

### Ilustraciones en algunas ediciones de *Los Triunfos* de Petrarca: su importancia en la Península Ibérica

Roxana Recio  
Creighton University

Innumerables son las ilustraciones así como las ediciones y distintas impresiones de *Los Triunfos* de Petrarca por toda Europa (Wilkins). Aquí no se pretende hacer una relación de todas porque sería imposible, sino seleccionar algunas de ellas que sean las que ayuden a entender mejor su significado e importancia con respecto a las que se han conservado en la Península.

Resulta innegable que el haber sido una obra que dejó sin ordenar su autor, al sorprenderle a éste la muerte, así como que la obra trata de una alegoría sobre la vida del hombre, la manipulación en poner los seis *Triunfos* en orden y la publicación y difusión de los mismos facilita e invita a interpretaciones artísticas. Esto lo digo pensando en la publicación, sin ir más lejos, de los diferentes *Triunfos* por separado. Normalmente, la publicación de cualquiera de *Los Triunfos* iba acompañada de algún grabado que respondía a la interpretación que el editor o la época hacían del tema de la obra. Nunca perdieron su connotación filosófica como se ha llegado a decir (Lapesa 114) y dieron origen a un corpus literario enorme. Si Dante atrajo la atención de pintores, dibujantes, escultores etc., no menos lo hizo Petrarca (Lewis 53-63). Diré más: los artistas se sintieron atraídos por las obras en vulgar de esos autores (Fraso, Mariani Canova, Sandal). El desconocimiento del latín por el gran público, entre otras razones, y el florecimiento de las culturas populares apoyadas por obras como *De vulgari elocuentia* de Dante o por movimientos como el que comenzaron los franciscanos ya principios del XIII en el que pedían que al pueblo se le dirigieran (oralmente o por escrito) en un idioma que entendiera, ayudaron a que lo que prevaleciera de estos autores fueran sus obras escritas en vernáculo. La Iglesia fue la primera en aceptar el cambio puesto que le convenía (Eisenstein 33-36; Steimberg 117-27; Clair 120-22). Las distintas representaciones de la *Commedia*, la *Amorosa Visione* o *Los Triunfos*, tienen su raíz en este factor lingüístico, que fue un cambio social esencial en el paso de la Edad Media al Renacimiento. Se acerca y analiza esta cuestión desde otro ángulo Wollesen (1988).

Una característica es que, por regla general, cuando se han publicado los seis *Triunfos* en edición completa, les acompaña un comentario, y, además de éste, como si no fuera suficiente, las ediciones presentan grabados o miniaturas. Sin embargo, cuando el triunfo aparece impreso por separado, no lleva comentario aunque las ilustraciones, en muchas ocasiones, no faltan. No obstante, como se verá, hay excepciones y puede apreciarse una evolución con respecto a todo lo referente a impresión e ilustraciones. Entrar en la historia de la cultura en la época y, más concretamente en la escritura en la época en Europa, es algo ya bastante y muy bien estudiado (Lewis 32-49). Pero sorprende que Lewis en su utilísimo libro no presente ni una sola ilustración de *Los Triunfos*. Las ediciones que hemos seleccionado aquí son un grupo de ediciones italianas y las de la Península, aunque se estudia también una edición de 1555, en francés que se conserva en Berlín. Para esta edición en francés, se ha utilizado el ejemplar que pertenece a la Biblioteca de Catalunya.

Entre las italianas, se han escogido las publicadas en Venecia en 1490, la de 1515, la de 1528, la de 1545 que luego se reimprime en 1547 con las mismas ilustraciones. Se ha utilizado, además, otra también publicada en Venecia, la de 1552. Estas ediciones pertenecen a la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. Hay una edición de 1519, de Venecia, del comentario

de Illicino que pertenece a la Biblioteca de la Universidad de Cornell, que también se ha tenido en cuenta.

Entre las peninsulares hay dos de Obregón, una de 1512 que pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid y otra de Obregón también de 1545 perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. Una edición de Hernando de Hozes de 1554 perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Cornell y el pliego suelto de Castillo, también de Cornell (Recio 1996b, 99-144). Como se sabe, este pliego suelto es una recreación de la traducción del *Triunfo de Amor* por Alvar Gómez de Ciudad Real o Guadalajara, más o menos de la primera mitad del XVI (Recio 1996a, 9). Por ser Alvar Gómez de esa época, es posible que la recreación se hiciera en la segunda mitad del siglo. La idea de la datación del texto de Castillo resulta aceptable si pensamos en la obra de Gómez y en algo más: la ideología que difunde. Se ha consultado también la edición manuscrita de *Los Triunfos* en catalán. Para no hacer muy largo el estudio, me limitaré en concreto y principalmente al análisis de los grabados y miniaturas que se relacionen con el triunfo de amor y algunos con el de la muerte, y hablaré en general de los demás, que normalmente siguen el estilo establecido ya en el triunfo primero, que es el de amor. El triunfo de la fama y su relación con las artes plásticas fue estudiado por Sara Charney (1988, 223-33).

El incunable de 1490 perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Barcelona presenta unos grabados recargados, elaborados, en donde se recogen todos los motivos esenciales de cada triunfo. En el caso concreto del triunfo de amor, aparece Cupido muy bien detallado, se ven unas colinas con casa y castillos y a un lado, en la distancia, dos figuras que son, naturalmente, Petrarca y el guía en plena conversación. Cupido va en un hermoso carro, lujoso, con cuatro robustos caballos. Llama la atención la descripción de los personajes: son personajes ilustres, bien vestidos y engalanados, al estilo cortesano. Uno de ellos lleva una columna en la mano. La columna tenía el significado de “eje del mundo” y “la unión de la tierra y el cielo” (Revilla 115). En primer plano, hay una pareja que es una representación típica de los amantes cortesanos. También hay la representación de clérigos de alto rango. Puede decirse que se detalla no sólo el carro de Cupido, sino la comitiva que lo acompaña, poniendo así énfasis en el desfile y en la condición social de sus personajes. La dimensión de universalidad se introduce en el grabado a través de la simbología de la columna.

El triunfo de la muerte está igualmente elaborado y sobresale la figura del esqueleto con la guadaña y su carro con los cuatro bueyes. Los personajes del séquito no están tan bien delimitados como en el triunfo de amor, aunque se ven prelados de la Iglesia, damas y caballeros. Un guerrero aparece abrazado a una columna (se repite el motivo), pero está rota. No obstante, en este tiempo hay algo fundamental de Petrarca que se destaca por ilustradores e impresores: el sentido cristiano. El carro decorado con calaveras también presenta cuatro cruces y, en la parte superior derecha del grabado, hay angelitos que se llevan a los niños inocentes hacia unos rayos de luz (se supone que así se ha representado al cielo, a Dios como luz y a la inocencia de esas criaturas). El paisaje es desolador y si en el triunfo de amor había un paralelismo entre Cupido, su carro y los del desfile, aquí lo que destaca es el esqueleto con la guadaña, estática, ya triunfadora, conducida por los bueyes. La unión entre la tierra y el cielo se ha roto, como la columna. Ahora el eje central del universo es la muerte.

En la edición de 1515 (“Opera del preclarissimo poeta Misser Francescho Petrarca con el comento de misser Bernardo Ilycino sopra li Trvmphi con misser Francesco Philelpho, misser Antonio de Tempo, misser Hieronymo Alexandrino sopra li Soneti e canzone novamente historiate e correcte per misser Nicolo Peranzone. Azonte molte notabele e excelente additione”) hay un dibujo que sorprende: es la figura de san Bartolomé, a las afueras de una ciudad, descalzo

y con un cuchillo. Es curioso porque más abajo, escrito a mano, con letra posiblemente del siglo XIX, se lee: “Es de la Biblioteca mariana del Convento de San Francisco en Barcelona”. Aquí hay dos cosas a destacar: a) la representación de uno de los apóstoles que lleva un cuchillo en mano para recordarnos su tragedia, la de que fue desollado vivo en el año 71 (Enciclopedia Universal Sopena 1964, v. 1, 1050); y b) que la edición fuera parte de una biblioteca mariana de un convento. Es indiscutible que esta obra de Petrarca era tomada como cristiana y hasta los editores italianos, en ocasiones, se permitían relacionarla con santos o apóstoles o cualquier motivo religioso ortodoxo. *Los Triunfos* por algunos sectores, al menos durante algún tiempo, fue considerada una obra, si no religiosa, al menos moral. La libertad de presentar a un santo presidiendo las obras de Petrarca en vulgar es una muestra de cómo la veían, no ya los lectores, sino los propios editores. Aunque Petrarca se prestaba, por la connotación cristiana de su obra, a estos juegos de los editores, hay que decir que en la época era algo más que útil el hacerlo: era necesario (Eisenstein 143-75). Se comienza a entender que los grabados son interpretaciones de la obra y su ideología. Depende del momento y de quien lee. No son elementos meramente decorativos o exegéticos, responden a una lectura determinada. No sólo es importante el editor como tal, sino el lector. El lector se convierte en un elemento fundamental para el “nuevo” negocio que supuso la imprenta (Eisenstein 37-38 y 95-107).

