

## PETRARQUISMO Y EMBLEMÁTICA

M<sup>a</sup> PILAR MANERO SOROLLA  
Universidad de Barcelona

En las intrincadas, problemáticas pero existentes relaciones entre arte y literatura, qué duda cabe que los libros de emblemas, empresas y divisas representan los géneros<sup>1</sup>, a la vez artísticos y literarios, en donde la confluencia y la interrelación de ambas disciplinas aparece de forma más claramente evidente. Disciplinas, con todo, distintas, pues no en balde la primera se inscribe en el espacio y la segunda en el tiempo, con técnicas diversas<sup>2</sup>, pero en este caso convergentes en un mismo género, que bien podemos tildar de artístico-literario, con un entramado histórico cultural común para alimentar y respaldar enunciados, representaciones y argumentos (*inscriptio, pictura* y *subscriptio* de la emblemática), además de deleitar enseñando, siguiendo la conocida fórmula horaciana<sup>3</sup>, y también mover, conmover, persuadir y acaso edificar, cuando en el objetivo al que se tiende, según la época<sup>4</sup>, priva la ética sin olvidar la estética y el fin viene impulsado por principios poético-retóricos de signo aristotélico<sup>5</sup>.

- 
- 1 Para la noción de la emblemática como género, ver las argumentaciones de Peter M. DALY, "The Emblem as a Genre", *Emblem Theory*, Nendeln Liechtenstein, 1979, pp. 11-20.
  - 2 Sobre las diferencias existentes en las generales relaciones entre pintura y poesía, ver el estudio de Aurora EGIDO, *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura*, Discurso de recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 10 de marzo de 1989; ahora en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.
  - 3 Se ocupa, de manera amplia de esta cuestión, precisamente en el terreno de la emblemática el estudio de Mario PRAZ, "Lo agradable y lo útil", *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 195-233. (Versión española de *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1939).
  - 4 Resulta evidente y reconocido el giro que experimenta la emblemática, en particular los libros de empresas, desde un planteamiento caballeresco y amoroso, manifiesto a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento, eminentemente artístico, al predominio moral de sus objetivos en los albores y a lo largo del periodo barroco. Pero ver para un análisis de cambios ideológicos con repercusión en la expresión figurada, el clásico y sustancioso estudio de Robert KLEIN, "La Théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les Imprese, 1555-1612", *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 125-150, especialmente centrado en el área italiana. Para el proceso de moralización de los libros de

No me detendré en considerar la primacía del arte o de la literatura en la constitución del género emblemático<sup>6</sup>: sabido es el origen, en principio exclusivamente literario, del *Emblematum liber* de Alciato (1531)<sup>7</sup>. Tampoco redundaré en recordar que la relación entre ambas materias, según el conocido *dictum*,

---

empresas y emblemas españoles después del concilio de Trento, ver el breve pero útil artículo de Michel DARBORD, "L'Emblématique espagnole: *Los Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias", *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, ed. de M. T. JONES-DAVIS, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Centre de Recherches sur la Renaissance, 1981, pp. 103-106.

- 5 Sobre la concepción aristotélica del arte considerado como técnica de persuasión y su fundamentación, ya no sólo en la *Poética*, sino en la *Ética a Nicómaco* y en los pasajes de la *Física* y la *Metafísica* de Aristóteles, en relación a los tratadistas de empresas y emblemas italianos como Contile y Bargagli, ver el cit. estudio de Robert KLEIN, pp. 140 y ss. Por lo demás, resulta ampliamente conocida la base aristotélica del conceptismo implícito, constitutivo y determinante de la emblemática barroca y aun renacentista, a través de los tratadistas del concepto y de la agudeza, especialmente Tesauro y Gracián. En este sentido, resulta imprescindible el estudio cit. de Mario PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, precisamente titulado en su primera versión italiana *Studi sul concettismo*, Roma, 1934. Más recientemente, por su carácter panorámico y complejo y por sus numerosas referencias a la ética poética de empresas, divisas y emblemas, resulta ilustrativo el libro de Mercedes BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992, pp. 155 y ss.; 350 y ss. y 504 y ss. Asimismo, la sutil contribución de Christian BOUZY, "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos", *Criticón*, 58 (1993), pp. 34-45. Sin embargo, fue Ernest H. GOMBRICH, quien en su conocido ensayo "Icones Symbolicae", (*Symbolic Images*, London, Phaidon Press, 1972, p. 165; versión española, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1983), a través de la historia de la simbólica, realizó la síntesis y evolución magistral de los influjos platónicos y aristotélicos en el origen y desarrollo del género emblemático.
- 6 Plantea e ilustra el problema Peter M. DALY quien en *Emblem Theory* cit., pp. 34 y ss. y 68 y ss. exige diversos modos de asedio e interpretación en consonancia con las distintas partes de un emblema. Ofrece una clara síntesis de la disyuntiva Aurora EGIDO en el "Prólogo" a Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, traducción de Pilar PEDRAZA, Madrid, Akal, 1985, pp. 10-11: "Poner el énfasis en lo pictórico o en lo literario parece un problema irresoluble, pues todo depende de si consideramos el emblema en su gestación de origen, o en los efectos producidos en el lector, y de cualquier forma, el perspectivismo crítico es quien focaliza con mayor intensidad una parte u otra del emblema". Evidentemente, como minimiza Albrecht SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildk des XVI und XVII Jahrhunderts*. Herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, pp. XII-XIII, el problema no estriba en qué fue primero si la *pictura*, la *inscriptio* o la *subscriptio*, sino en lo que primero "ve" el lector, que es, naturalmente, la imagen icónica, cuerpo del emblema, primero en su inmediatez perceptiva.
- 7 Andrea ALCIATO, *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iuriconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutinggerum Augustanum, Iuriconsultum Emblematum liber*. 1531 (Colofón), Excusum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28 February, Anno 1531. Recoge distintas posiciones en torno al origen de la imagen icónica en el primer libro de emblemas de Alciato (¿idea del autor o de los impresores?), José Pascual BUXÓ, "Iconografía y Emblemática", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1273-1277; valorando, principalmente, al respecto, los estudios de Claudie BALAVOINE, "Les Emblèmes d'Alciat: sens et contresens", *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, Société Française des Seiziémistes, 1982, pp. 49-59 y "Archéologie de l'Emblème littéraire: la dédicace a Conrad Peutinger des Emblemata d'André Alciat". *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, cit., pp. 9-21.

*Ut pictura poesis*<sup>8</sup>, hay que entenderla de una manera inversa a como la ordenó Horacio, pues no es la poesía la que, en principio, asemeja a la pintura, sino con mucha probabilidad, la pintura a la poesía<sup>9</sup>. Y aunque, en verdad, no quepa, en este sentido, un planteamiento general, válido para todos los casos<sup>10</sup>, lo que, en particular, me interesa ahora destacar es que el género emblemático precisamente explota la complementariedad del *pictura* y *poesis*, enriqueciéndose, por ahí, de la diferencia existente entre las dos artes, al elevar, en muchos casos, a imagen icónica, la potencialidad emblemática de la imagen poética<sup>11</sup>; o valiéndose de ésta, en otros, para explicar aquélla.

Precisamente, la inteligibilidad universal del diseño gráfico<sup>12</sup>, por encima de la particularidad de las distintas lenguas a la que está sometida la imagen

8 Ver, al respecto, M<sup>a</sup> Pilar MANERO SOROLLA, "El precepto horaciano de la relación fraterna entre pintura y poesía y las poéticas italianas y españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LXIV (1988), pp. 171-191 y "Los tratados retóricos barrocos y la exaltación de la imagen", *Revista de Literatura*, LIII, 106 (1991), pp. 445-483. En general, las clásicas obras de Jean HAGSTRUM, *The Sisters Arts*, Chicago, University Press, 1953; Lee RENSSLAER, "*Ut pictura poesis*". *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 (Ed. original inglesa, New York, 1967); Giovanni POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981; y Antonio GARCÍA BERRIO y Teresa HERNÁNDEZ, quienes, sagazmente, enmiendan el *dictum*: "*Ut poesis pictura*". *Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

9 Roger PAULTRE aclara e ilustra esta tradicional verdad doctrinal en su reciente estudio *Les images du livre. Emblèmes et devises*. Paris, Hermann, 1991, pp. 12-13, arguyendo que, al elevar la pintura al rango de arte mayor por la consideración encerrada y condensada en su célebre fórmula, Horacio, más que comparar, iguala poesía y pintura en nobleza y en objetivos semejantes: dar imágenes del hombre y de las cosas, verdaderas e ideales, a la vez; con formas de representación diferentes según las peculiaridades de cada arte y de las actitudes particulares de cada artista: "De la sorte, chacun des deux arts étant doté d'une égale noblesse et couvrant la même domaine avec des objectifs semblables, on peut dire que le *ut (comme)* d'Horace signifie également *vel (ou)*".

10 Mario PRAZ, que aborda el problema en *Mnemosyne. The Parallel between Literature and Visual Arts*, Princeton, University Press, 1967; versión castellana de Ricardo POCHTAR, Madrid, Taurus, 1981, p. 18, justo plantea la cuestión desde la perspectiva y la primacía inversa: la de creerse que los poetas se anticipan a los pintores en el descubrimiento de nuevos reinos de la imaginación. Sin embargo, "Hagstrum ha demostrado en su libro que James Thomson, supuesto inventor del paisaje romántico, se limitó a trasladar a la poesía ciertos temas comunes en los paisajistas del siglo XVII". Concluyendo: "De modo que en esa época (y por supuesto, en otras), las transiciones de la poesía a la pintura y de la pintura a la poesía eran casi imperceptibles".

11 Precisamente Mario PRAZ en *Estudios* cit., p. 193, refiriéndose a la obra de Rosemary FREEMAN, *English Emblem Books*, London, Chatto & Windus, 1948, insiste en la distinción entre imagen emblemática e imagen poética desvelando los distintos procedimientos del emblemista y del poeta, a la par que la diferencia de sus resultados artísticos: "El emblemista iguala, el poeta identifica: el primero elige su imagen y le impone un significado, el segundo, por su parte, comienza trabajando con sus ideas y las concentra en una sola imagen que entonces se convierte en un símbolo invertido con toda la riqueza de un significado complejo (...)".

