

FRANCESCO PETRARCA

I Trionfi

S. xv
79 h.: perg.; 12 x 8 cm
Procedencia: Cardenal Francisco Javier de Zelada y Catedral de Toledo (Sig.: 104-5)
Vitr/22/4



Vitr/22/4, fol. 13r



Vitr/22/4, fol. 34v



Vitr/22/4, encuadernación

Los hechos que fueron el detonante de la trayectoria vital del autor son bien conocidos, lo cual no presupone que fuesen ciertos: una pasión vehemente y no correspondida por Laura, un amor platónico alimentado durante años, y la muerte temprana del ser venerado. Estas serán las tres fuerzas vectoriales que llevarán al poeta *ad astra*. Nunca sabremos dónde acaba la categoría y dónde empieza la anécdota. Ni si la anécdota fue otra. Estas consideraciones son necesarias para captar el sentido de los *Trionfi*, una obra poética —compuesta por unos dos mil versos— aparentemente formalista y distante. El esquema estructural de

la misma revela la maestría compositiva de Petrarca (1304-1374), quien desarrolla el hilo delgado del argumento a través de seis escenarios sucesivos cuyos protagonistas son el Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad. Gracias a este procedimiento, la *fabula* discurre por unas vías expresivas que hoy calificaríamos de próximas a la técnica teatral. A ello contribuye el hecho de que el punto de vista del narrador se sitúa en primera persona. El «yo» del relato, tras evocar «la dulce memoria de aquel día» (v. 1) y debido a su estado anímico ya que se encontraba «entre las hierbas de llorar cansado» (v. 9), se queda profundamente dormido. En medio de esa situación, se produce un efecto de *flashback* que permite al autor recrear un ámbito de ficción a la medida de las necesidades del argumento.

Probablemente Petrarca frisaba en la cincuenta cuando pergeñó esta composición. A partir de aquí volverá intermitentemente a ella, al no encontrar antes del final de sus días una fórmula que superase la contradicción interna que su proyecto encerraba. A su muerte no se hallaron los versos ordenados sistemáticamente, sino un conjunto informe de hojas llenas de correcciones y carentes de una estructura definitiva, según cuentan los comentaristas más antiguos. La tradición manuscrita se basa en un códice autógrafa conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Vat. Lat. 3196) y en copias de originales perdidos. La arquitectura escénica del poema, la elección de la lengua vernácula en lugar del latín, y el empleo de tercetos encadenados como patrón formal de sus versos,

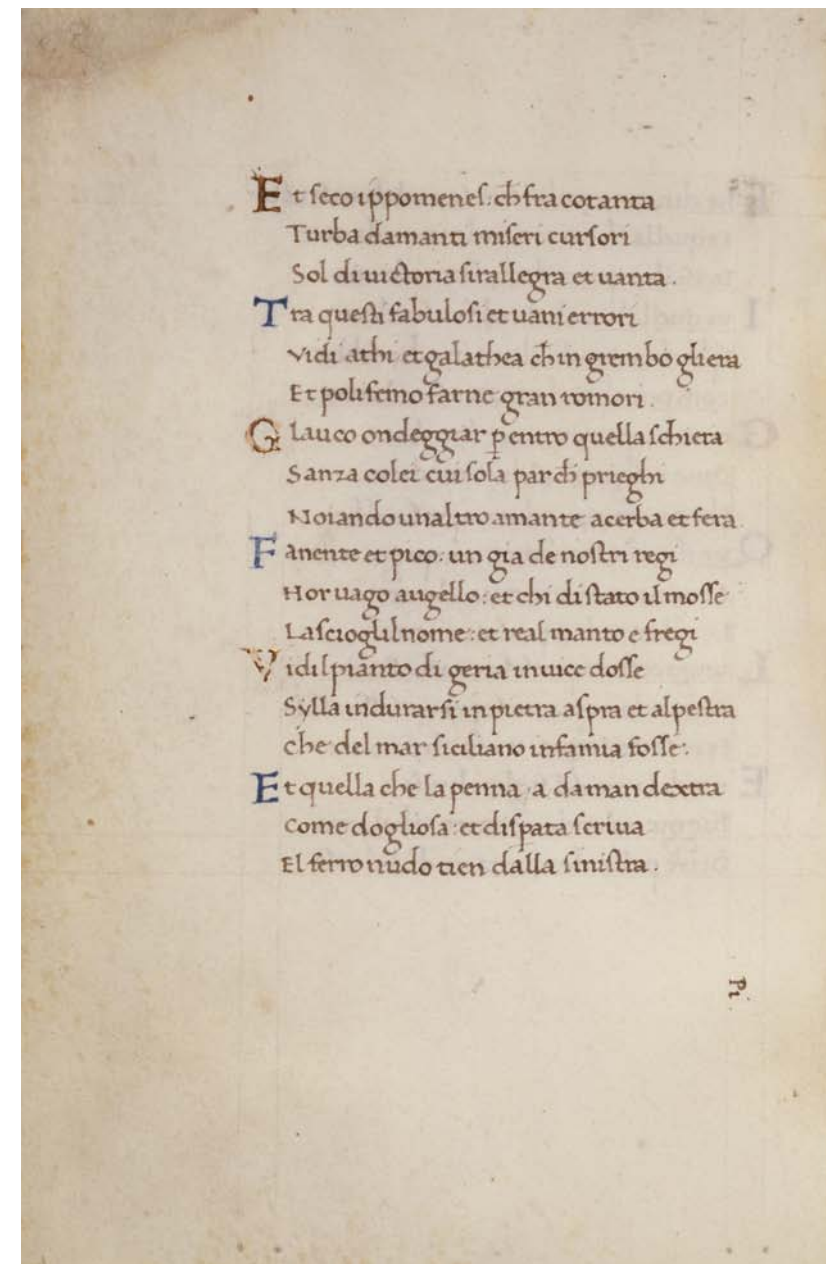
siguiendo un modelo consagrado por Dante y también utilizado por Boccaccio, constituyeron elementos fijos en la organización de la obra. Mas no ocurrió así en lo que a distribución de la materia narrativa se refiere.