Si en esta edición de 1515 se pasa a las ilustraciones de *Los Triunfos*, es también cierto que hay un cambio. El grabado del triunfo de amor, muy recargado, presenta muchas figuras y elementos alegóricos en el marco en el que se encuentra, que se presenta no menos elaborado. El grabado del triunfo en sí es más sencillo que el anterior, con personajes menos elegantes. Hay dos caballos completos y los cuartos traseros de un tercero y se mantiene la figura, en la distancia, de Petrarca con el guía. No obstante, el cambio es notorio porque aquí no se hace hincapié en el desfile, sino en el conjunto de los elementos del triunfo. Aunque no lo parezca, esto es importante porque, en lo que a la literatura se refiere, el elemento descriptivo, el desfile, una de las características del triunfo petrarquesco que tan importante han hecho los críticos por relacionarla con Dante, va perdiendo fuerza y se comienza a interpretar la obra de otra manera.

El triunfo de la muerte es igual de recargado también. En este triunfo se ve con claridad que los personajes son prelados de la iglesia o caballeros. Lo que sí es de destacar es que la figura del esqueleto con la guadaña está más compensado con los otros motivos: los personajes, los ángeles que se llevan a los niños y los cuatro bueyes, que, a diferencia de los caballos del triunfo de amor, se pueden apreciar enteros. Algo diferente también es que en la parte superior izquierda hay una representación un tanto tétrica que no existe en la edición de 1490: un ser extraño, un animal mitológico, tirando a otro dentro de una caldera con llamas. No hay tantas calaveras, pero este detalle no pasa desapercibido. Las miniaturas en esta edición son variadas: desde angelitos o seres mitológicos a elegantes motivos florales.

En la edición de 1545, al principio de las obras, en lugar de san Bartolomé encontramos dos figuras femeninas a manera de columnas y, en el medio, sobre un podio muy sofisticado, un águila con alas y el pico abiertos. Detrás hay una lujosa cortina. Encima de las mujeres aparecen dos angelitos que completan el conjunto excesivamente decorado. Se ha cambiado la figura de san Bartolomé por este cuadro que, aunque tiene los angelitos, no tiene connotación religiosa. Se trata del estilo humanístico del que hay tantas muestras (Domínguez Bordona 1962, 245-61).

Cuando se pasa a los grabados lo primero que llama la atención es que se trata de cuadros pequeños encabezando cada uno de los triunfos, y se repite en la edición de 1552. En el triunfo de amor de 1552 ya no aparece la figura de Petrarca con el guía, sólo Petrarca, laureado, que está al lado del carro mirando a los personajes de la comitiva que van delante y que aparecen en

actitud de asombro en la parte superior izquierda, mientras que el séquito de Cupido, en donde se ha colocado a un guerrero pero a ningún cortesano ni pareja destacable, cubre el carro dejando ver solamente los caballos a los que preceden muchísimas cabezas, un tumulto difícil de catalogar. Parece ser mano del mismo ilustrador o, al menos, parecen del mismo estilo. Sobre el estilo humanístico, que en realidad es el estilo renacentista, explica Domínguez Bordona:

El estilo renacentista de decoración, típico de los manuscritos italianos de contenido humanístico se introduce en España de modo preponderante, si no exclusivo, a través de la corte de Nápoles, en particular desde la consolidación en dicha ciudad italiana, en 1443, del rey Alfonso el Magnánimo, en cuya corte figuran, al lado de los italianos, aragoneses, castellanos, catalanes, navarros y valencianos, tanto escritores como calígrafos y miniaturistas. Fallecido el monarca en 1458, sus directos sucesores en Nápoles mantuvieron una corte hispanoitaliana que sólo a fines del siglo XV recibió nuevas aportaciones francesas y flamencas. (1962, 221)

Esas nuevas aportaciones francesas y flamencas se mezclarían también en la Península con influencias germanas. Las escuelas germánicas dominarían hasta mediados del XVI, cuando volvería a imperar el estilo italiano (Domínguez Bordona 1933, v. 2, 149). Veremos que esta explicación coincide con lo que se ve en los grabados de las ediciones, como en el caso de Obregón. De esta forma se entiende mejor lo de las escuelas y estilos que se utilizan por los ilustradores peninsulares. En ocasiones es bastante difícil delimitar el estilo.

En el carro del triunfo de la muerte el esqueleto presenta a la guadaña a la altura de las caderas, como si empuñara una lanza. El carro es muy rudimentario, con las ruedas y una especie de caja, sencillo, tirado sólo por dos bueyes y no cuatro, y no se distingue la condición social de los muertos. Tiene la figura de la muerte una actitud activa, da la impresión de ir de paso, o de seguir en lucha, diferente a las anteriores ediciones en donde se le veía claramente que había triunfado y que todo había terminado. Llama la atención la miniatura del dibujo de la capital “Q”: “Questa leggiarda e gloriosa donna”. La “Q” aparece muy grande en un marco en donde se encuentra un guerrero con un caballo en actitud de batalla. Domínguez Bordona da abundantes muestras de este estilo y de otros. Por ejemplo, estudia la *Historia Natural* de Alberto Magno, que es una edición ilustrada con más de mil miniaturas. Hay muchos tipos de miniaturas que ayudan a situar en un contexto mejor a las que nos encontramos (Domínguez Bordona 1933, v. 1, 149 y v. 2, 160 y 401-02).

En la de 1545, aunque el carro es más sofisticado se distingue mejor a los personajes; se ve, por ejemplo, a un clérigo medio caído, en la parte derecha del grabado, y a una dama y a otro guerrero en la parte izquierda. Lo más interesante es que el carro está de espaldas, como la muerte, que lleva la guadaña hacia abajo, con un pie en alto como dando golpes a un lado y a otro, con un movimiento increíble, mucho más que en la de 1552. Este grabado de la muerte, con los personajes huyéndole y aterrorizados, sin angelitos ni connotación religiosa ninguna, es de los más llamativos. Podría interpretarse este grabado como humorístico o satírico, dada esa forma de presentar a la muerte y a pesar de la seriedad del resto de los motivos.

Por otra parte, en la edición de 1545 hay también un dibujo de la región de Valclusa, “Escuttione del sito di Valclvsa”, muy bien detallado. Es indiscutible que esta edición es la primera que recoge el comentario del Vellutello y que la de 1552 es una reimpresión que le sigue como modelo.

Si hacemos un recuento de lo que hasta este momento se ha visto en los grabados italianos nos encontramos con las siguientes ideas. a) En la edición de 1490 el detallismo es excesivo y parece ser como una especie de hermosa exégesis cara al lector; la idea no es sólo embellecer el texto, sino el ser lo más exacto posible en relación a la historia que se cuenta, como para captar la atención y el gusto del lector. El lector es tan importante ahora como el editor y la edición se convierte en algo muy valioso. Surgen los problemas de mercado y competencia (Steimberg 128-45). Se ve en las impresiones de *Los Triunfos*. Es la época en la que el humanismo arranca con más fuerza y este tipo de grabados y miniaturas son usuales. b) Ya en 1515 no se desea destacar tanto y con minuciosidad la historia, y se hace hincapié en la cuestión religiosa de la obra sin poner mucho énfasis en las características estructurales del triunfo, como puede ser el desfile, sino en su conjunto y en la connotación cristiana. Es la época del neoplatonismo. Además, la obra de Petrarca es más conocida. c) Las ediciones de 1545 y de 1552 ya no presentan grandes grabados, son pequeños, se trata de encabezamientos que se alejan tanto de una intención de calificar a los personajes y con ellos a los distintos triunfos y que juegan más con sus elementos como en el caso de la muerte. Aunque esto no sucede en todas las ediciones, lo que en realidad demuestra es que *Los Triunfos* ya eran, por aquel entonces, un texto clásico y no era necesario guiar al lector. Desaparece la insistencia en una connotación cristiana y surge más la obra como literatura. El desfile no tiene un papel sobresaliente. Los grabados demuestran que, poco a poco, fue perdiendo relevancia.

Entre las ediciones peninsulares hay que decir que la escrita en catalán nos ha llegado dividida en dos manuscritos, el de París y el del Ateneo de Barcelona, y no presentan ningún tipo de ilustraciones. Los versos de Petrarca no son traducidos, aparecen en italiano y lo que se traduce es el comentario de Illicino (Recio 2000a). En estos momentos doy los últimos toques a una edición crítica de la obra y puede decirse que, por la letra, es un manuscrito de mediados del XV. Se trata de la típica letra napolitana tan utilizada en la época.

En Castilla, es en 1512 cuando aparece la primera traducción completa de *Los Triunfos* por Antonio de Obregón, con la traducción, también completa, del comentario de Illicino. La traducción de Obregón tiene unos hermosísimos grabados y miniaturas. Son los grabados de esta edición los que se han utilizado en ediciones de traducciones modernas (*Triunfos* 1983). Está muy bien hecha la heráldica de don Fadrique Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, a quien se dedica la traducción y que es el primer grabado de la edición. La copia sobre la que trabajo es una reedición de la de 1512 de 1531. Tanto Coci Alemán como Arnao Guillén de Brocar, como los alemanes Crombergers (padre e hijo), gozaron de gran fama (Bland 115-23 y 191-94; *Aurerum opus*, 99-102; Castro). Al pie del folio ii<sup>r</sup> se lee con letra posiblemente del siglo XIX y, también muy posiblemente del propio Gayangos, a cuya colección perteneció el ejemplar: “Imprimióse este libro en Zaragoza de Aragón en la Imprenta de George Coci Alemán en 20 de octubre de 1531”. Los editores y la imprenta peninsulares enseguida se dieron a conocer, dado que algunos impresores venían de otras tierras y trajeron sus ideas y sus estilos (Clair 78-86 y 185-94; *Historia de la imprenta hispana* 164-65 y 393-520; Lyell 189-98; Domínguez Bordona 1962, 245-61).