12 Robert KLEIN en "La théorie de l'expression figurée..." cit., pp. 133-134, documenta el postulado a través de las doctrinas de varios tratadistas italianos de empresas y emblemas como Caburacci, Taegio, Camillo y Bruno. Los primeros muestran que el interés filosófico de la empresa como forma de expresión subyace en la supuesta relación entre idea e imagen; en la potencialidad de entendimiento universal de ésta y en la capacidad de la idea en convertirse en aquélla, cuestiones de gran actualidad en la cultura del siglo XVI. Pero

verbal, se presenta como el golpe de gracia que el arte otorga a la emblemática, en un momento en que el latín, lengua universal y propia de los libros de emblemas en sus orígenes, circunscrito a las élites, se hacía indescifrable para muchos. Inteligibilidad que, sin embargo, no anula el enigmatismo simbólico que en época propiamente humanística determinó el ser del emblema e hizo de éste un arte de minorías. Arte que en la edad de la Contrarreforma, aun conservando cualidades de proporción obscura<sup>13</sup>, vinculadas igualmente a la retórica del conceptismo<sup>14</sup>, pretende llegar a un público culto, pero mayoritario, en ese ir y venir del género entre el hermetismo simbólico reservado al placer de los iniciados, propio del humanismo renacentista, y la intención pedagógica-alegórica postridentina<sup>15</sup>, programada para la captación de una masa pseudo-intelectual, y en lo que mucho tiene que ver también el mensaje sensorial y pasional de las mismas imágenes, ya icónicas, ya verbales, pues sabido es que los sentidos y las pasiones acaso sólo comprendan y hablen a través de ellas<sup>16</sup>.

Es más que posible que, en un sentido amplísimo, toda poesía sea emblemática, como quiso Diderot<sup>17</sup>. Tanto más cuanto lo es la de los poetas

mientras que la teoría del arte potenciaba como primer postulado el carácter universal del *diseño* y, por ahí, la posibilidad de hacer visible "la idea", en el ámbito de la lógica, la tópica, disciplina dominante, desarrolló sus implicaciones espaciales en las *artes inveniendi*, transformadas en "teatros" de figuras simbólicas (Camillo), o en el desarrollo de la mnemotecnia (Bruno).

- 13 Pues como manifiesta Roger PAULTRE en su estudio cit., p. 204: "La règle veut, en effet, que le rapport entre le titre et l'image cherche à intriguer plutôt qu'à expliciter d'emblée un sens qui sera éclairci par le poème ou le commentaire".
- 14 Analiza el tema, en profundidad y desde la perspectiva aristotélica, Guido MORPURGO TAGLIABUE en *Linguistica e Stilistica di Aristotele*, Roma, Ateneo, 1967; como, asimismo, desde un punto de vista eminentemente retórico, Franco CROCE, tanto en el capítulo "Le poétique del Barocco in Italia", *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati, 1975, I, pp. 556 y ss., como, de forma más extensa, en su estudio general, *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966. De capital importancia resulta también el libro de Giuseppe CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del seicento*, Milano, Musrsia, 1972. Por lo que se refiere a las retóricas españolas barrocas, puede consultarse mi estudio "Los tratados retóricos barrocos" cit., pp. 462-483, principalmente; así como el reciente panorama sobre el conceptismo de Mercedes BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe* cit., pp. 94-100, en especial.
- 15 Pierre LAURENS, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 458 y ss. Pero siempre cabría matizar a la luz de la tradadística particularmente italiana. Por ejemplo: "Tesauro oppose l'emblème, plus populaire, à la devise, plus aristocratique et par destination obscure aux non initiés". Y, en efecto, en el "Prefacio" del *Cannocchiale Aristotelico* (Herausgegeben und eingeleitet von August Buck, Berlin-Zurich Verlag Gehlen-Bad Homburg, 1670), preámbulo, en este sentido, de la *Idea delle perfette imprese*, leemos: "Gli humanisti, considerando l'emblema come componimento più popolare che non è l'Impresa hanno con la figura congiunto l'epigramma, assai più chiaro e diffuso che il motto dell'Impresa".
- 16 Johann GEOIG HAMANN lo sostuvo en *Aesthetica in nuce*, 1762: "Les sens et les passions ne parlent et ne comprennent rien que par images. Ce sont des images qui constituent tout le trésor de la connaissance et de la félicité humaines". Citado y traducido por Friedhelm KEMP, "Figuration et inscription. Quatre siècles d'emblèmes". *Figures du Baroque*, Colloque de Cérisy dirigé par Jean Marie Benoist, Paris, PUF, 1983, p. 87.
- 17 "Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais,

adornados con especiales decantaciones artísticas, creadores de una escritura dominada por la dimensión retórica de la imaginería apoyada en el conceptismo.

Petrarca, considerado tradicionalmente en el área humanística italiana como el primer emblemista o, simplemente, como emblemista *avant la lettre*, presenta una vida y obra literaria, en verso o en prosa, en vulgar o en latín, con semejantes características. De manera que la fantasía de los humanistas quinientistas que, a la par que inventaron la fabulosa creencia de una Laura histórica, que correspondería con la amada cantada en los versos del poeta, de la que identificaron su retrato y descubrieron su tumba<sup>18</sup>, imaginaron y sostuvieron que el propio escritor había dibujado tres auténticos emblemas con versos del *Canzoniere* como lemas..., emblemas, naturalmente, perdidos.

Si el hecho es discutible, o en cualquier caso indocumentable, resulta en cambio claro, y ampliamente probado, el fervor de Petrarca hacia una cultura humanística, paulatinamente recuperada, de la antigüedad greco-latina, en parte, en parte latina, se entiende, transmitida y heredada a lo largo de la Edad Media y que va más allá de las buenas letras, pues apunta a las bellas artes y hace del escritor aretino no sólo el consabido primer humanista, con un sentido preponderante o estrictamente filológico, sino que, además, ve en él a un esteta consumado en su vida y en su obra<sup>19</sup>.

Las pruebas al respecto podrían multiplicarse. El discurrir de su propia existencia de exiliado toscano de familia güelfa le llevó a Avignon<sup>20</sup> en la época expansiva del gótico internacional, con el que, posteriormente, se relacionará su obra a la de los hermanos de Limbourg, Stefani da Colonia, Michelino da Besozzo y Gentile, entre otros<sup>21</sup>. Su amistad con Giotto, testimoniada por la

---

c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique". *Lettre sur les sourds et les muets*, cit. por Mario PRAZ, *Mnemosyne* cit., pp.12-13.

18 Se hace eco de la leyenda Mario PRAZ en "Petrarchismo e eufuismo in Inghilterra". *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*. Milano, Mondadori, 1975, p. 129, sin especificar las fuentes de su información. La supuesta tumba de Laura ¿de Noves? fue descubierta por el poeta petrarquista y antipetrarquista francés Maurice Scève, en Avignon, en 1533. Las noticias del improbable retrato de Laura realizado por Simone Martini fueron transmitidas, entre otros, por Bernardo Bembo, padre de Pietro, y, principalmente, por Vasari. Pero ver sobre este último particular el esclarecedor estudio de Gianfranco CONTINI, "Petrarca e le arti figurative", *Francesco Petrarca Citizen of de World*, Proceedings of the World Petrarch Congress. Washington, D.C., April 6-13, 1974. Padova, Editrice Antenore-Albany State University of New York Press, 1980, p. 124.

19 Ver el cit. estudio de Gianfranco CONTINI, p. 126.

20 Ver en relación a su destierro y estancia aviñonenses, fundamentalmente, la biografía de Ernest Hatch WILKINS, *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 23-43; 142-171.

21 Ver, más específicamente, sobre la cultura aviñonense de este periodo, los estudios de Franco SIMONE, "Le origine del Rinascimento in Francia e la funzione storica della cultura

llamada *Madonna del Petrarca* del Duomo de Padua. Amistad y devoción paralela a la que profesó por Simone Martini, autor de una miniatura para ilustrar su posteriormente célebre *Virgilio ambrosiano*; de la misma manera que él, a su vez, escribía sonetos dedicados al pintor<sup>22</sup>, a quien llamó Apelles Moderno.

Gusto por la pintura que Petrarca traducirá en una afición marcada por el coleccionismo y por la constante de hacer iluminar sus manuscritos, particularmente los adquiridos en Francia y en el Norte de Italia: rasgo pictórico gótico de un filólogo esteta que rubrica la letra de la escritura con la imagen miniada, ajena y propia, pues él mismo ilustraba sus libros, especialmente su amado y famoso Plinio, con dibujos significativos. Eran éstas, al cabo, preformas del diálogo entre la poesía y la pintura "discursos verbales que se añadían a la palabra escrita"<sup>23</sup>.

Inclinación que Petrarca compagina con el coleccionismo de otro signo, esta vez latino y prerrenacentista, pero en él conciliable con el tardo gótico: la adquisición y reunión de antiguas monedas romanas en las que aparecían grabadas las fisonomías de los personajes del mundo antiguo que él veneraba; en ocasiones, posible punto posterior de referencia de las prosopografías de sus muchos retratos. De la misma manera que los empujes dados a las sucesivas redacciones del *De viris illustribus* vinieron a coincidir con el periodo en que Francesco il Vecchio da Carrara se dispuso a pintar hombres y hechos ilustres de la historia romana en la sala llamada de los *Giganti* de la *reggia padovana*<sup>24</sup>, hoy destruida, inaugurando así un gran motivo cíclico de la pintura renacentista: el de los *Hombres ilustres*, asociado al posterior tratamiento del *Triunfo de la Fama*<sup>25</sup> y de las egíptes del *África*.

