve manuscritos), I B 3 (un manuscrito), II E 1 (un manuscrito), II E 3 (veinte manuscritos), II E 5 (tres manuscritos), III A (dos manuscritos) o III B (dieciséis manuscritos).

Dejemos de momento en suspenso la decisión y pasemos al análisis de los versos-clave.

b) *Colación de los versos-clave*

Presento a continuación las lecturas³³ que ofrece el manuscrito del Ateneo Barcelonés en aquellos versos que Appel³⁴ consideró que eran piedras de toque esenciales para la debida filiación de los textos. Junto a cada verso he señalado el número de la variante, siempre según la nomenclatura de Appel. Indico también las variantes menores que presentan algunos versos.

Capítulo *Da poi che Morte*

- a) verso 13 (fol. 1): Così venia et io di quale schole 2a
 b) verso 113 (fol. 46v): Di quel gran nido et garulo inquieto 1
 (en Appel falta «et»)
 c) verso 126 (fol. 52v): Che hebber non meno il naturale disio 3e

Capítulo *Pien d'infinita*

- ch) verso 113 (fol. 111): Che suo bel viso et la ferrata coma 1
 (en Appel «che'1 suo bel viso a la»)
 d) verso 151 (fol. 125v): Quel di lungi seguiva il Saladino 6

Capítulo *Io non sapea*

- e) verso 25 (fol. 145v): Un gran fulgur pareo tutto di foco 2
 (Appel «folgor»)
 f) verso 26 (fol. 146v): Seco era Eschyne chel pote sentire 1
 (Appel «poteo»)
 g) verso 41 (fol. 155v): Un che gli ebbe invidia et videl torto lb
 (Appel «e'1 vide»)
 h) verso 119 (fol. 182): La sua tela gentile ordi in carte 2a
 (Appel «ordir»)
 i) verso 121 (fol. 182): Et poi revolsigli ochi in altre parte 3
 (Appel «il viso», en vez de «gli ochi»)

Capítulo *De l'aureo albergo*

- j) verso 1 (fol. 184v): [D/el aureo albergo con laurora inanci 1
 k) verso 23 (fol. 189v): Et che il mio volo lo radoppi e danni 4
 (Appel «si» en lugar de «et»)

33. Cuando no se presta a dudas, regularizo el uso de las letras «i» y «j» (que siempre aparecen escritas sin punto) y también de «u» y «v»; en los demás casos conservo la grafía del manuscrito, así como la separación de las palabras. No escribo ni los acentos, ni las diéresis, ni los apóstrofes, porque tampoco los indica el ejemplar barcelonés.

34. APPEL, p. 13-92. El breve resumen que figura en las p. 116-121 es insuficiente.

Familia III A

manuscritos F Ls 3: cinco coincidencias

P 15: quince coincidencias

Familia III B

manuscritos Bo 4: diez coincidencias (más una omisión)

FL 2: nueve coincidencias

FL 8: siete coincidencias

FL 15: siete coincidencias

FL 21: diez coincidencias (más una omisión)

FN 1: siete coincidencias

FN 2: siete coincidencias

FN 7: nueve coincidencias

Mo E 4: ocho coincidencias

NN 1: siete coincidencias

P 7: doce coincidencias (más una omisión y una lectura dudosa)

Pr 15: ocho coincidencias

RC 1: seis coincidencias (más una omisión)

R Ch 2: ocho coincidencias

RV 8: ocho coincidencias

R Vo 3: siete coincidencias.

Todos los de la familia III B (excepto FL 21 y R Vo 3) coinciden siempre en las variantes que yo denomino *j*) y *k*). En cambio, en la familia III A uno coincide en ambas y el otro discrepa en las dos.

3. Conclusiones e importancia del manuscrito

Recapitulando, tenemos que el número máximo de coincidencias se da con los manuscritos P 15 (quince coincidencias), que pertenece a la familia III A; P 14 (trece coincidencias), cuya familia no indica Appel, y P 7 (doce coincidencias), de la familia III B. Es decir, que nuestro manuscrito está estrechamente relacionado con el grupo III, sin que pueda decidir si se trata de la familia III A o de la III B. Añadiré únicamente que de los doscientos cuarenta y ocho manuscritos colacionados por Appel, tan sólo veintiuno coinciden en las variantes *j*) y *k*); de esos veintiuno, diecisiete, es decir, el 81%, pertenecen al grupo III.

En resumen: el manuscrito del Ateneo Barcelonés pertenece al grupo III, o sea que está copiado de un apógrafo ecléctico, que dista bastante de los autógrafos o autografiados por Petrarca. No es, por lo tanto, un buen manuscrito desde el punto de vista de la fijación del texto. Pero esto, como indicaré a continuación, no le resta valor desde el punto de vista de su posible importancia en España.

Resumamos brevemente lo dicho al principio: nos hallamos ante el hecho de que no se conocen versiones manuscritas de los *Triunfi* en castellano, sino

sólo traducciones impresas, editadas junto con un comentario, también traducido. No hay, como en cierto modo era lógico esperar, textos en toscano.

Todo lo contrario ocurre en la literatura catalana: no hay ninguna traducción impresa de los *Triunfi* —tampoco han quedado versiones manuscritas—; en cambio, y eso sí es extraordinario, se conserva un manuscrito que contiene el *texto en lengua original*, con comentario en catalán.

¿A qué se debe eso? La mejor explicación posible es la siguiente: se trata de un manuscrito copiado para un lector de lengua catalana en quien se dan dos circunstancias: por una parte, es un humanista de la segunda época, y como tal se interesa por obras cultas redactadas ya en lengua vulgar; por otra, es un «erudito», en el sentido de que no se contenta con conocer la obra por medio de una traducción, sino que pretende leerla en su lengua original toscana. Ahora bien, lo que ocurre es que no domina esa lengua, y para poder comprender el texto necesita recurrir a un comentario que, claro está, tampoco podría aprovechar con fruto si lo leyera en su lengua original, y por eso quiere tener una *traducción a su propia lengua*.⁴¹

41. En cierto modo, a una razón parecida responde el texto publicado por Martín DE RIQUER, «Fragmento de un manuscrito del “Inferno” de Dante con glosas en catalán», recientemente editado en las *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 21 (1963), p. 250-253. La diferencia básica es que no hay comentario, sino unas breves glosas o aclaraciones como las que contendría una edición moderna; es más: en muchas ocasiones se trata únicamente de la traducción catalana de una palabra aislada.