Ya en ese folio, el folio ii<sup>r</sup> de la traducción de Obregón de 1512, reimpressa en 1531, se encuentra una miniatura de la Virgen con el Niño en la capital “d” de la primera frase: “De todas las cosas que el ingenio de los hombres...”, que es el prólogo con el que Obregón se dirige al Almirante. En el folio vj<sup>r</sup> hay otra miniatura con la figura de Petrarca en actitud de rezar, espléndidamente lograda. Se trata de la inicial “e” de la primera frase: “Escribe micer Francisco Petrarca...”, lo que corresponde a un resumen de las primeras partes del comentario de Illicino.

Estas miniaturas eran comunes (Domínguez Bordona 1920 y *Mittelalter handschriften und miniaturen*). Los grabados siguen el estilo de aquel incunable italiano de 1490, en el sentido de que se pone de relieve a los personajes del cortejo, su condición de reyes, cortesanos y clérigos. Entre los clérigos, se pueden apreciar altas jerarquías de la Iglesia. Petrarca está sentado, solo, en la parte inferior del margen derecho, sin guía, viendo pasar el cortejo. Lo que decimos aquí tiene su raíz en el desfile en sí. Al respecto Charney explica:

The triumph, from the time of the Romans, was not an exclusive parade to be viewed solely by the ruling class; rather, it was a celebratory expression of pride and strength designed to awe the populace and to assure their loyalty. In the late Middle Ages, these processions regained their popularity as secular and also as religious celebrations. Both types proceeded either on foot or in chariots, such as the triumphal vehicles of Siena's palio. Mystery plays exercised an important role as well in the development of the triumphal form, as pageant wagons were often used to depict various sets in a processional style. Each wagon, presenting a distinct scene, contributed to the individualization of the triumph. This arrangement finds its apotheosis in Petrarch who created six specific triumphs as individual parades to pass before him in a dream. (224)

La naturaleza del triunfo petrarquesco y su desfile ayuda a que una determinada ideología destaque en uno de los triunfos y que la de los otros sea diferente. Me refiero a la ideología imperante, no a la general, que se aprecia cuando se ponen los seis triunfos juntos y es esa alegría sobre la vida del hombre y su encuentro con Dios la única verdad. En este caso se enfatiza mucho a los personajes y la idea de lo cortés, hacia la que da la impresión de querer dirigirse al lector. Es muy curioso, pero este grabado, así como los demás del texto de Obregón, parece casi un calco de los grabados de la edición veneciana de 1515. Es indiscutible que el ilustrador castellano tomó esa edición italiana como modelo y la siguió. Se nota que es una edición de Coci Alemán, por el estilo que utiliza tan del renacimiento italiano. Obregón, al final de su narración sobre la vida de Petrarca, tiene unos párrafos en donde se dirige al lector y menciona el hecho de que el orden de *Los Triunfos* se debe a la inteligencia y buen juicio de una "persona tan abundante" en Venecia:

Y porque de mi servicio ninguna duda le quede, quiero aqui espresar la orden que terne en el proceder, y sera tal que vuestra muy magnifica señoria podra dividir la obra en seys partes *como ella se escrivio en seys triunfos*; mas como francisco petrarca los compuso *siendo ya de mucha edad, no pudo quedalle tiempo para emendallos como en los petrarca viejos se paresce*; mas porque la doctrina de varon tan excelente *no quedase viciosa*, fue en venecia cometida esta obra a *persona tan abundante de letras*, que puso los seys triunfos como quien los escribio se los pusiera si la vida mas le durara; porque la orden delos quatro capitulos del primer triunfo se trastoco por mejor, poniendo el quarto por segundo capitulo por la razon que en el mismo lugar contare, y el triunfo de fama contiene tres capitulos solamente; que el que ponen por primero se convierte en segundo, como mas claro paresce *en los petrarca sin comento emendados, y no diffieren en cosas mas que en la orden del poner las personas siendo todas unas*. [...] Y yo en mi translación [...] procure yr tan cerca del original en todo, que por

maravilla se hallara verso mio en castellano que no vaya declarado lo que mi poeta dize por sus vocablos toscanos, porque me parecio justa cosa ser yo *interprete tan fiel*, que no me quedasse osadia de quitar ni poner en obra tan distilada y excelente, de cuya causa *tuve por bien d'esforcarme a no trovar tan galan en castellano como se podiera hazer* si me quisiera apartar tomando alguna licencia delo toscano. (fol.ii<sup>r</sup>)

Obregón admite ahora que el orden de los capítulos se originó en Venecia (Recio 1996c) y es muy probable que su ilustrador, acorde con la época y el estilo de grabados imperante, siguiera a pie juntillas una edición italiana. No debe dudarse que si la ideología de la de Venecia, con respecto a la condición de los personajes, la figura de Cupido y el énfasis en el desfile, sigue al incunable de 1490, los grabados llegan a la edición de Obregón desde la de Venecia de 1515, en donde también aparece Petrarca sentado sólo, viendo pasar el desfile. El carácter cortesano de los grabados se hace visible, a pesar de mantener el énfasis en el desfile, en lo narrativo. Pero este caso no es único; por ejemplo, un grabado sobre el triunfo de la fama, publicado en Milán dentro de una edición completa de *Los Triunfos* de 1494, que se conserva en Sicilia, presenta el mismo estilo con un desfile de mujeres cortesananas. El paisaje se compone de un árbol frondoso y algunos castillos o palacios. El carro que lleva la fama está muy elaborado (*I tesori della Biblioteca Centrale della Regione siciliane* 47). Lo anecdótico en esta edición moderna en la que se puede ver el grabado es que lleva explicaciones al lado izquierdo en varios idiomas y en castellano dice:

Edición considerada la más correcta en el texto, entre las impresas en el siglo XV, con xilografías alegóricas de página entera, representando los triunfos del amor, la pudicia, la muerte, la fama, el tiempo, la eternidad. Corte de las cartas en azul.

Es muy interesante porque el triunfo va enmarcado con dibujos de niños tocando instrumentos musicales y también hay motivos florales. Nos adentramos en la cuestión del estilo. Si bien para Domínguez Bordona algunos de estos grabados responden a la escuela germánica, según ya se explicó, en Italia hay ejemplos del mismo estilo, especialmente en ciertas fechas. Este estilo renacentista imperó tanto en Italia (*Contributti alla storia del libro italiano*, 53-65; *I tesori della Biblioteca Centrale della Regione siciliane*, 21 y 47; *Cento cinquecentine veneziane*, 30-31) como en Catalunya (*Cinc segles de llibres il.lustrats*, 105-08). La influencia italiana es muy fuerte. Hay varios comentarios de Illicino que presentan grabados muy diferentes. Existe una edición de 1519, de Venecia, perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Cornell, con grabados bastante similares a los que ya se han estudiado. Sin embargo, la edición presenta una singularidad: se trata de un grabado adicional que no tenían las otras. Con este grabado adicional se da comienzo a la edición. Es solamente un caballero, poniendo sobre la cabeza de Petrarca una corona de laurel. Petrarca está con la cabeza apoyada sobre una mano, pensativo y triste, en un campo con árboles y flores y algunos animales. Resulta muy llamativo por su minuciosidad y su belleza. En esta edición todos los triunfos llevan desfile y se parecen mucho a los grabados del incunable de 1490 (Illicino 1519).

El grabado del triunfo de la muerte de la edición de Obregón es también del mismo estilo del incunable italiano de 1490, con la figura del unicornio en el suelo en la parte inferior derecha, el obispo, el paisaje en una palabra: todo. Lo único diferente en la edición italiana es que al final, como última ilustración, hay una figura de un ángel dentro de un medallón. El ángel está vestido

con bombachos. Impresionan sus dos hermosas alas mostrando dos heráldicas. Combina así esta edición las connotaciones ideológicas de las ediciones italianas mencionadas: la de 1490 y la de 1515. Por connotaciones ideológicas se entiende el énfasis en lo cortés, la intención de guiar hacia una dirección en concreto al lector y la connotación religiosa. De hecho, del comentario de Illicino Obregón siempre que puede elimina lo latino, pero respeta y destaca lo cristiano (Recio 1996c). Esta actitud se asemeja a lo que lleva a cabo en su traducción Fernández de Villegas cuando traduce el *Infierno* de Dante y que realmente es algo que no puede pasar desapercibido. La traducción de Fernández de Villegas es de 1519 (Recio 1999).

Es la época de las ideas de reforma religiosa, el luteranismo o erasmismo, por ejemplo, por lo que una connotación religiosa ortodoxa era algo muy útil si se quería ser aceptado socialmente por las autoridades dominadas por la Iglesia. Hay que recordar que la Iglesia acepta la imprenta como utensilio político. Especialmente en Alemania se le atribuyó un papel “salvador”. Así se expresaba un historiador alemán a mediados del siglo XVI:

Como si fuera para probar que Dios nos ha elegido para cumplir una misión especial, fue inventado en nuestra tierra un nuevo, maravilloso y sutil arte, el arte de imprimir. Esto abrió los ojos de los alemanes, además de que, ahora, lleva la luz a otros pueblos. Todos los hombres desean saber más, no sin sentir asombro por lo ciegos que antes andaban. (Eisenstein 33-36)

Se aprecia ahora cómo los impresores castellanos tuvieron en cuenta la situación política y las ediciones italianas (y de otros países a través de la influencia de otros impresores venidos del extranjero) que a ellos les interesaban, en función de la situación social del país y de los lectores. Reflejaron un momento y una mentalidad y fueron cambiando en función de esa sociedad y de cómo la mentalidad cambiaba. Hozes ya no es tan cuidadoso con los párrafos cristianos introducidos por Vellutello (Recio 1999).