En definitiva, dos temas emblemáticos por la calidad de la *ékphrasis*, ligados a la literatura y a la numismática romanas; de próspera fortuna por la repercusión que alcanzarán en las letras del Renacimiento europeo<sup>26</sup> y no exentos,

avignonesa", *Convivium*, XIX (1951), pp. 161-204, posteriormente recogido en *Il Rinascimento francese: studi e ricerche*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1961, pp. 177-211. Más recientemente, las comunicaciones de Georges BARTHOUIL, "Petrarca e Avignone", *Atti dei Convegni Lincei*, 10, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 205-231 y la de Anne-Marie HAYEZ, "Avignon au temps de Petrarca". *Actes du Congrès International Francesco Petrarca*, Avignon, 1974, pp. 256-280.

22 *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF). Texto crítico e introduzione di Gianfranco CONTINI, Milano, Einaudi, 1964. Se trata de los sonetos LXXVII, *Per mirar Policletto*, y LXXVIII, *Quando giunse Simon*.

23 Gianfranco CONTINI, "Petrarca e le arti figurative" cit., p. 130.

24 1368-1373. Ver Ernest HATCH WILKINS, *Vita* cit., pp. 282 y ss.; 318 y ss. Con todo, después de los estudios de Theodore MOMMSEN, "Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium", *The Art Bulletin*, 1952, pp. 95-116, los influjos parecen haber sido mutuos, pues el citado estudioso prueba, de manera concluyente, que fue el propio Petrarca el que ofreció los temas de decoración de la llamada *Sala dei Giganti*.

25 Así lo confirma Gianfranco CONTINI en su estudio cit., p. 125: "Fu allora che il Petrarca tornò al suo tormentato *De viris illustribus*, elaborandone la redazione chiamata *epithoma*, con trentasei biografie, da Romola a Traiano".

26 Pierre LAURENS en su estudio cit., pp. 423-424, subraya el ejemplo de los *Héroes* de

ya en Petrarca, de contenido moral, de reflexión, a través de la descripción de los hombres ilustres (Rómulo, Numa, Camilo, César, Catón, Brutus) y de la fama a ellos aneja, de la ética que el poder debiera comportar<sup>27</sup>. Ética exigible al poderoso y, junto a sus hazañas, sustentadora de la gloria futura, que el aretino acuña, de manera moderna, ligada al tiempo y a la memoria, en las descripciones e imágenes de sus *Rerum memorabilium libri*<sup>28</sup>.

La dependencia de los *Triunfos* de Petrarca de las artes figurativas y su propia influencia posterior, ya no en el amplio campo de la pintura y escultura, sino, particularmente, en el de la emblemática, es tema cuyo trazado excede el tiempo permitido a una ponencia y posiblemente el ejemplo, de cuantos ofrece el petrarquismo en materia interdisciplinar, mejor estudiado. Los trabajos de Massena y Müntz<sup>29</sup> catalogaron más de 115 obras, entre pinturas, vitrales, tapices, manuscritos iluminados, mármoles, marfiles, bronce y grabados, en relación directa con esos *Triunfos* petrarquescos, definidos, posteriormente, por Ferdinando Neri<sup>30</sup> como visiones del Amor, la Fortuna, el Tiempo, la Castidad, la Muerte y la Eternidad, expresadas por emblemas y distribuidos en *quadretti*, que contarán en seguida con sus correspondientes dimensiones gráficas, determinadas por las propias descripciones literarias.

Estudiadas principalmente, después de la capital aportación de Massena y Müntz, por Mario Salmi<sup>31</sup>, Emile Mâle<sup>32</sup>, Müller-Brochart<sup>33</sup>, Erwin Panofsky<sup>34</sup>,

Giulio Cesare Scaligero en un panorama europeo en el que, sin embargo, se olvida la aportación española al tema de los *Hombres ilustres* a través del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco, Sevilla, 1599; reeditado modernamente en Madrid, Turner, 1983, con prólogo de Diego ANGULO, y en Sevilla, Diputación Provincial, 1985, en ed. de Pedro M. PIÑERO y R. REYES.

27 Ver, en este sentido, el estudio de Giulio MARTELOTI, "Petrarca e Cesare", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XVI (1947), serie II, pp. 149-158.

28 Titulados y construidos, sin embargo, a imitación de Valerio Máximo. Pero ver, en este sentido, el *op. cit.* de Pierre LAURENS, p. 424: "A côté des médailles, les biographies: Plutarque, Suétoine, Valère Maxime restent les archétypes des innombrables *Vies* et recueils de Faicts et Dicts. Les nouveaux compilateurs, un Sabellico, un Ravisius Textor, enchaînent tout naturellement de l'Antiquité sur le monde moderne. Mais plus que vers ces épigones, il faut se tourner, au delà de Boccace, vers celui qui est sans doute le fondateur du thème de la gloire sous sa forme moderne, c'est à dire, Pétrarque. Celui-ci, qui a pourtant écrit sur le néant de la gloire humaine les pages sublimes du début de l'*Africa*, ne lui en a pas moins consacré, outre le poème de l'*Africa* lui même, *De viris illustribus*, les *Rerum memorabilium libri* et le *Triumphus Famae*."

29 Victor MASSENA (Prince d'Essling)-Eugène MÜNTZ, *Petrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, les illustrations de ses écrits*, Paris, Gazette des Beaux Arts, 1902.

30 "I Trionfi de Petrarca", *La Cultura*, Nuova Serie, vol. I, fasc. 7 (1929).

31 "I Trionfi e il De Viris Illustribus nell'arte del primo Rinascimento". *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*. Roma-Arezzo-Padova-Arquà, 24-27 aprile, 1974. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, "Atti dei convegni Lincei", 10, 1976, pp. 23-47.

32 *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur les sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, pp. 278-291, principalmente.

33 "Der allegorische Triumphzug, ein Motiv Petrarca bei Lope de Vega and Rubens", *Schriften und Vorträge des Petrarca Instituts*, Köln, Krefeld, 1957, I, pp. 5-29.

34 *Studies in Iconology*, Oxford University Press, New York, 1939; versión italiana *Studi di*

Jean Seznec<sup>35</sup>, además de por Santiago Sebastián<sup>36</sup> y Jesús María González de Zárate con su *Triunfo del alma*<sup>37</sup>, el tema cuenta, desde 1990, con el gran paso representado por el congreso de Toronto<sup>38</sup>, con trabajos de más de veinte especialistas, que, en general, colocan, merecidamente, el fundamental estudio citado de Víctor Massena y Eugène Müntz como punto de partida para abordar, de manera más selectiva y puntual, distintos aspectos de las relaciones existentes entre los textos literarios de los *Triunfos* y las repercusiones figurativas por ellos suscitadas en el terreno de las artes figurativas tradicionales, de las fiestas, procesiones, ceremonias regias y entradas triunfales en la Europa del Renacimiento y del Barroco<sup>39</sup>.

Petrarca, inspirado por artistas ¿Francesco Pesellino?<sup>40</sup>, había desarrollado ya el tema triunfal en su *Africa* con la entrada de Escipión en Roma y en su *De Remediis Utriusque Fortunae*, con el emblemático Triunfo de Pompeya. Y, a mi modo de ver, lo había hecho, más directamente influido por la impronta en su imaginación de los desfiles triunfales romanos y por el influjo literario de Ovidio y Virgilio<sup>41</sup>. Sin olvidar el de sus próximos predecesores en el tema: el Boccaccio de la *Amorosa Visione*, ejemplo casi paralelo y contemporáneo al suyo, y, aunque

---

*Iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 135-235.

35 "Petrarch and Renaissance Art", *Francesco Petrarca Citizen of the World* cit., pp. 133-150.

36 "Alegorías filosófico-morales". *Arte y Humanismo*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1978, pp. 225-245.

37 "La visión emblemática del Triunfo del Alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel. *Guirnalda con la Virgen y el Niño*". *Goya*, 209 (1989), pp. 282-290. Merecen destacarse igualmente las aportaciones de Dorothy C. SHORR, "Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame", *The Art Bulletin*, XX, 1 (1938), pp. 100-107; Alison HOLCROFT, "Francesco Xanto Avelli and Petrarch", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51 (1988), pp. 225-234 y Elena ANGULO CRESPO "El Triunfo del Amor de Petrarca, a través de la estampa", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Vitoria-Gasteiz, IV (1994), pp. 255-262, quien, en ámbito español, p. 255, subraya la importancia de la edición realizada en las prensas de Arnao Guillermo de Brocar, Logroño, 1512. Se trata de la traducción castellana de Antonio de Obregón. Ver mi *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, p. 156.

38 Konrad EISENBICHLER-Amilcare IANNUCCI (ed.), *Petrarch's Triumphs Allegory and Spectacle*. University of Toronto, Italian Studies 4, Dovehouse Editions Inc. 1990.

39 Destacaremos, por lo que se refiere a nuestros intereses, las aportaciones de Barbara DODGE, "Petrarch and the Arts", pp. 177-182; Jens T. WOLLESEN, "Ut poesis pictura? Problems of Images and Texts in the Early Trecento", pp. 183-210; Thomas MARTONE, "Piero della Francesca's Triumphs of the Duke and Duchess of Urbino", pp. 211-222; Sara CHARNEY, "Artistic Representations of Petrarch's *Triumphus Famae*", pp. 223-234; Esther NYHOLM, "A Comparison of the Petrarchan Configuration of the *Trionfi* and their Interpretation in Renaissance Art", pp. 235-259; Marguerite WALLER, "Petrarch's *Triumphs* and the Spectacle of Society", pp. 349-358; Domenico PIETROPAOLO, "Spectacular Literacy and the Topology of Significance: The Processional Mode", pp. 359-368; Alexandra F. JOHNSTON, "English Civic Ceremony", pp. 395-402; Victor GRAHAM, "The Entry of Henry II into Rouen in 1550: A Petrarchan Triumph", pp. 403-414.

40 Ver a este propósito las disquisiciones de Mario SALMI, *I Trionfi* cit., p. 23, refiriéndose a las apreciaciones de Werner WEISBACH, *Francesco Pesellino u.die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901.