Con toda seguridad, Petrarca se habría sentido complacido si hubiese podido hojear el manuscrito expuesto, porque, en realidad, el ejemplar encarna el modelo de libro por él auspiciado en una de sus múltiples cartas, precisamente en la que escribió a Luigi Marsili en el mismo año de su muerte, acaecida el 7 de enero de 1374 (*Seniles*, xv, 7). El ideal de un códice de pequeño formato, fácilmente transportable y que se puede consultar con una sola mano era una aspiración ya sentida desde muy lejos (ya

hablaba de ellos Marcial en sus *Epigramas*, lib. I, 2). Nuestro autor la convirtió en realidad en algunos de sus magníficos autógrafos, tales como el *Bucolicum carmen* del año 1357 (Vat. Lat. 3358) o el tratado *De sui ipsius et multorum ignorantia* (Berl. Hamilton 493), versión realizada una década más tarde aproximadamente. Esta modalidad fue denominada en Italia *libretto da mano*. El manuscrito de la Biblioteca Nacional de España mide 115 × 75 mm. El ejemplar fue confeccionado con una vitela de gran calidad. El texto es un acabado ejemplo del estilo de escritura llamado «humanística redonda», variedad cuyos antecedentes morfológicos hay que ponerlos en relación con los intentos del propio Petrarca por encontrar una solución gráfica



Vitr/22/4,
fol. 35r, detalle



Vitr/22/4, fol. 32v

idónea de acuerdo con su ideal estético. El programa iconográfico consta de siete miniaturas a página completa. Annarosa Garzelli atribuye la autoría a un artista florentino, Ser Ricciardo di Nanni, por el parentesco estilístico con el resto de su producción. La pieza conservada en la Biblioteca Nacional de España presenta todas las características de una producción tardía. El fenómeno se observa con toda claridad si comparamos su versión realizada de la misma obra hacia 1470 (BAV, cod. Urb. Lat. 681) con la que nos ocupa, datable en torno al año 1480. La miniatura exhibida representa la personificación de la *Pudicitia*, imagen que se suele identificar con la figura de Laura. La doncella lleva en su mano derecha el arco y la flecha de Cupido, a modo de despojo, y al propio dios, maniatado y prisionero, a sus pies. En la mano izquierda enarbolaba un estandarte con un armiño sobre campo verde (el color del fondo simboliza la juventud; el animal, la inocencia; el collar de oro que lleva al cuello, la pureza; y los topacios engarzados, la templanza). Dos unicornios, de significado parlante, arrastran el carro.

La obra tuvo una excelente acogida a juzgar por los casi quinientos manuscritos que la transmiten. Su recepción se produjo en clave profana y «a lo divino». Quizá por ello el cardenal Francisco Javier Zelada (1717-1801) la tuvo en su poder. Luego, otro purpurado ilustrado, Francisco Antonio de Lorenzana (1722-1804), la incorporó, junto con otros preciosos códices de aquel bibliófilo, a la Biblioteca Capitul de Toledo. Por último, el ejemplar pasó a su sede actual en 1869.

Elisa Ruiz García

BIBLIOGRAFÍA

Miniatura florentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento. Florencia: La Nuova Italia, 1985, vol. I, pp. 55-66. Petrarca, Francesco. *Trionfi*. Edición facsímil del mss. Vitr/22/4 de la Biblioteca Nacional. Introducción y estudio de Elisa Ruiz. Valencia: Biblioteca Nacional y Vicent García Editores, 1998, vol. II.