Queda clara la cuestión religiosa, pero lo que no queda tan claro es por qué esos grabados ponen énfasis en presentar personajes anónimos de condición cortés, más que a guerreros o a personajes históricos o literarios. Es un punto a analizar. Interesa sobre todo esa condición de cortesía.

En otra edición de Obregón de 1541 se nota todavía más lo de la cortesía de los personajes en sus grabados. Esta edición no sigue, en sus grabados, a ninguna de las italianas estudiadas, pero hace muchísimo hincapié en los conceptos de los que estamos hablando, incluso desde el principio, desde la misma portada. En la portada hay un grabado de Dios Padre con Jesucristo en el medio, muchos ángeles y está sentado en un podio que es llevado por personajes de distintas categorías y condición social, todos importantes, prelados de la Iglesia, señores. En el lado izquierdo se encuentra Petrarca mostrando su cabeza y siendo parte activa del singular desfile, en donde la figura de Cupido ha sido sustituida por la de Dios Padre. Algo a destacar es que hay animales y están en actitud de desfile también. Se mantiene el aspecto narrativo con la connotación ideológica de la cortesía. No obstante se debe explicar que si la connotación narrativa no desaparece, está modificada, es decir, presenta otra connotación: la de implicar que todo proviene del mundo cortés.

Ya en el triunfo de amor los personajes más visibles son claramente cortesanos y hay un corazón con dos alas en el cielo. Este motivo hace referencia a algo muy típico de las interpretaciones del triunfo de amor: el amor platónico (Bernardo 34). En la parte derecha

superior, se ve a Petrarca con el guía. Es innegable que se quiere destacar muchísimo más que en 1512 la cuestión amorosa y esa condición social de cortes de los que van en el cortejo.

El grabado del triunfo de la muerte en esta edición es un grabado típico de este triunfo, sin nada a destacar.

Sin embargo, el grabado en la impresión de la recreación de Castillo pone al descubierto la intención de la que se ha venido tratando. Aparece en la primera hoja del pliego suelto y es una representación del amor cortés. Se ve un carro, nada lujoso, donde se ha inscrito la palabra “Cupido”, tirado por dos caballos. En la parte derecha superior se encuentra una especie de castillo o palacio. Hay dibujadas algunas nubes y no hay ni árboles ni animales. La comitiva son sólo cuatro personajes: dos al lado del carro en la parte de atrás, que son o dos caballeros o dos cortesanos, y otros dos personajes en la parte de delante, también al lado del carro, que son una pareja de cortesanos: una dama y un caballero. Los cuatro están atravesados por las flechas de Cupido. Si se estudia con cuidado el grabado, parece sacado de una novela sentimental o de algún tratado de amor de finales del XV o del XVI.

Además de las coincidencias, en este grabado se observa, sin duda alguna, que la intención es poner de relieve el poder del amor y nada más. El desfile de personajes, el guía, etc. no cuentan. Los cuatro personajes están estáticos, mirando a Cupido. Se eliminan casi todas las características esenciales del triunfo de amor (Recio 1996b, 8). Incluso si se piensa en la palabra “Cupido” inscrita en el carro, el interés es el de resaltar el amor y su fuerza. Lo demás sobra. Como en las ediciones italianas, en las conservadas en castellano los grabados muestran que el aspecto narrativo introducido por el desfile queda en un segundo plano, pasando a ser lo más importante la ideología del triunfo que viene dada por el énfasis en la introspección amorosa, introducida a través de describir Petrarca de una manera única los efectos psicológicos propios del enamorado. Obras que se han titulado *trunfos* (como sucede en la *Triste Deleytación*) han sido consideradas de otro género. Muchas, al estar en prosa, han sido relacionadas con diferentes tipos de novela, bien sea la sentimental o la pastoril. Esto es lógico si pensamos que no se ha valorado la herencia de esta obra de Petrarca, obra que dejó un corpus enorme en la Península pasando a constituir un *género*. Pasa lo mismo con composiciones tituladas *infiernos*, a las que normalmente se relaciona con Dante, sin analizar su dependencia con el género triunfo, que existe, y que además delimita muchas de esas obras. He analizado cómo, en Juan de Flores o en Rodríguez del Padrón, se estructura la obra teniendo como “andamio” el triunfo de amor de Petrarca. Es cierto que en ocasiones hay mezcla de las características de los triunfos con otros géneros, pero a fin de cuentas en esa mezcla prevalecen las características del triunfo petrarquesco. Es una lástima que todavía esto no se quiera aceptar (una excepción es Cortijo). Trato estas cuestiones en un libro actualmente en prensa: *Los triunfos de Petrarca en las Coronas de Castilla y Aragón*.

También hay que tener en cuenta que en el caso del texto de Castillo se trata de un pliego suelto que recrea la traducción de Alvar Gómez, aparecida en cancioneros y sin grabados o cualquier tipo de ilustración. Gómez destaca principalmente en su traducción los efectos de estar enamorado y, aunque es una traducción, según ya he demostrado en mis trabajos y especialmente en la edición crítica (Recio 1998), amplía, según criterio propio ya como un traductor del Renacimiento, todo lo que se relaciona con el amor. La importancia de la traducción de Gómez no se puede negar y demuestra que el uso del octosílabo no era un obstáculo para presentar una obra renacentista. Entre otras cosas Gómez no traduce el capítulo segundo del triunfo, capítulo en donde hay más personajes de la antigüedad y que amplifica el tópico de la cárcel de amor. Esta es la manera en que Gómez pone en primer plano los efectos de estar enamorado, que en el

capítulo cuarto Petrarca describe como no lo había hecho ningún otro poeta. Abre así Petrarca un camino nuevo y único para la introspección amorosa, tanto en verso como en prosa.

No es de extrañar que Castillo añada una canción al corpus narrativo, la de Paolo y Francesca, siguiendo a Gómez, que había añadido tres (Recio 1998, 123-28). Ya se sabe que la introducción de canciones en un corpus narrativo sirve para incrementar la introspección de amor (Recio 1996b, 2-3). La traducción del triunfo de amor de Gómez es uno de los textos esenciales de la poesía castellana del siglo XVI. Eso se debe a que Gómez, como muchos poetas, entendió perfectamente que lo importante de Petrarca en ese triunfo era destacar los efectos psicológicos del enamorado, lo que abría una brecha para posibles expresiones poéticas. Recuérdese que partes de esta traducción aparecieron en varias ediciones de *La Diana* de Montemayor (Recio 1998, 36). Se establece un vínculo entre la ideología de ambas obras gracias a la concepción amorosa.

El grabado de Castillo recoge muy bien la idea que quería transmitir Gómez y si la traducción de Hozes de 1554 no viene acompañada de ilustraciones se debe a que ya en esa fecha el público sabía qué clase de obra era la de Petrarca y los cambios poéticos y prosísticos en lo que a materia amorosa se refiere ya se habían dado. Además de composiciones cultas que dejaron algunos autores, por ejemplo, como las que dejó Santillana (*Triumphete* o *Querella de Amor*), dominó la poesía de cancionero y en prosa la novela sentimental y pastoril. Es justamente en 1554 cuando aparece la traducción de Hozes, cuando también sale a la luz el *Lazarillo* y, a partir de entonces, habría un cambio bastante considerable en el panorama literario. A Millis, el editor de Hozes, le toca un momento distinto que a Coci Alemán, el editor de Obregón, como ya se explicó, con otros lectores, otra problemática, otro mercado editorial.

Por otra parte, la edición en francés de 1555 que se conserva en Berlín está iluminada. Sus grabados podrían haber acompañado tanto al texto de Castillo como al de Gómez. *Le triumphe d'amour* (pag. 4) presenta el título del triunfo sobre el grabado y abajo, en oro, se ha escrito "amor vincit mundum". No hay cortejo. El paisaje presenta un río con árboles frondosos verdes y marrones. Todo es muy bonito. Entre los personajes hay un rey y dos guerreros, uno con la columna, como en el incunable de 1490 italiano, por ejemplo. Cupido aparece sin carro, sobre el guerrero que lleva la columna. Algo singular es que las alas de Cupido son de tres colores: azul, rojo y amarillo. Lleva en una mano y en alto una antorcha con fuego y humo. Los ojos los lleva vendados y está totalmente desnudo y triunfante. Todo se centra en su figura. Los colores predominantes son azul, verde y marrón.

*Le triumphe de mort* (pag. 6) sigue el mismo sistema: el título del triunfo arriba y abajo en oro y en latín "mors vincit castitatem". Impresiona una gran calavera sobre una mujer cortés muy bien vestida con túnica roja y vestido azul, con mangas marrones. La mujer, debajo de la calavera, se presenta con la columna rota. La calavera tiene una abertura del esófago a los genitales. La rodea una ligera túnica blanca y lleva en una mano la guadaña y en la otra una lanza y una rama. La rama se consideraba un símbolo de triunfo, de victoria. Esta connotación le viene desde la entrada de Jesús en Jerusalén. También simboliza inmortalidad (Revilla 370). A pesar de lo tétrico de la victoria de la muerte es un lugar idílico. En el paisaje se ven árboles y unas piedras grandes, unas rocas. El campo es verde y las dos figuras están en un camino. Todo se centra sobre la calavera. No hay desfile, ni carro, ni bueyes. Predominan los mismos colores que en el triunfo de amor. Parece un dibujo cortés, como el otro, como todos.