41 Richard C. MONTI, "Petrarch's Trionfi, Ovid and Virgil", *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle* cit., pp. 11-32.



de forma no tan inmediata, el Dante de la *Commedia*, con su lección alegórica de poética triunfal, sobrepasada por él en modernidad. Pues aun conservando la dimensión cristiana y moralizante, Petrarca impuso en sus *Triunfos* la narración autobiográfica personal, a la vez que universal, del hombre que logra su encuentro definitivo con Dios, al final de las distintas etapas de su vida. Mensaje subyacente y narración interna, significativamente, por encima de la descripción de los personajes alegóricos triunfales, los carros victoriosos y estridentes, los despliegues procesionales y el decorado ritual, propio al género triunfal, de pompa y boato. Justo, sin embargo, lo que seducirá la imaginación de los primeros miniaturistas de la obra manuscrita<sup>42</sup> y rasgo que mantuvieron numerosas ediciones impresas quinientistas, de entre las que Mario Salmi<sup>43</sup> destaca, con razón, los *Trionfi* de la Biblioteca Laurenciana con sus diversas personificaciones alegóricas triunfales sobre carros tirados por distintos animales, todos con un específico significado simbólico. Descripciones que, a su vez, inspirarán los cortejos y procesiones de las ceremonias civiles y eclesiásticas, entradas reales, militares y religiosas<sup>44</sup>, no exentas de un cierto o de un gran emblematismo.

Deberíamos añadir, además, que no sólo el texto petrarquesco de los *Triunfos*, sino los comentarios cuatrocentistas y quinientistas de los mismos, particularmente el más famoso de Illicino<sup>45</sup>, captaron la imaginación de los ilustradores del Renacimiento, componiéndose emblemas o pseudo-emblemas para ilustrar los pasajes alegóricos de la obra de Petrarca. De entre ellos, debemos destacar los de Benedetto Bordone, precisamente autor de los grabados del *Hyperotomachia Poliphili* en su edición aldina de 1499<sup>46</sup>. De manera que, bien podemos decir que "las ilustraciones de los *Triunfos* están en los comienzos del arte del emblema"<sup>47</sup>.

42 Aldo S. BERNARDO, "Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio". *Petrarch's Triumphs...* cit., pp. 33-47.

43 "I Trionfi..." cit., p. 25.

44 Muy esclarecedores resultan, en este último sentido, los estudios de Marguerite WALLER, "Petrarch's Triumphs ant the Spectacle of Society"; Domenico PIETROPAOLO, "Spectacular Literacy and the Topology of significance: The Processional Mode"; Alexandre F. JOHNSTON, "English Civic Ceremony" y Victor E. GRAHAN, "The Entry of Henry II into Rouen in 1550: A Petrarchan Triumph", todos ellos en *Petrarch's Triumphs* cit., pp. 349-358; 359-368; 395-402; 403-414, respectivamente.

45 Primera ed. 1475. Más completa: *Opera del preclarissimo Poeta Miser Francesco Petrarca con li commenti sopra li Triumphi i Sonetti; Canzone historiate e nuouamente corrette per Miser Nicolo Perenzone con molte acute e eccellente additione Miser Bernardo Lycino sopra li Triumphi Miser Antonio da Tempo. Hieronymo Alesandrino sopra Sonetti e Canzoni*. Venetia, Bartholomeo de Zani de Portese, 1503.

46 Ver, sobre esta cuestión, el estudio de Esther NYHOLM, "The *Trionfi* and their interpretation in Renaissance Art". *Petrarch's Triumphs* cit., p. 238 y ss. También el estudio de Giovanni POZZI y Lucia A. CIAPPONI, "La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta", *Lettere Italiane* 14 (1962), pp. 151-169 y el estudio introductorio de Peter DRONKE a la ed. facsímil de la mentada ed. de Venecia, Aldo Manuzio, 1499, publicada en Zaragoza en Las Ediciones del Pórtico, 1981, pp. 19 y ss. y 40 y ss., principalmente.

47 José A. MARAVALL, "La literatura de emblemas". *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 98. De hecho, ya Ferdinando NERI, gran conocedor de los *Triunfos*, había definido la obra (*La Cultura*, Nuova Serie, I, 7 (1929), p. 401) como

El emblematismo, considerado no como género, sino como tendencia de la fantasía, merced a la cual el poeta, en sus versos, concentradamente, llega a decir y a representar las cosas al mismo tiempo, enfatizando al máximo los elementos visuales, se hallaba también presente en la obra petrarquesca de mayor trascendencia y fortuna en la posteridad del escritor aretino: las rimas de su *Canzoniere*, por él llamadas *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

Estas, como sucede en el caso de las denominadas *Canciones de las visiones*, *Qual piú diversa et nova*<sup>48</sup> o *Standomi un giorno solo a la fenestra*<sup>49</sup>, canciones de tanta repercusión posterior en el petrarquismo español y europeo, por su presentación alegórica, de un carácter implícitamente emblemático, se presentan como verdaderos entramados de representaciones entrelazadas con una imagen central presidiendo enteramente cada una de las distintas estancias de la canción, que sirve al poeta para compararse a sí mismo como ser enamorado: tal es el caso del *ave fénix*<sup>50</sup>, renaciendo siempre de sus cenizas en el antiguo amor:

Qual piú diversa et nova  
 cosa fu mai in qual che stranio clima,  
 quella, se ben s'estima,  
 piú mi rasembra: a tal son giunto, Amore.  
 Là onde il dí vèn fore,  
 vola un augel che sol senza consorte  
 di volontaria morte  
 rinasce, et tutto a viver si rinova.  
 Cosí sol si ritrova  
 lo mio voler, et cosí in su la cima  
 de' suoi alti pensieri al sol si volve,  
 et cosí si risolve,  
 et cosí torna al suo stato di prima:  
 arde, et more, et riprende i nervi suoi,  
 et vive poi con la fenice a prova.

(RVF, CXXXV,1-15)

---

"una visione del tempo e dell'eterno per emblemi".

48 Sobre ella puede consultarse, fundamentalmente, los estudios de Fredi CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze, Olschki, 1971; Francesco MAGGINI, "La canzone delle visioni", *Studi Petrarqueschi* 1 (1948), pp. 37-50; Francesco PASQUALIGO, *Le visioni del Petrarca nella canzone "Standomi un giorno" confrontati coi Trionfi dello stesso*, Roma, Bonghi, 1887, todavía de provecho, y, especialmente, el más reciente de Julia CONAWAY BONDANELLA, *Petrarch's Visions and their Renaissance Analogues*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, que, sin embargo, olvida la réplica española, aunque en metros tradicionales, debida a Juan BOSCÁN, *Las cosas de menos pruebas*, con excelente estudio de Antonio ARMISÉN, "Alegoría e imitación en las coplas de Boscán, *Las cosas de menos pruebas*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LIX (1983), pp. 79-140.

49 *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. cit., CXXXV.

50 *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. cit., CCCXXXIII.

También, para parangonar con ella a la misma amada en alguna de sus características emblemáticas: tal su irresistible atracción, semejante, en su poder, al de la *pedra imán*:

Una petra è sí ardità  
 là per l'indico mar, che da natura  
 tragge a sé il ferro e'l fura  
 dal legno, in guisa che'navigi affonde.  
 Questo prov'io fra l'onde  
 d'amaro pianto, ché quel bello scoglio  
 à col suo duro argoglio  
 condotta ove affondar conven mia vita:  
 cosí l'alm'à sfornita  
 (furando'l cor che fu già cosa dura,  
 et me tenne un, ch'or son diviso et sparso)  
 un sasso a trar piú scarso  
 carne che ferro. O cruda mia ventura,  
 che'n carne essendo, veggio trarmi a riva  
 ad una viva dolce calamita!

(RVF, CXXXV, 16-30)

Imágenes, en el sentido apuntado, emblemáticas, además de recurrentes: el fénix, la piedra imán, el catoblepas, la fuente, la nave, el laurel... y que Petrarca proyecta, en su configuración, como un enigma-advinanza, sin apurar su descripción perifrástica, desvelando sólo su nombre en el último verso de la estrofa. Y, en verdad, que la ilustración pictórica, el diseño del emblema propiamente dicho, debería ser la respuesta, la clave desveladora del soneto o de la estancia; en fin, el remate perfeccionista e icónico de un discurso verbal.

Así que, por las características iconológicas de su escritura, por la plasticidad de sus versos, por la calidad de su mensaje y por la repercusión que su obra adquirió en Italia, en España y en Europa, en el quinientos y, más allá del quinientos, hasta el triunfo de la estética romántica, Petrarca pasó a ser para los emblemistas renacentistas y barrocos una autoridad y la emblemática una nueva dimensión del petrarquismo. Entiéndase una autoridad tanto estética cuanto moral, porque, en verdad, es difícil separar en el autor y en la emblemática, en la emblemática en sus óptimas manifestaciones, la tendencia sensorial, la forma bella, que apunta a los sentidos, y la didascálica que, a través de aquéllos, apela a las facultades intelectuales y morales del individuo, del lector.

Basta examinar los libros de emblemas principales, especialmente de área italiana, o simplemente ojear las imágenes reproducidas en la *Emblemata* de Arthur Henkel y Albrecht Schöne<sup>51</sup>, que presenta los emblemas de cuarenta y dos

51 *Emblemata Handbuch zur Sunnbildkunstades XVI und XVII Jahrhundert* cit.

obras, clasificadas por temas, para percatarnos de que la inmensa mayoría de las imágenes recurrentes en la obra de Petrarca y en el petrarquismo italiano y español, de las que me ocupé por extenso en otro lugar<sup>52</sup>, y que, por ser muchas, no en numero, están presentes en los citados libros y, a menudo, en lugar destacado. Excuso decir que su estudio pormenorizado es tema que excede, con mucho, los límites espacio-temporales concedidos a una ponencia. Sin embargo, vaya por delante que los planteamientos comparativos en este ámbito no deben fundamentarse, porque no siempre se basan en la dependencia, aunque haya similitud o correspondencia, entre emblemas e imágenes verbales. Pues, como apuntó Peter Daly<sup>53</sup>, una fuente común puede haber servido de inspiración, sin necesidad de que exista relación directa entre ambos. Y tal como me he esforzado en probar en otros trabajos, la imagen petrarquista no surge precisamente de la nada.