Estos grabados franceses eliminan el aspecto narrativo. Su estilo parece seguir a algunos italianos (*Aurerum opus* 38-53 y Santoro).

A través de los grabados de *Los Triunfos*, y especialmente el de amor, podemos seguir la línea de pensamiento creativo de una sociedad en la que se estaba produciendo un cambio. Los lectores buscaban ya otra expresión y los poetas y escritores iban en otras direcciones. No es cierto que la poesía que imperara fuera la de Garcilaso. Poetas como Costana, sin ir más lejos, no siguen ese tipo de poesía, lo que hacen es jugar con las posibilidades métricas y temáticas de la poesía de cancionero, y concretamente la poesía octosilábica, la tradicional castellana, llevándola a diferentes posibilidades (Recio 1997). La ideología de sus composiciones lo demuestra. Lo que hace Garcilaso en el XVI vendría a fructificar después de 1554 y en algunos poetas. Como dice Meregalli (615-17), en su época Garcilaso era un “snob” al escribir que no eran en absoluto del uso general. Hay que tener cuidado porque es muy fácil caer en equivocaciones. Si no se escribía en endecasílabos era por moda literaria, no porque no lo supieran hacer, como se ha venido repitiendo desde hace años (Recio 1996a, 18). Como se ha repetido durante décadas, ya es un tópico. Estos grabados reflejan, por lo menos a lo que a la literatura amorosa se refiere, un panorama bastante claro, interesante y completo.

A medida que pasa el tiempo, Petrarca con sus *Triunfos* pasa a ser considerado más como un poeta que trae una forma nueva de expresar el amor y que se presta a muchas modificaciones al basarse en la psicología del enamorado. Eso encaja perfectamente con la producción peninsular de la época. En Castilla y en la Península en general hay tres corrientes que recogen las ideas petrarquistas y, en concreto, los efectos del amor que sufre el enamorado: a) la poesía de cancionero; b) la prosa amorosa o que trata de cuestiones morales relacionadas con el buen comportamiento y la actitud del hombre en ciertas ocasiones; c) un corpus que recrea de distintas formas la expresión amorosa y que no es necesariamente imitativo, como el mencionado *Triumphete* de Santillana (Recio, 1996a, 24-6). Luego hay las imitaciones y nuevas creaciones de nuevos triunfos como el de amor que aparece en la *Gloria d'amor* de Rocabertí (Recio 1996b, 19-40) o el *Triunfo de la muerte* de Coloma (Recio 1993).

Un grabado singular es el que acompaña a la edición impresa de un pliego suelto que se titula *los Trimphos de locura nueuamente compuestos por Hernan Lopez de Yanguas*. Es una composición que se publicó en Valencia en 1521 por Joan Joffre. Rodríguez Moñino da una excelente descripción y explicación (45). Como trato de este triunfo en el libro sobre los triunfos como género, me limito aquí al grabado. Se ve una cortesana, elegantemente vestida, peinándose. En el espejo que sostiene en una de las manos, ya que en la otra sostiene un peine, se ve reflejada su imagen. Va en una barca y está atracando en la orilla de un río o un mar. Le acompañan dos caballeros, sentados, que llevan los remos en la mano. Están subiendo a la barca hombres y mujeres, ataviados con ropajes de carnaval. A lo lejos, se ve una especie de castillo. La barca enarbola una bandera con un pavo real o algo parecido. Lo destacable aquí es la combinación del sentido cortés y lo narrativo. Por cosas como ésta se han considerado algunas obras como boccaccianas. Pero lo que hay que tener en cuenta es que éste es sólo un ejemplo. Los grabados, incluso de las recreaciones e imitaciones, son variados. La mezcla que representan de las características de *Los Triunfos*, especialmente del de amor, es lo que llama más la atención, sobre todo cuando se analiza el grabado y se lee la composición. Puede resultar que un grabado que trata del triunfo de amor presente aspectos de otro triunfo. Normalmente no sucede en la composición. No obstante, las distintas tradiciones triunfales, en muchas ocasiones, en concreto en las recreaciones, se confunden.

Petrarca es el origen en la Península de infinidad de creaciones amorosas que se mezclan con otros géneros, y su poética termina por imponerse de una u otra forma. Negar esta avalancha creativa y reducirlo todo a los sonetos y canciones de Garcilaso o a cuestiones de pureza de

géneros, sin contar con la influencia de *Los Triunfos*, es un error que se viene arrastrando por siglos y que hasta los grabados de los textos nos están desmintiendo. La evolución de los grabados entre Obregón y Castillo y la ausencia de ilustraciones en Hozes, el último de los traductores, es algo esencial: poco a poco se va reduciendo a la obra del autor italiano a lo que aporta de más innovador y útil para la idea literaria del momento. A diferencia de otras literaturas y culturas donde el panorama literario era diferente, en la Península lo narrativo de *Los Triunfos* pasa a un segundo plano, así como toda la parafernalia que los acompaña. En Italia, Mariani Canova explica que sucede un proceso similar al de la Península Ibérica en lo que a la influencia sobre producción literaria tuvieron *Los Triunfos*:

Tutte queste immagini –e quelle dei *Trionfi* [...]– contribuiscono vieppiù a conferire alla poesia petrarchesca un sapore avventuroso che sembra configurarsi, come già si è detto, non tanto nella dimensione del romanzo moderno, che è storia d'anime, quanto ancora in quella della favola cortese e del romanzo cavalleresco. Non va dimenticato a questo proposito che nei primi anni novanta già erano in circolazione per lo meno i due primi libri dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, molto probabilmente ben noti a uomini d'arme come i Sanseverino e al loro poeta di famiglia. (184)

La mayor aportación de Petrarca a la literatura peninsular es su obra vulgar y, especialmente, *Los Triunfos*. Estos se adaptaban más al gusto literario de la época y a sus cambios y problemática. Es cuestión de lector, de moda literaria y de mercado. Con *Los Triunfos* (y las ilustraciones dan prueba de ello, como una especie de espejo de aquella sociedad) se renovó y enriqueció la producción más popular, genuina e importante de los siglos XV y XVI.

TRIVMPHVS

AMORIS



Figura 1. 1490



Figura 2. 1490

# Opera del preclaris

simo Poeta misser Francescho Petrarcha con el  
 cōmento de misser Bernardo Lyctinio sopra li  
 triūphi. Con misser Grācescho Philelpho:  
 Adisser Antonio de tempo: Adisser Hiero-  
 nymo Alexādrino sopra li Soneti  
 ⁊ Canzonenouamente historiate:  
 ⁊ correcte per misser Nicolo  
 Peranzone. Azonte mol-  
 te notabele ⁊ excel-  
 lente additione.



Figura 3. 1515

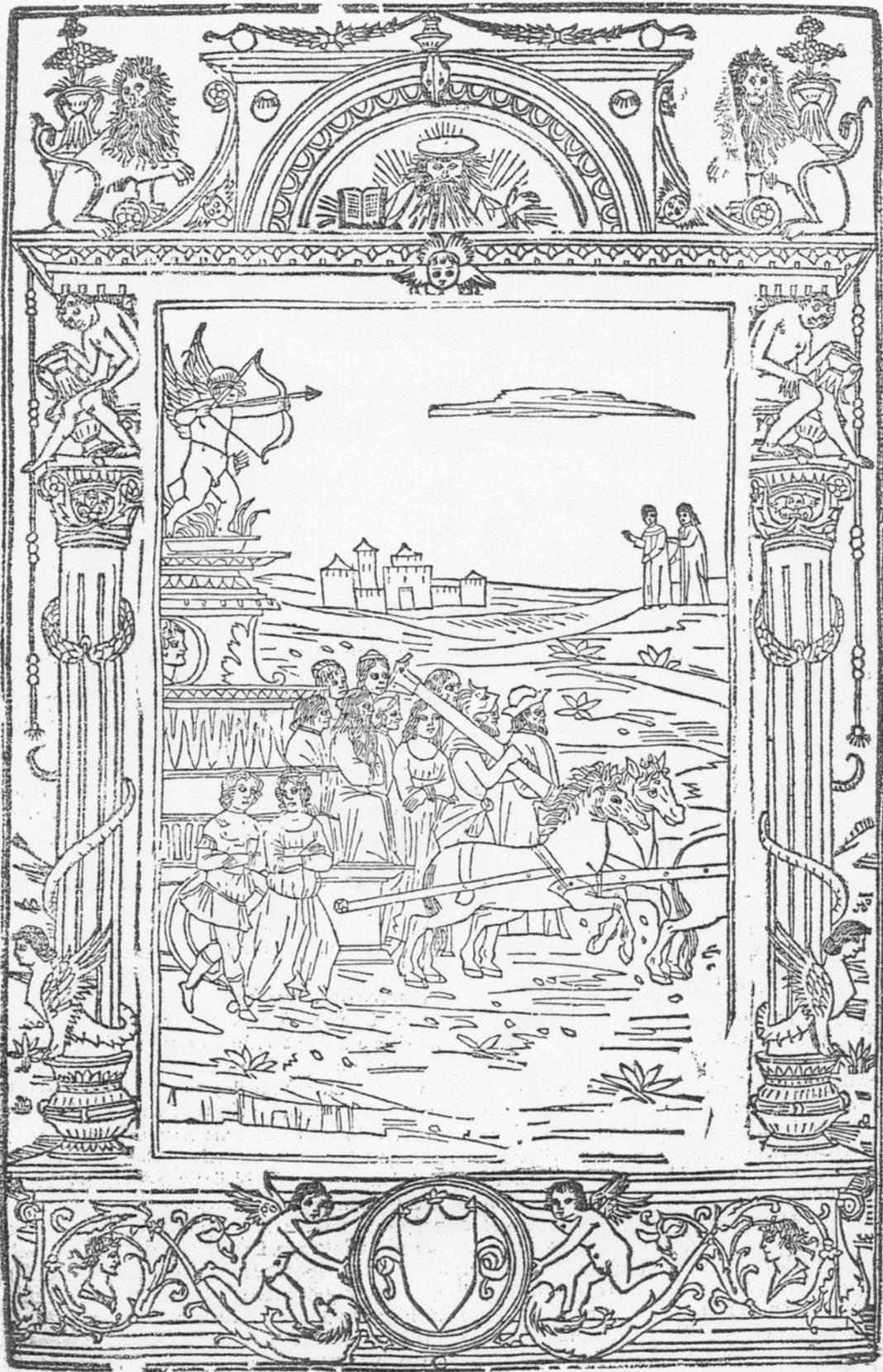


Figura 4. 1515

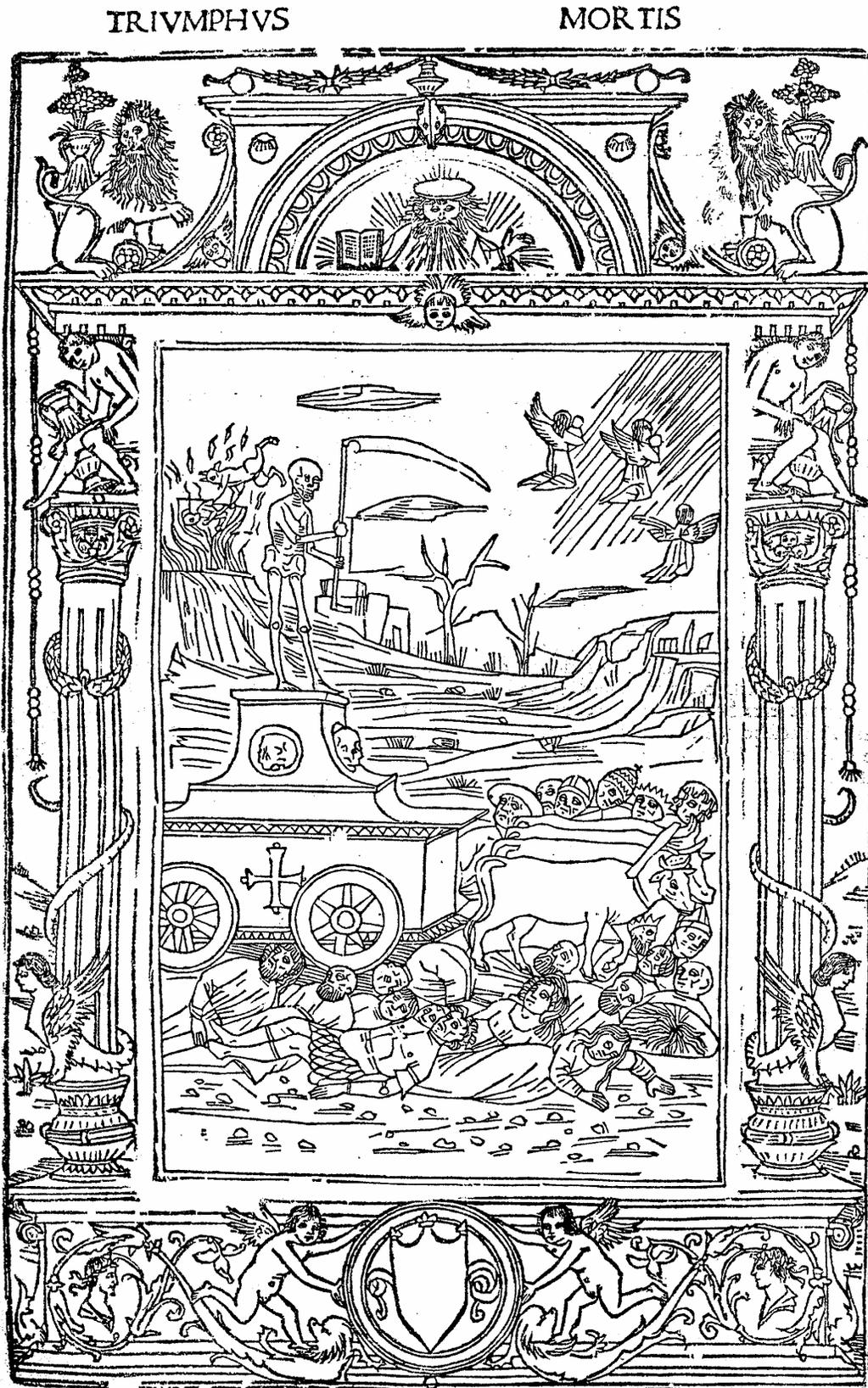


Figura 5. 1515

CAPITVLO  
FRANCISCI PETRARCAE.

Poetæ clarissimi Triumphus reformidan-  
dæ Mortis elegantissime incipit. Qui  
legeris memento.



Vãti gia ne la  
æta matura: &  
acra

Triumpho or-  
naro il glorio-  
so colle:

Q uanti prigi  
on passar p̄ la  
uia sacra

Sotto il monarcha: che al suo tẽpo uolle  
Fare il mondo descriuere uniuerso:  
Che il nome di grandezza aglialtri tolle.  
O sotto quel che non d'argento terfo  
De bere a soi: ma dun riuo sanguigno  
Tutti pocho o niente furo inuerso  
Q uesto un chio parlo

Figura 6. Miniatura del italiano de 1515



I Q  
 sia tenu  
 & diuin  
 ritrouo  
 mere i  
 da, alcu

ingegno, che ne dubiti. O  
 debba piangere la miseria de i  
 immortal beneficio ciascuno ci  
 le leggendo l'opre de gli'antich  
 ria, lequali nelle ruine deli  
 grandissimo danno si sono p  
 molti, che l'essercitano colui d  
 piu eccellentemente nell'artifi  
 te stimo, che trai rari impre

Figura 7. Primera de un set de cuatro miniaturas.



M O R, natu  
 l'alma humil  
 Auéturoso piu  
 reno,  
 Ai bella liberi  
 m'hañ  
 A mor, che nel  
 uiue e regna ,

A mor & io si pien di merauiglia ,  
 A mor m'ha posto, come segno a fra  
 A mor, che uedi ogni pensiero aperte  
 A mor mi sprona in tempo, & affrer  
 A mor fra l'herbe vna leggiadra rete  
 A mor, che ncende'l cor d'ardente z  
 Anima , che diuerse cose tante  
 A mor con sue promesse lusingando  
 A mor , fortuna, e la mia mente schi  
 A mor mi manda quel dolce pensiero  
 Almo sol, quella fronde, ch'i sola an  
 A spro core e seluaggia e cruda voglia  
 A mor, io fallo, e ueggio'l mio fallir  
 Arbor vittoriosa triumphale,  
 Aura, che quelle chiome bionde e cr  
 Al cader d'una pianta , che si suelle ,  
 A mor con la man destra il lato mar  
 Alma felice , che souente torni  
 A mor , che meco al buon tempo ti  
 Anima bella da quel nodo sciolta .  
 A pie de colli, oue la bella uesta  
 Apollo, s'anchor uiue il bel desio ,  
 A mor piangeua, & io con lui tal vo.

Figura 8. Segunda de un set de cuatro miniaturas.



Figura 9. Tercera de un set de cuatro miniaturas



Figura 10. Cuarta en un set de cuatro miniaturas



Figura 11. Vellutello 1545

TRIONFO TERZO DI MORTI  
DI FRANCESCO PETRARCA, NEL QUALE SOTTO  
IL NOME DI MORTE, MOSTRA MADONNA  
E LA VERA CON RAGIONE ALL'AP-  
PETITO DOMINARE.



EL TRIONFO DI MORTE.  
CAPITOLO PRIMO.

Figura 12. 1545

# DESCRIPTIONNE DEL SITO DI VALCLVSA.



Figura 13.