En cierta medida, incluso en gran medida, Petrarca representa la fase final de una trayectoria poética trazada por trovadores provenzales y sicilianos, continuadores artificiosos de una misma tendencia como Guittone, o *stilnovisti* como Cavalcanti, Guinizelli o el mismo Dante Alighieri que, aun reaccionando frente a la "maniera" antigua, se sirvieron igualmente de muchas de sus formas y modos de representación, de su imaginería. Y, en verdad, que muchas de las imágenes que hereda el aretino podrían parecer convencionales si no acabasen por asumir cualidades emblemáticas y algo más.

Petrarca, como último exponente de esta línea culta, que fue la óptima en la lírica románica durante cuatro siglos, consiguió asestar a la imaginería en ella implícita un golpe de gracia, transformando las imágenes tradicionales en imágenes superiormente bellas, además de novedosas, al modificar o extremar los artificios retóricos, convirtiéndolos en verdaderos conceptos. Y, al elevar las formas heredadas a perfección estética, acabó fijándolas, convertidas en canon, para muchos siglos. Tarea en la que le ayudó la legión de petrarquistas que le siguieron: más de quinientos, simplemente en ámbito italiano, entre mayores, menores y mínimos, de los que me ocupé en mi estudio sobre las antologías petrarquistas italianas en el siglo XVI<sup>54</sup>.

También los emblemistas sucumbieron al influjo, pero no de una manera tan unidimensional como los poetas, sobre todo del llamado primer Renacimiento. Petrarca, la obra de Petrarca, pasó a barajarse, como punto de referencia, como fuente ilustre, en los libros de emblemas, junto a la *Biblia* y los Santos Padres de la Iglesia, la literatura clásica greco-latina, la mitología, las historias naturales, los bestiarios, herbarios y lapidarios medievales, las fábulas, las leyendas y los jeroglíficos, coincidiendo con el fervor por lo egipcio, tan de moda en la corte de

52 M<sup>a</sup> Pilar MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.

53 Peter M. DALY, *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the 16 and 17 Centuries*, Toronto University Press, 1979, p. 55.

54 M<sup>a</sup> Pilar MANERO SOROLLA, "Antologías italianas de la segunda mitad del siglo XVI", *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, 9 (1983), pp. 259-299.

los Médicis y en el círculo de Careggi<sup>55</sup>, y con lo que, en parte, concordaba la emblemática petrarquista<sup>56</sup>.

En fin, la obra de Petrarca y la de algún petrarquista destacado (entiéndase Bembo), pero especialmente la del poeta de Arezzo (y en esto insisto, pues muchas veces en poesía, seguramente por razones de comodidad crítica, más que por imperativos y causa de historia literaria, se tiende a establecer y magnificar, sobre todo en España, un petrarquismo sin Petrarca, a todas luces insostenible en la emblemática en donde, al contrario, a menudo éste se refleja como petrarquista único), pasó a formar parte de la cultura global internacional a partir de la cual los emblemistas elaboraron sus interpretaciones individuales. Pues existe una relación entre la poesía y la imagen emblemática, como ha demostrado Alain Michel<sup>57</sup>, que no depende solamente de la sensibilidad, ni del instinto, ni del inconsciente, sino que pone en juego enteramente el pensamiento y la cultura del individuo.

La riqueza de los libros de emblemas se entendió, precisamente, de manera consciente o inconsciente, según la calidad del lector; en cualquier caso, pasando aquéllos a ser, en muchas ocasiones, especies de *studia humanitatis* por los que éste se educaba y adquiría conocimientos de la cultura antigua. Y, como compendios de erudición, los emblemistas, frente a los poetas, en vez de esconder sus fuentes, se enorgullecían de mostrarlas, pues ello equivalía a certificar la concentración de una multiplicidad de conocimientos eruditos poseídos<sup>58</sup>.

En su calidad de clásico y de corona literaria de Italia, que en época renacentista equivalía a decir del mundo occidental, y lo prueban los muchos comentarios que tuvo su obra, tal como se acostumbraba a hacer con los escritores grecolatinos<sup>59</sup>, Petrarca inaugura su presencia en la emblemática en la

55 Fervor muy bien estudiado por André CHASTEL en "Achademia charegiana", *Marsil Ficini et l'Art*, Genève, Droz, 1954.

56 Como nos recuerda Mario PRAZ, *Il giardino dei sensi* cit., p. 228: "l'emblematica del Petrarca va considerata alla luce de la teoria medievale che vedeva nelle favole dei poeti adornamenti di arcani scientifici e filosofici, considerava insomma codeste favole da un punto di vista analogo a quello da cui si giudicarono poi i geroglifici".

57 "Rhétorique et philosophie de l'emblème: allegorie, réalisme, fable". *Emblèmes et dévices au temps de la Renaissance* cit., p. 30.

58 Pierre LAURENS, *L'abeille dans l'ambre* cit., p. 443, lo ha constatado con sagacidad: "...chaque emblème apparaît à l'analyse comme un comprimé d'érudition, comme la concentration d'une multiplicité de connaissances érudites". Reparó también en la emblemática como "método en el enciclopedismo barroco", Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, "la idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Vitoria-Gasteiz, II (1992), pp. 116-133.

59 Ver, a este propósito, el estudio, todavía ilustrativo, de Nino QUARTA, *I commentatori quattrocentisti del Petrarca*, Napoli, R. Accademia di Archeologia Lettere e Belle arti, XXIII, 2 (1905), pp. 269-324 y, en síntesis, mi *Introducción al estudio del petrarquismo en España* cit., pp. 16-21.

misma obra de Alciato<sup>60</sup> que le incluye entre sus fuentes<sup>61</sup> y a la que justo llega el eco y los argumentos en la línea de la famosa discusión en torno a la imagen del laurel y el significado de su simbolismo en la oración pronunciada en la ceremonia de coronación del aretino en Roma<sup>62</sup>. Imagen que posee en el *Emblematum liber* (1531) su correspondiente *picta*.

Esta presencia se mantendrá como constante en los libros de emblemas posteriores y en sus teorías al respecto. Paolo Giovio, por ejemplo, recomienda, en su *Dialogo dell'impresse militari e amorose* (1555)<sup>63</sup> dotar al *motto* (lema) del respaldarazo de un escritor de prestigio, citando a Petrarca en cabeza de una larga lista de escritores italianos, latinos y griegos a los que el autor otorga "autoridad y grandeza", pero a quienes Petrarca precede:

I motti si posson prendere da autori famosi in qualunque lingua si sieno, si come il Petrarca il divino Ariosto, Dante, il Bembo e altro famoso nella lingua nostra; e cosi Virgilio, Ovidio, Orazio, Catullo e gli altri nella Latina e Omero ed Esiodo, Callimaco e tutti gli altri buoni nella Greca averano tanta più autorità e grandezza<sup>64</sup>.

Lodovico Dolce, en su *Dialogo sulla pittura* (1557) cita a Petrarca como *pictor* ejemplar, él mismo que llamó a Homero "primo pittor de le memorie antiche"<sup>65</sup>, concediendo a nuestro autor carácter de intermediario entre el mundo antiguo y el renacentista y autoridad en el arte de relacionar teorías artísticas y literarias.

Unos años después, Girolamo Ruscelli, en sus *Imprese Illustri* (1566)<sup>66</sup>, teoriza y proyecta distintos emblemas en relación a la poesía de Petrarca. Seguramente el más famoso, el de la *candida cerva sopra l'erba* del canónico soneto petrarquesco, recubierta ésta de pedrería, cual si se tratase de superponer, a la imagen de Laura, los elementos canónicos de su descripción suntuaria<sup>67</sup>:

60 *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber*, Augsburg, 1531. Para las distintas ediciones posteriores a esta primera y bibliografía general sobre la obra de Alciato, ver Henry GREEN, *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, London, Trübner and Co., 1872. También G. DUPLESSIS, *Les Emblèmes d'Alciat*, Paris, Librairie de l'Art J. Rouan, 1884.

61 Ver, al respecto, el estudio de Frances A. YATES, "The emblematic conceit in Giordano Bruno's *De Gli Eroici Furori* and in the Elisabethan Sonnet Sequences", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI (1943), pp. 105 y ss.

62 Subraya la cuestión Robert J. CLEMENTS en *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 42.

63 *Dialogo dell'Impresse militari et amorose, di Monsignor Giovio Vescovo di Nucera...* In Roma Appresso Antonio Barre, 1555. Ver, además, para las posteriores ediciones de la obra, la bibliografía de B. BONCOMPAGNI, "Giovio's *Dialogo dell'Imprese*", *Giornale degli eruditi e dei curiosi*, dec. 1884, pp. 80-90.

64 Edición moderna a cargo de Maria Luisa DOGLIO, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 172-173.

65 *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Vinegia, Giolito de' Ferrari, 1557. Ahora en *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960-1962.

66 *L'Imprese Illustri*, Venetia, Francesco de' Franceschini Senese, 1566.

67 Ver sobre esta cuestión, aparte de los clásicos trabajos de Dámaso ALONSO ("Petrarquismo hecho geometría", *Ideen und Fomen, Festschrift für Hugo Friedrich*, ed. de F. SCHALK,

Una candida cerva sopra l'erba  
verde m'apparve, con duo corna d'oro,  
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,  
levando'l sole a la stagion acerba.  
Era sua vista sí dolce superba,  
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:  
come l'avaro che'n cercar tesoro  
con diletto l'affanno disacerba.  
"Nessun mi tocchi -al bel collo d'intorno  
scritto avea di diamanti et di topazi-:  
libera farmi al mio Cesare parve".  
Et era'l sol già volto al mezzo giorno,  
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,  
quand'io caddi en l'acqua, et ella sparve.