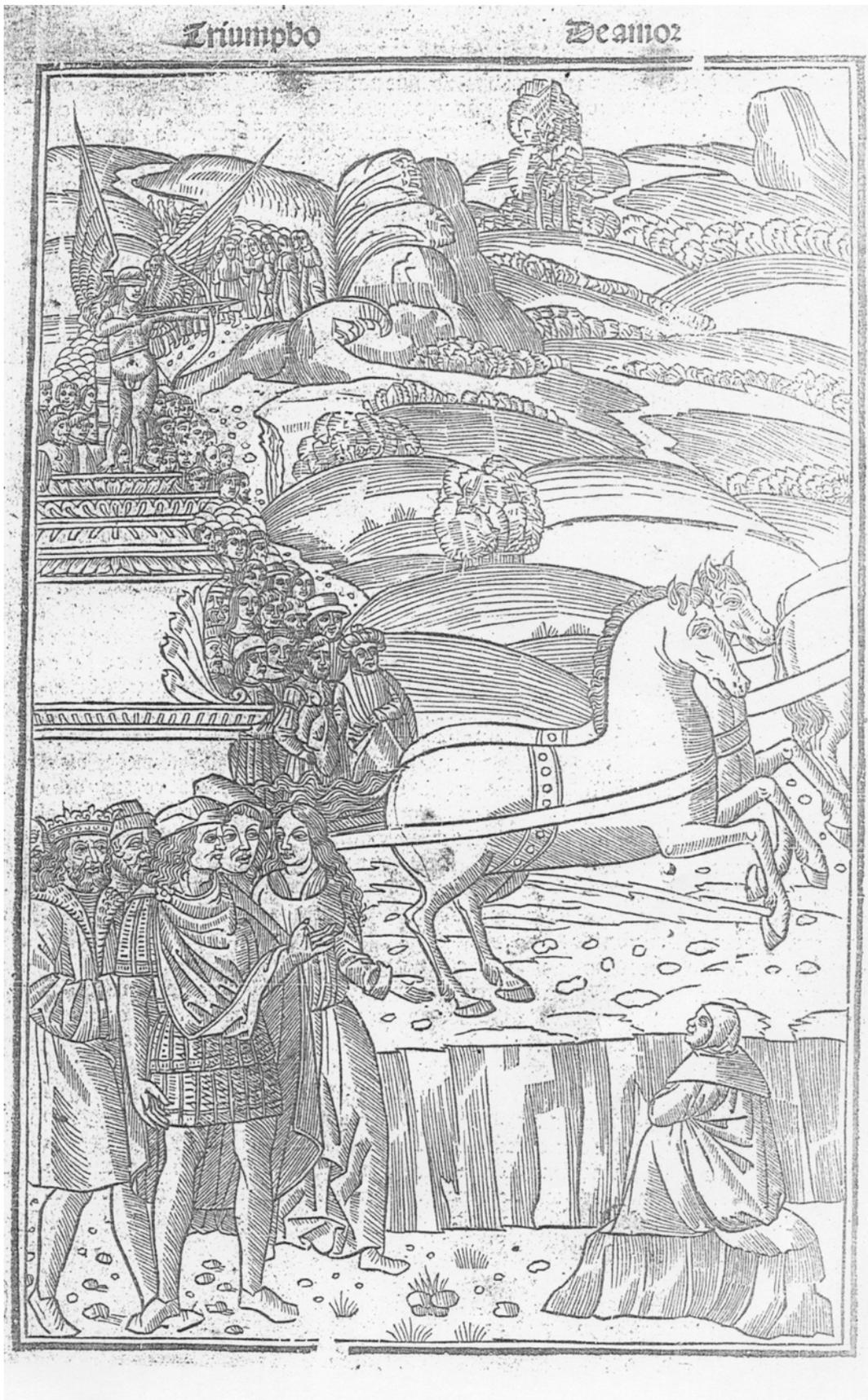


Figura 14. Obregón 1512

Triumpbo de Muerte.



Figura 15. Obregón 1512.

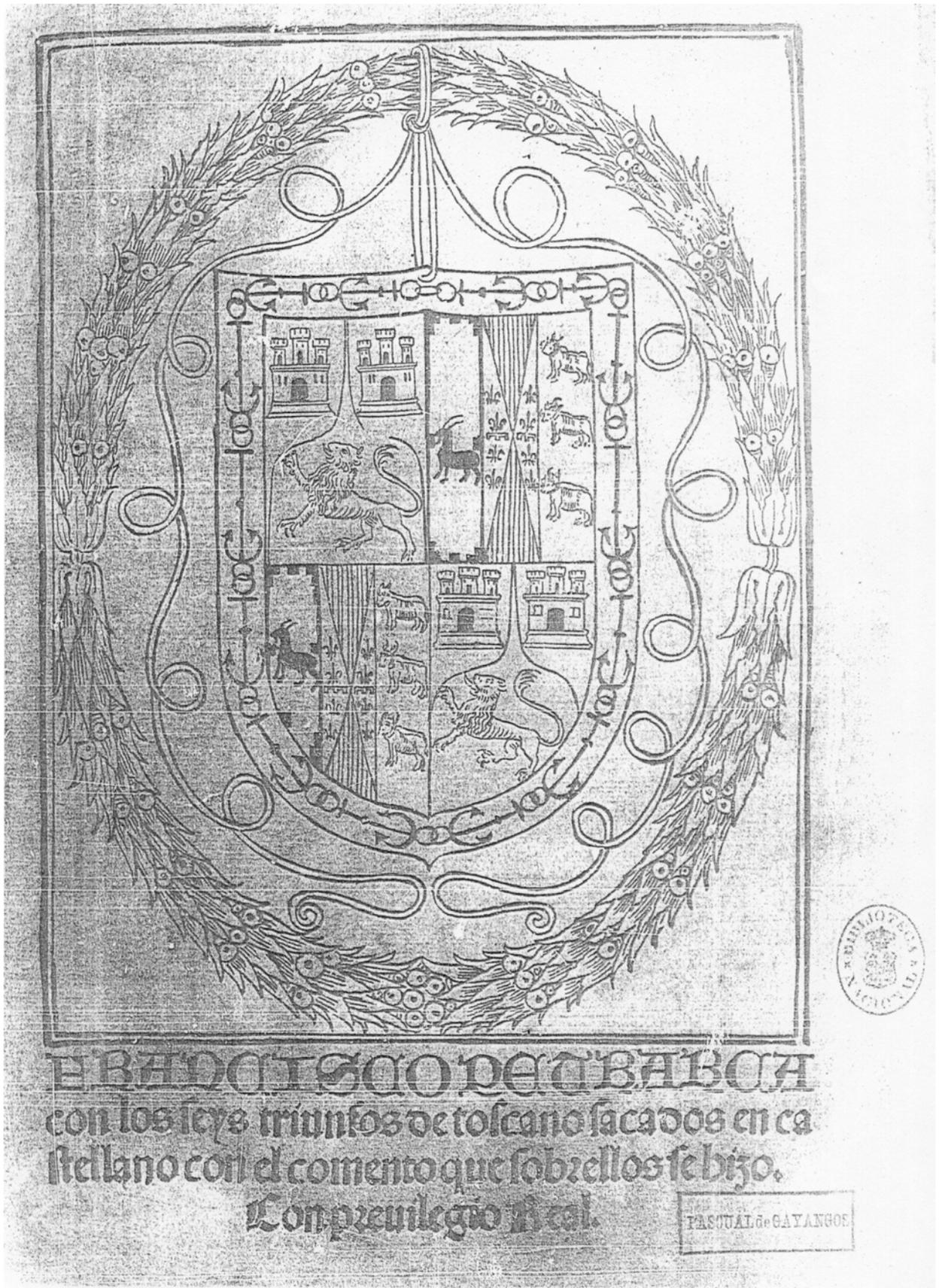


Figura 16. Obregón 1512

Carta para el ilustrissimo y  
 do. S. adrique enriquez de cal  
 demonica etc. enviada por an  
 troy sobre la traslacion que b  
 libro de los triunfos que el famo  
 cisco petrarca compuso: la qu  
 nifica señoria.



Et todas las cosas que el ingenio  
 to mas abundoso ni bienes me  
 sofo nos emanan q̄ del estudio  
 recibe salud el anima y autozita  
 adornamento muy hermoso d  
 mi larga peregrinaciõ en diuer  
 espania) nunca dexa de pensar en que podria em  
 voluntad y desseo de vuestra señoria tan confor  
 nicar obra de tanto valor ytilidad y excelencia e  
 a hazer y trauasar de mejoz gana lo q̄ vuestra se  
 bi en mi su volũtad por expreso mandamiento  
 señoria por verdadero blãco a quien los triunfos  
 como por las obras cõ q̄ ysa señoria de fuera la  
 magnifica señoria de tales progenitores descendi  
 ca aficionado como mas desseoso de imitar a su n  
 stro recibir seruicio en que dela lengua toscana  
 claro varon lo qual puse en esecucion siendo guiã  
 do auerlos puesto en romãçe castellano como ac  
 da le quede quiero aqui espressar la orden q̄ tern

Figura 17. Obregón 1512. Virgen con niño



Figura 18. Obregón 1512. Petrarca rezando



Figura 19. Incunable 1490



Figura 20. 1541

## Triumpbo

## de amor.

nuestro Señor dio fin a sus dias. ¶ Pues juzgádo como biuo desde los çrenta años hasta q̄ murio sin saber su fin le podriamos juzgar por bueno segun el testimonio de la vida passada. Mas como de continuo teina ante sus ojos la muerte/ p̄curo de biuir como quiẽ auia de morir por ser biuo despues de muerto. y assi ordeno su anima haziedo el testamento que anda Impreso entre sus obras. y recibiedo los sacramentos estãdo sin sospecha de ninguna enfermedad (como muchas vezes los rescibia) y despues salteado de vna dolẽcia q̄ los medicos llamã appoplexia no podiedo ya la delicada virtud hazer resistẽcia ala rezia enfermedad dio el sp̄u a su criador en el año del señor de mil y treziẽtos y setẽta y çtro años. A ve ynte y ocho dias del mes de Agosto. assi q̄ el espacio de su vida fuerõ setenta años. Enterrõse en aq̄lla aldea cerca de Padua/en vna yglesia dõde tenia determinado hazer vna capilla a nra señora: y por que fue sepultado su cuerpo en el suelo siẽdo merecedor de famosa sepultura fue le hecho despues en la parte mas honrada de la yglesia vn sepulcro muy rico de marmor/ donde sus huesos fuerõ trasladados cõ vn Epitafio o titulo q̄ el mismo auia