(RVF, CXC, 1-14)

Ruscelli presenta un emblema (lámina 1) que tiene como fondo pictórico el recurrente laurel petrarquesco, símbolo e indicio de la amada a la vez que proyección del poeta coronado. Entrelazada a sus hojas, la banderola con el lema emblemático, que reproduce el primer hemistiquio del noveno verso del poema de Petrarca: *Nessun mi tocchi*, de resonancias bíblicas, cuyo significado se añade y ennoblece la función de ilustrar una característica moral del personaje femenino emblemático y ambivalente en su orgullosa pureza: la *candida cerva*, que el propio Ruscelli relaciona en su comentario con el no menos *candido ermellino in campo verde* de los *Triunfos*, igualmente adornado con un collar, *ch'oro fino e topazi al collo tegna*<sup>68</sup>. *El soneto, en este caso, acompaña al diseño como subscriptio y lo explica: los cuernos de oro del animal son las trenzas de la dama; el laurel, otra vez presente, más que su árbol, es su entorno, su aura, su gloria, su nombre; el topacio, el sello de su castidad; el diamante, su pureza. Y por alusión al mito de Diana, en sus atributos, Laura, cierva blanca, se identifica con la diosa, quedando, a su vez, deificada así por el poeta, para representar en la empresa de Ruscelli a Lucrecia Gonzaga, nueva Diana y nueva Laura.*

Frankfurt, Klostermann, 1965, pp. 1-22 y "La poesia del Petrarca e il petrarchismo", *Lettere italiane*, XI (1959), pp. 277-319), el estudio de M<sup>a</sup> Pilar MANERO SOROLLA, "La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LXVIII (1992), pp. 1-40, principalmente, con abundante y detallada bibliografía al respecto. Igualmente, los estudios de Cesare LURASCHI, *Il canone delle bellezze dal Petrarca al Tasso*, Università di Friburgo, 1977 y Giovanni POZZI, "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura de Giorgione", *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Firenze, Olschki, "Civiltà veneziana", 27, 1981, pp. 309-341.

68 Triumphus Mortis, I, 20-21. Ver, a este último propósito, el comentario de Frances A. YATES "Ritratti allegorici di Elisabetta I a Hatfield House", *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975; trad. italiana di Enrico Basaglia, Torino Einaudi, 1978, pp. 251-255.

La autoridad de Petrarca como fuente ilustre de la emblemática vendrá secundada, además, por el papel de adalid que se le reserva en el arte asociado de la memoria como escritor que, especialmente en sus *Rerum memorandum libri*, presumiblemente, comienza la transición entre la memoria medieval y la renacentista, tanto por lo que se refiere a la memoria natural como a la artificial. En este sentido, *De gli eroici furori* de Giordano Bruno (1585)<sup>69</sup>, catalogado con razón por Frances Yates<sup>70</sup> como libro de emblemas, rinde culto a esa creencia, al proyectar las imágenes petrarquistas, especialmente las *armas de amor*, atributos de Cupido, en muchos de los cincuenta emblemas que son descritos, interrelacionados en un conjunto significativo, no precisamente como sistema mnemotécnico, sino como signos de memoria de una obra literaria en otra: el mismo sistema empleado por Petrarca en sus *Hombres ilustres* y en sus *Libros memorables*, al rememorar a sus amados clásicos para suscitar en el lector el amor por la antigüedad.

En ambos casos, arte de la memoria y del emblema asociado al conceptismo en Bruno y, como ya se ha dicho, en el propio Petrarca como vías complementarias para la creación y la expresión de imágenes<sup>71</sup>; pues, de hecho, la empresa y el emblema seguían, en su constitución, las *razones* retóricas, las reglas y los instrumentos de la poesía, con capacidad privilegiada, además, para ejemplificar el arte condensatorio propio de la estética barroca y plasmar en una imagen las diversas partes de un discurso. Y, en esta asociación, no carece de significado que Emanuele Tesauro en su *Cannocchiale aristotelico* (1655), posiblemente el mayor monumento retórico del conceptismo barroco, fundamente en la obra de Petrarca, al que tiene por *Cigno Fiorentino y Homero italiano*<sup>72</sup>, un buen número de sus ejemplificaciones conceptuosas<sup>73</sup>.

Las citas podrían multiplicarse, pues casi todos los emblemistas, empresistas, mítógrafos, iconólogos del quinientos italiano hacen de la obra de Petrarca un lugar común<sup>74</sup>, fuente ilustre de sus ejemplificaciones imaginísticas o argumentaciones

69 *De Gli Eroici Furori*, Parigi, Appresso Antonio Balo, l'Anno 1585. Ed. moderna en *Opere italiane*, ed. de Giovanni Gentile, Bari, Laterza, 1908.

70 "The emblematic conceit in Giordano Bruno's *De gli eroici furori* and in the elisabethan sonnet sequences", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6 (1943), pp. 101-121. Ver asimismo, a este propósito, de la propia Frances A. YATES, "L'arte della memoria e i dialoghi italiani di Bruno", *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1966; trad. italiana de Albano Biondi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 286-296.

71 Perfila la cuestión en las coordenadas del desarrollo del arte del emblema, en área sobre todo italiana, Stephen CLUCAS, "Giordano Bruno's *Degli Eroici Furori* and the emblem tradition", *The emblem in Renaissance and Baroque Europe*. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference, 13-17 August, 1990, ed. Alison ADAMS and Anthony J. HARPER, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill, 1992, pp. 32-44.

72 *Cannocchiale Aristotelico*, ed. cit., p. 241.

73 Las ejemplificaciones, que no podemos detallar por imperativos de espacio, son numerosas, ya referidas a las *figuras ingeniosas* (pp. 241 y ss.), ya a las *metáforas de proporción*, con la imagen emblemática de la *candida cerva sopra l'erba... con duo corna d'oro* (RVF. CXC, 1-2), entre otras, como ejemplificación (p. 307). De hecho, toda la imagería suntuaria petrarquesca, fosilizada, está presente en la argumentación de los distintos casos de metáforas: ya de *oppositio* (p. 456); ya de *deceptione* (p. 469).

74 Así sucede, por ejemplo, con los catalogados por Gennaro SAVARESE y Andrea GAREFFI,



eruditas. Ninguno entre ellos con la constancia de Cesare Ripa. Iconólogo incluido, tradicionalmente, y con razón, en el espacio de la emblemática<sup>75</sup>, por su sistemática presentación de los materiales simbólicos y mitológicos de los libros de emblemas, en su intento de hallar el significado último de sus imágenes iconológicas y explicar el porqué de las mismas, hace del *Canzoniere* y los *Trionfi*, pero, asimismo, de la obra latina del aretino, un venero de referencias imaginísticas y literarias de primer orden; ya sea a través del uso de las imágenes verbales petrarquescas para potenciar, a través de la escritura, sus propios diseños iconológicos; ya, considerado Petrarca como autor clásico, para reforzar el caudal erudito de su *Iconologia* (1593)<sup>76</sup>, valiéndose de sus versos. Desde luego, versos celeberrimos, las más de las veces potenciados por los propios comentaristas; siempre conocidos, como:

Ma trovo peso non de le mie braccie  
En opra di polir con la mia lima

(RVF, XX, 5-6)

que ilustran las argumentaciones explicativas de la imagen alegórica de la *Accademia*, (lámina 2) representada con una gran *lima* en la mano derecha a la que se enrolla una bandera con el lema: *Detrahit atque polit*; y, en la izquierda, una *corona de laurel, hiedra y mirto*. En relación, la *lima*, a la función de perfección y lustre de las obras que produce y que rematan los versos petrarquescos, sumados a los de Quintiliano (*Opus poliat lima, Oratoria, X,III*) y Horacio (*Nec virtute foret clarisque potentius armis./ Quam lingua Latium, si non offenderet unum/ Quenquem poetarum limae labor et mora vos, o/ Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non/ Multa dies et Multa litura coercuit. Poética*); pues, sabido es, como ya adelantamos, que el emblemista, como el iconólogo, no sólo oculta, sino que, antes bien, alardea de sus fuentes y citas eruditas, para así mejor reforzar y exponer sus propias argumentaciones. Por otro lado, a través de la *corona de laurel, hiedra y mirto*, la impronta petrarquesca continúa: ahora por alusión al tema recurrente en la emblemática, de la coronación del propio poeta aretino en el Campidoglio romano:

---

*Letteratura delle immagini nel cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980: los mentados Paolo GIOVIO y Girolamo RUSCELLI, Costanzo LANDI, Luca CONTILE, Mario EQUICOLA, Giulio CAMILLO DELMINIO, Ludovico DOLCE... entre otros.

75 Ver a este propósito el artículo de Pilar PEDRAZA, "Breves notas sobre la cultura emblemática barroca", *Saitibi*, XXVIII (1978), p. 182. Más recientemente, Claudie BALAVOINE, "Classement thématique des Emblèmes d'Alciat", *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe*, cit., p. 21.

76 *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino...* In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593. Para otras ediciones y análisis de la obra, ver Erna PANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, L.S. Olschki, 1939. De la *Iconologia* hay edición moderna con traducción española debida a Juan y Yago BARJA, Rosa M<sup>a</sup> MARIÑO, Fernando GARCÍA ROMERO, con prólogo de Adita ALLO MANERO, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

... e per finire di ragionare, circa di queste tre piante poetiche<sup>77</sup>, basti à dire che il Petrarca fù coronato in Roma di tre corone, di Lauro, d'Hedera, e di Mirto, sì come riferisce d'hauer vnito Senuccio Fiorentino, coetaneo, e amico del Petrarca<sup>78</sup>

Como lugar común se presenta igualmente Petrarca en la emblemática fuera de Italia. A veces con gran insistencia, como en la *Délie* de Scève (1544) y sus cincuenta emblemas, en su mayoría inspirados a partir de imágenes petrarquistas<sup>79</sup>. En otras, mezclada la reminiscencia imaginística de Petrarca con interferencias ovidianas y horacianas, o recuerdos de la *Antología griega*, como en el caso de los amorcillos ovidiano-petrarquistas de la *Emblemata Amorum* de Otto Vaenius (¿1608?)<sup>80</sup>, que contaron con su divinización<sup>81</sup>, proceso ya experimentado por el petrarquismo literario a través de la obra de Malipiero y Fiamma y en la prosa emblemática a partir del libro de *Emblemas y Divisas* de Georgette de Montenay (1571)<sup>82</sup>, aunque no, precisamente, valiéndose siempre de imágenes petrarquistas. Y, como fenómeno europeo, también en la emblemática, las imágenes de Petrarca, menos, mucho menos, las de los poetas tradicionalmente considerados como petrarquistas, emergen en los ámbitos culturales a los que el petrarquismo literario alcanza, que es Europa en su totalidad. Roger Paultre lo sugiere en área francesa<sup>83</sup>, Mario Praz lo ejemplificó, en parte, en la emblemática inglesa<sup>84</sup>. Dato muy significativo en este último terreno es que en la Inglaterra barroca, concretamente en la obra de Francis Quarles (1635)<sup>85</sup>, la imagen icónica y la letra petrarquista, acompañada de referencias ovidianas, llegó a desplazar, como fuente ilustre, a la propia Biblia<sup>86</sup>; suplantación extraordinaria, sin parangón en los libros de emblemas españoles.

Éstos mantienen, por supuesto, la presencia de Petrarca como autoridad, pero, cuantitativamente, su frecuencia disminuye y, cualitativamente, su prestigio decrece. Ser Petrarca autor italiano y, por lo tanto, extranjero, no puede justificar

77 Anteriormente, RIPA había aludido a la consideración del significado de éstas a poetas griegos y romanos: Virgilio, Ovidio, Horacio, Píndaro, Catulo... *Iconología*, pp. 56 y ss.

78 *Iconología*, p. 58. Otros ejemplos, numerosísimos, y su análisis, en relación a imágenes iconológicas del Adulterio, el Alma, el Arte, el Consejo, el Crepúsculo, la Delectación, la Eternidad, la Filosofía... por motivos comprensibles de espacio los reservamos para estudio aparte.

79 Ver, a este propósito, el sugerente libro de Paul ARDOUIN, *La Délie de Maurice Scève et ses cinquante emblèmes ou les nocces secrètes de la poësie et du signe*, Paris, Nizet, 1982.

80 *Amorum Emblemata, figuris incisa Studio Othonis Vaeni Batavo Lugdunensis*, Antverpiae, Venalia apud Auctorem, Typis Henrici Swingenij, 1608. El tema que nos ocupa cuenta, recientemente, con un estudio sistemático debido a Santiago SEBASTIÁN, "Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXI (1985), pp. 5-112.

81 *Amoris Divini Emblemata Studio et Aere Othonis Vaeni concinnata*. Antverpiae, Ex officina Martini Nutl & Ioannis MeursI, Anno 1615.

82 *Emblemes ou Devises Chrestiennes, Composees par Damoiselle Georgette de Montenay*. A Lyon, Par Jean Marcorelle, 1571.

83 *Les images du livre...* cit.

84 "Petrarchismo e eufuismo in Inghilterra". *Il giardino dei sensi* cit., pp. 118-145.

85 *Emblemes By Fra: Quarles*, London, Printed by G.M. Miller, 1635.

86 Ver Ernest B. GILMAN, "Words and Image in Quarles' Emblemes", *Critical Inquiry*, 6, 3, (1980), pp. 385-410.

el hecho, pues su influjo, en las fechas en las que se desarrolla la Emblemática en España, continúa produciéndose en la poesía española; si bien hacia 1580 se experimente ya, no sólo la reacción antipetrarquista, que ésta corre pareja al propio desarrollo del petrarquismo<sup>87</sup>, sino el prurito nacionalista de los intelectuales españoles frente a la imitación poética en pro de un humanismo español autóctono; un conocimiento de los griegos y latinos directo, sin depender de los italianos... Se trataba, en realidad, de un sueño antiguo, pero que avivará tanto el Brocense como Herrera en sus comentarios a Garcilaso<sup>88</sup>.

Cierto que a Petrarca le nombran los traductores y comentaristas de Alciato, tanto Bernardino Daza Pinciano en sus *Emblemas* (1549)<sup>89</sup>, cuanto Francisco Sánchez de las Brozas en sus *Comentarios* (1573)<sup>90</sup>, o Diego López de Valencia en su *Declaración magistral* (1615)<sup>91</sup> y que, por esta vía, su prestigio desempeñado en los inicios de la emblemática europea no puede ser ignorado por los autores españoles de emblemas. Sin embargo, éstos se decantan hacia otras autoridades como "fuentes ilustres", aunque, en verdad, la emblemática española nunca tuviese la carga erudita de la italiana y, en consecuencia, los autores y citas que la adornan sean menos numerosos, en pro, en cambio, de una mayor claridad pedagógica.

Cierta también la repercusión emblemática del aretino a través de la impronta de sus *Triunfos*, no sólo circunscrita a las letras hispánicas<sup>92</sup>, sino también al arte del emblema en ámbito español e hispanoamericano, como asimismo a las artes plásticas<sup>93</sup>. Los *Triumphos Morales* de Francisco de Guzmán (1565)<sup>94</sup>, se ofrecen en el terreno de la emblemática como un notable ejemplo de derivaciones triunfales aplicadas ahora a temas y virtudes diferentes a los de los petrarquescos iniciales como puedan ser la Voluntad, la Razón, la Sapiencia, la

87 En relación a este proceso puede consultarse el capítulo "El antipetrarquismo" de mi estudio cit. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, pp. 140-152.

88 Ver Antonio GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras Completas del poeta acompañadas de textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 311 y ss.

89 *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra...* En Lyon por Guilielmo Rovillio, 1549.

90 *Francisci Sanctii Brocensis In inclitya Sarmaticensi Academia Rhetoricae, Graecaeque lingua Professoris, Comment. in And. Alciati Emblemata, Lugduni, Apud Gulielmum Rovillium 1573.*

91 *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades, moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres.* Por Diego López, natural de la Villa de Valencia de la Orden de Alcántara... Con Privilegio Impreso en la Ciudad de Nájera por Iuan de Mongastón, Año 1615.

92 Para un panorama general con su correspondiente bibliografía remito a mi *Introducción al estudio del petrarquismo en España* cit., pp. 66-73, principalmente. Un estudio particularizado del fenómeno lo ofrece Ann J. CRUZ. "The Trionfi in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and The Castilian Vernacular in the Sixteenth Century", *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle* cit., pp. 259-268.

93 En este sentido, resulta muy ilustrativo el estudio de Santiago SEBASTIÁN, "Alegorías filosófico-morales", *Arte y Humanismo* cit., pp. 225-245. Para otras particularidades ver nota nº 37.

94 *Triumphos Morales, de Francisco de Guzmán.* Impressos en Alcalá de Henares, en casa de Andrés de Angulo, Año 1565.

Prudencia, la Justicia, la Fortaleza o la Templanza. Representadas, asimismo, con formas y disposición distinta a las habituales figuraciones petrarquescas aunque, en ocasiones, con evidentes recuerdos y, réplicas, a los primigenios *Triunfos* de Petrarca. Tal los *Triunfos* de la Prudencia (lámina 3), Justicia (lámina 4), Fortaleza (lámina 5) y Templanza (lámina 6), con la recuperación de la ilustración habitual al género del carro triunfal tirado por "diversos animales":

Venían quatro carros cristalinos  
que nunca se labraron otros tales,  
por partes diferentes y caminos  
tirados por diuersos animales:  
(...)

Tirauan ciertos Aspides arteros  
el carro que delante parecía,  
y el otro que seguía, dos corderos  
mas blancos que la luz del claro dia:

El tercio dos leones grandes fieros  
que muestran gran denuedo y osadía,  
tirauan ciertas aues el postrero  
que cantan al morir y no primero<sup>95</sup>.

Guiados por doncellas coronadas:

Assí como tiravan los diuinos  
de Venus y otras deas, en los quales  
venian quatro dueñas o donzellas  
que pasan en beldad a las estrellas.

Y rubricados por banderolas portadoras del lema, propio al emblema, en latín: *Aestas non sempre erit componit nido* para la Prudencia; *A planos* para la Justicia; *Vincit fortissima fortior estquis* para la Fortaleza; *Ne quid Nimis* para la Templanza... que los versos en romance explican como *subscriptio*, pues no en balde han de figurar los *Triunfos Morales* de Guzmán entre las posibles expresiones de la emblemática española en sus Siglos de Oro<sup>96</sup>; expresiones, sin embargo, no excesivamente decantadas hacia el petrarquismo.

Con todo, es obvio que imágenes que pudieran ser consideradas como petrarquistas aparecen en los libros españoles, pero eso no indica, como ya advertí anteriormente, que una confluencia general exprese influencia o dependencia. En las *Empresas Morales* de Juan de Borja (1581)<sup>97</sup>, por ejemplo,

<sup>95</sup> *Triumphos*, p. 66.

<sup>96</sup> Plantea la posibilidad de su inclusión Aquilino SÁNCHEZ PÉREZ en *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1977, p. 161.

<sup>97</sup> *Empresas Morales* a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe nuestro Señor, dirigidas por Don Juan de Borja..., Praga por Jorge Nigrin, 1581.

encontramos la imagen de la *araña* o la de la *salamandra*<sup>98</sup>, imágenes ambas que aparecen en la obra de Petrarca y en la de más de un petrarquista italiano, español y europeo, pero con una tradición tan dilatada en la literatura, antes de aparecer en la obra de Petrarca, y en la emblemática después<sup>99</sup>, que difícilmente podemos deducir que Petrarca fuese autor inspirador y su obra recordada en las *Empresas Morales*.

Con los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (1589)<sup>100</sup>, nos encontramos ante una situación parecida: imágenes como la del *águila que mira al sol*; el *cisne cantando*; el *fénix renovándose en sus propias cenizas*<sup>101</sup> ¿acaso no están en el *Canzoniere*?<sup>102</sup>. Pero cuando nos acercamos a la *subscriptio* de la *res picta* del emblema, comprobamos que Juan de Horozco subraya como fuente de su inspiración y de su memoria a la Biblia, a Homero, a Plinio; en una palabra, las fuentes de inspiración e imitación del propio Petrarca.

Mejor suerte tuvo, en cambio, el petrarquismo en la obra de su hermano Sebastián de Covarrubias y Horozco, en la que Petrarca es fuente principal, especialmente, como era lógico de esperar, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611)<sup>103</sup>, pero también en sus *Emblemas Morales* (1610)<sup>104</sup>, donde se codea con Ovidio, Virgilio, Horacio, Marcial, la Biblia y los Santos Padres, Justo Lipsio o Piero Valeriano. Cosa curiosa, sin embargo, cuando el aretino aparece, no lo hace como esteta, sino, a tono con la calidad de los emblemas de Covarrubias, como moralista y los versos que se emplean al efecto son los del *Canzoniere*, convertido en texto edificante o de reflexión filosófica. Así ocurre, por ejemplo, con el emblema 8 de la centuria III<sup>105</sup> (lámina 7) que en su *picta* representa a un hombre mayor, cojo pero con alas, portando en su mano derecha un reloj de arena y en la izquierda una guadaña, y cuyo significado alegórico viene anunciado por el lema en latín *Fallit Volatilis Aetas*, inserto en banderola al uso, y aclarado por

98 P. 127 y 272, respectivamente, de la ed. de Bruselas, Francisco Foppens, 1680, ed. facsímil a cargo de Carmen BRAVO-VILLASANTE, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, por la que cito.

99 El reciente estudio de Julio GARCÍA ARRANZ lo prueba: "La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional", *Norba Arte*, X (1990), pp. 53-67.

100 *Emblemas Morales de Don Juan de Horozco y Covarrubias Arcediano de Cuellar en la santa Yglesia de Segovia...* En Segovia. Impreso por Iuan de la Cuesta. Año de 1589.

101 P. 78 y ss. de la reimpresión de 1591.

102 Ver mi Repertorio cit., pp. 297. y ss.; 301 y ss.; 321 y ss

103 *Tesoro de la Lengua Castellana o Española Compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán de Su Magestad, Mastrescuola y Canónigo de la Santa Yglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición...* En Madrid, Por Luis Sánchez, 1611; ed. facsímil, Madrid, Turner, 1979. Abordan el tema que tratamos, tanto Margherita MORREALE en "Los Emblemas de Alciato en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), p. 348, como, más específicamente, y sobre todo desde el punto de vista léxico, Jordi CANALS PIÑAS, "Petrarca en el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias", *Revista de Filología Española*, en prensa.

104 *Emblemas Morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán del Rey N.S. Maestrescuola, y Canónigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio...* En Madrid, Por Luis Sánchez: Año 1610.

105 Ed. cit. f.º 209 r. y v.

el primer verso de la octava castellana que rige como *subscriptio*: *El tiempo buela, sin pararse un ora*, que el propio Covarrubias filia en la explicación con el celeberrimo verso petrarquesco: *La vita fugge, et non s'arresta una hora* (RVF, CCLXXII, 1):

Este es lugar común, y ansí no quiero estender las mías<sup>106</sup> en él, por la breuedad que professo hase hase de ver el soneto de Petrarca<sup>107</sup>

La cita petrarquesca, en efecto, remata el emblema junto al recuerdo de la fuente ovidiana que informó el texto del lema (*Amorum*, lib. I, Elegía 8).

Podríamos así hablar en la emblemática española de la existencia de un petrarquismo, más que divinizado, moralizado, que, aunque esporádicamente, emerge igualmente en la reflexión ética del pensamiento político convertido en *res picta* como sucede en el magnífico ejemplo de la *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo (1640)<sup>108</sup>. Muchas son las imágenes icónicas que ilustran las empresas políticas, coincidentes con las imágenes poéticas que Petrarca fija en su *Canzoniere* y *Trionfi*, comunes y generales a la imaginación y memoria cultural europea, occidental: el *águila*, el *áspid*, la *pedra imán*... Pero, frente a estas constataciones, escasas atribuciones a Petrarca como fuente de inspiración imaginística; pues, cuando se cita, se menciona en la línea preponderantemente ética aludida, como autoridad moral, dentro de la vía de la reflexión en torno al poder a la que antes nos hemos referido. Tal el caso de la empresa LXIX (lámina 8) que en su larguísimo comentario, como es habitual en las empresas de Saavedra Fajardo, éste reserva al final de ella un recuerdo al Petrarca latino en relación al tema del lema: *Ferro et auro* que, en banderola, introduce la imagen de un globo terráqueo, sujeto por una mano que a la vez sostiene una espada y un ramo de olivo. La cita petrarquesca viene a propósito de la "magnanimidad de ánimo de los príncipes [consistente] en ser liberales con otros y moderados consigo mismos"<sup>109</sup>. Y, aunque el autor reconozca en la práctica la dificultad de la medida, admite, teóricamente, para la ocasión, la visión idealizada del aretino, pues:

Como dijo Petrarca en el mismo caso, satisfago a mi obligación, pues aunque no se haya de ejecutar lo que conviene, se debe representar para cumplir con el instituto de este libro<sup>110</sup>

106 Entiéndase consideraciones.

107 F<sup>o</sup> 208 v. de la citada ed. de 1610.

108 *Idea de un Príncipe político Christiano representada en cien Empresas Dedicada al Príncipe de las Españas nuestro Señor por Don Diego Saavedra Fajardo del Consejo de su Magestad en el Supremo de las Indias, i su Embajador extraordinario en Mantua i Esguizaros i Residente en Alemania*. En Monaco en la Empronta de Nicolao Enrico, a 1 de Marzo de 1640. Tenemos ed. moderna a cargo de Vicente GARCÍA DE DIEGO, Madrid, Espasa Calpe, 1958, 4 vols. Amplia bibliografía sobre las distintas ediciones y estudios de esta obra clave de la emblemática española la ofrece Pedro CAMPA en *Emblemata Hispanica, An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Duke University Press, Durham and London, 1990.

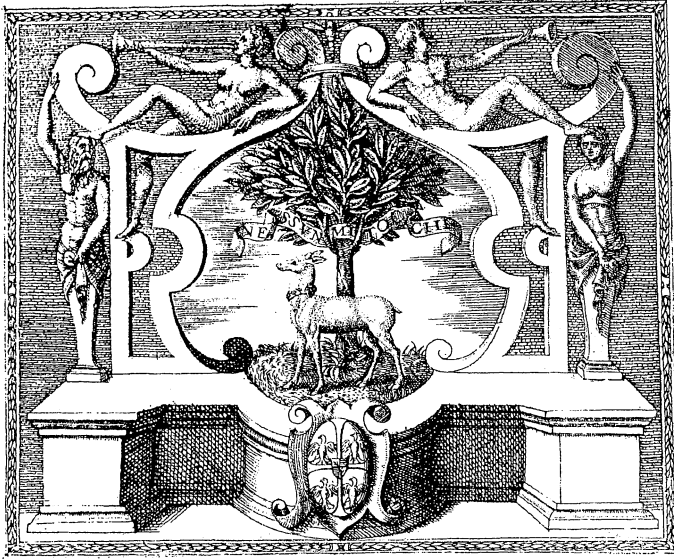
109 Ed. cit., III, p. 212.

110 Ed. cit., III, p. 212, que corresponde a: "Multa scribo, non tam ut saeculo meo prossim,

Con todo, la tónica preponderante es otra y, en general, hemos de reconocer la emblemática española frente a la europea, y, especialmente, frente a la italiana, como no sensiblemente afectada por el movimiento petrarquista. En definitiva, y excepción hecha del propio Petrarca como autoridad admitida pero no dominante, no sólo se obvia a los más relevantes representantes del petrarquismo italiano, sino también hispano, cuyos miembros más destacados apenas aparecen en los libros de emblemas españoles. Privan en éstos, como fuentes de referencia, las *Sagradas Escrituras* y los autores clásicos greco-latinos, el mundo antiguo; ya no su recuperación, anteriormente realizada, sino su prolongación. En este último sentido, bien pudiéramos decir que, como la emblemática italiana y europea, que, sin embargo, hace de Petrarca un clásico, la española proyecta sus preferencias en pos de un humanismo anterior como punto de referencia cultural, que dilata en el tiempo, convertido lingüísticamente en vulgar, y por ello socialmente amplio; mostrándose más sensible en la comunicación del pensamiento moral que en la preocupación por la potenciación y refinamiento de las bellas formas que debieran expresarlo: lo que precisamente constituye la genuina ética-estética petrarquista.

---

cus jam desperata miseria est, quam ut me ipsum conceptis exonerem, et animum scriptis soler". El texto, cuya identificación puntualizada no consta en ninguna de las ediciones antiguas o modernas de la *Idea de un príncipe político cristiano...* de Saavedra Fajardo, pertenece a la obra de Petrarca *Familiarum rerum libri*, liber sextus, 4, 10. "Ad Iohannem de Columna, quid exempla valeant exemplis ostenditur". He utilizado para la presente localización la ed. de *Le Familiari* al cuidado de Ugo Dotti, Urbino, Argalia, 1974, p. 665.



1. Girolamo Ruscelli. *Imprese Illustri*, 1506. Empresa de Lucrecia Gonzaga.



2. Cerare Ripa, *Iconología*, 1593. Imagen de la Academia.





3. Francisco de Guzmán, *Triunfos morales*, 1565. Triunfo de la Prudencia.



4. Francisco de Guzmán, *Triunfos morales*, 1565. Triunfo de la Justicia.



5. Francisco de Guzmán, *Triunfos morales*, 1565. Triunfo de la Fortaleza.



6. Francisco de Guzmán, *Triunfos morales*, 1565. Triunfo de la Templanza.



7. Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*. Emblema 8, centuria III.



8. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano...*, 1640. Empresa LXIX.