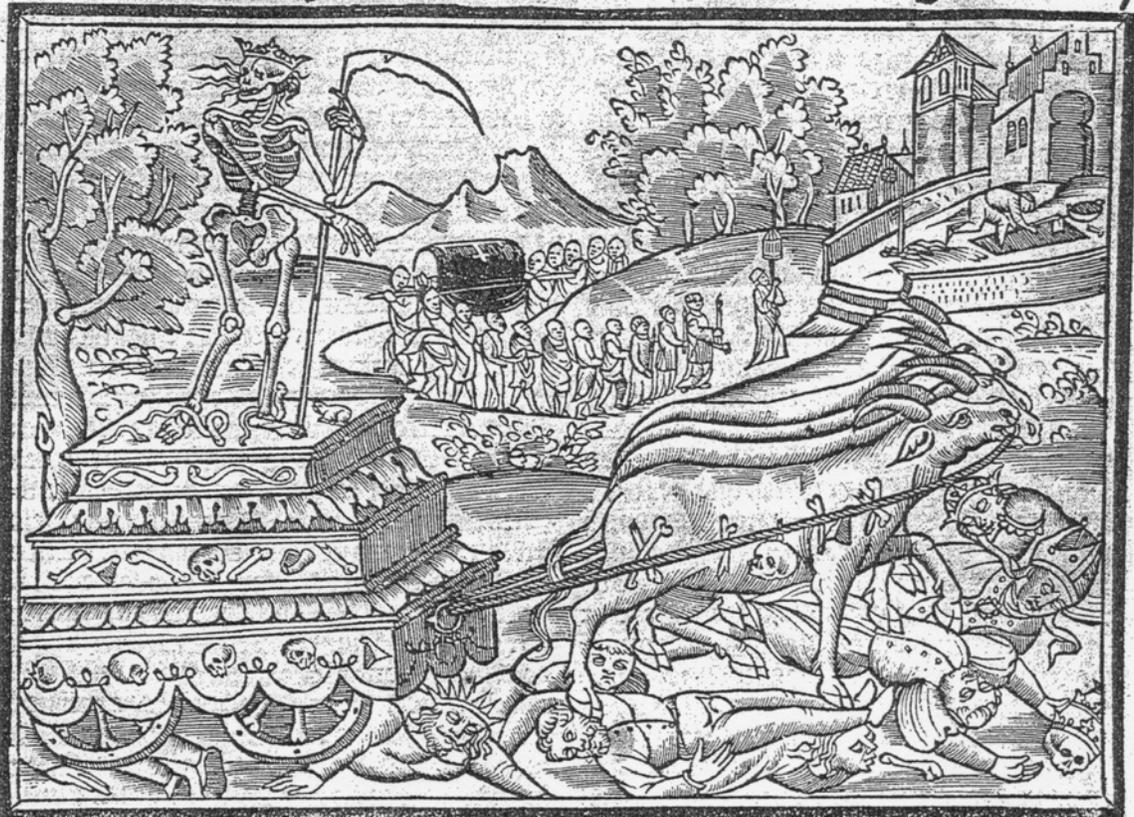
hecho biniẽdo: el qual en nra lengua dize assi Lubre esta piedra los frios huesos de Francisco Petrarca: tu virgen y madre rescibe el anima la q̄ tu hijo pdone: y cansada ya de la tierra/ le plega q̄ huelgue en el cielo. y por q̄ mas conozcamos la excelencia de nro Poeta no es razon q̄ callemos los cien ducados q̄ vn rustico labrador mãdana pa la obra de a que lla yglesia porq̄ enterrãse su cuerpo con el de Francisco Petrarca/ creyẽdo aclarar la oscuridad de su sangre cõ la muy clara virtud de nuestro Poeta. Mas el obispo como mas amigo de la razon q̄ del interese mãdo al cura del mismo lugar so graues penas q̄ no cõsintiese por precio alguno que la sepultura que de tantas partes y uana verpor quien dentro della estauã fuesse violada de rustica cõpañia puestto que el obispo q̄do riendo y alabando al labrador q̄ en tanto estimaua los claros y arones. Assi que partida del mundo aq̄lla anima digna y generosa de nro poeta no es de dudar segun sus obras y uofas sino q̄ aya alcãgado el p̄mio de su merecimẽto en la gloria del justo juez que nũca dero mal sin castigo ni bien alguno sin galardõ.

## Comiença el capítulo primero del Triumpbo de Amor.



Figura 21. 1541

# Triumpho de Muerte. Fo. lviij



**Q**uantos triumphos han hornado  
el collado glorioso  
quantos presos han passado  
por el camino sagrado  
en tiempo victorioso  
debaro la monarchia  
de quien quiso ver escripta  
toda gente que biuia  
ya toda gran señoria  
nombre de grandeza quita

**D**ebaro de quien dio  
alos suyos a beuer  
sangre delos que mato  
con el agua que mezclo  
al tiempo de su vencer  
todos poco o nada son  
con este mi blanco cisne  
puesto en la comparacion  
de su gesto y perficion  
que no fuesse cueruo o tizne.

bian triumpho eran en el aucto proprio del triumpho: procedia siempre con su triumpho o por via sacra o por via lata: que son dos nombres de calles en Roma: especialmente deputadas al exercicio triumphante: por lo qual triumphando en la orden que ya diximos venia hasta llegar al monte quirino el qual era el Capitolio y castillo de Roma. Segundariamente es de saber que entre los principes del mundo ninguno merecio tan justamente llamarse monarca como Octauiano Cesar Augusto: por que poseyo en paz y tranquilidad todo el vniuerso: lo qual es propria operacion de monarcha. Pues siendo este monarcha successor de Cesar despues de la muerte de Iulio y pansa quedado por protector de la Romana republica: siendo ya en pacifica posesion triumpho tres dias arreos: en los quales repozto triumpho dalmatico y el asiatico y el Alexandrino. Allende de esto tuuo Octauiano infinitos honores y triumphos de los pueblos los quales con paz se sentian a el. Assi como Scythos, Bismaros, Indios, Partios: y otras generaciones del mundo: que como escribe Lucio flozo todo en mundo se sometio a el: o por victoria o concierto.

Figura 22. 1541



Triumpho de amor de petrar-  
cha sacado y trobado en  
romance castellano  
por castillo.

Figura 23. Castillo



Figura 24. Comentario Illicino 1519 (Venezia)



Figura 25. Illicino 1519



Figura 26. Illicino 1519 (Venezia)

Triumphos de locura  
nueuamête compue-  
stos por Hernan  
lopez de yan  
guas.††



Figura 27. Triunfos de locura

## Bibliografía

- Aurerum opus: cinc segles de llibres il·lustrats*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2000.
- Bernardo, Aldo S. *Petrarch, Laura and the Triumphs*. Albany: State University of New York Press, 1974.
- Bland, David. *A History of Book Illustration*. London: Faber and Faber, 1969.
- Carter, Harry. *Orígenes de la tipografía: punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*. Madrid: Ollero y Ramos, 1999.
- Castro, Manuel de. *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Valencia: Soler, 1973.
- Clair, Colin. *A History of European Printing*. London: Academic, 1976.
- Cento cinquecentine veneciane*. Roma: Philobiblon, 2001.
- Charney, Sara. "Artistic Representations of Petrarch's *Triumphus famae*". Eds. Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*. Toronto: Dovehouse, 1988. 223-33.
- Contributi alla storia del libro italiano: miscellanea in onore di Lamberto Donati*. Firenze: Leo S. Olschki, 1969.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV and XVI*. London: Tàmesis, 2001.
- Domínguez Bordona, Jesús. *La miniatura española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1920.
- . *El arte de la miniatura*. Madrid: Plutarco, 1932.
- . *Manuscritos con pinturas*. 2 vols. Madrid: Blass, 1933.
- . *Miniatura, encuadernación, grabado*. Madrid: Plus Ultra, 1962.
- Enciclopedia Universal Sopena*. 9 vols. Barcelona: Ramón Sopena, 1964.
- Frasso, Giuseppe, Giordana Mariani Canova, y Ennio Sandal. *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento*. Padova: Antenore, 1990.
- Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal, 1994.
- Historia de la imprenta hispana*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Hozes, Hernando de. *Los triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traducidos en lengua castellana en la medida y numero de versos que tiene en el toscano y con nueva glosa*. Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1554.
- Gli sonetti canzone trvmphi del Petrarca con li soi commenti non senza drandissima evigilantia et svmma diligentia correpti et in la loro primaria integrita et origine restitvti noviter in litera cvrsiva stvdiosissimamente impressi*. Venezia, 1519.
- I tesori della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*. Palermo: Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, 2000.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- Lewis, John. *Anatomy of Printing: The Influence of Art and History on its Design*. London: Faber and Faber, 1970.
- Lyell, James P. R. *Early Book Illustration in Spain*. London: Grafton, 1926.
- Meregalli, Franco. "Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento". *Thesaurus* 17 (1962): 606-24.
- Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*. Hamburg: Jörng Günther Antiquariat, 1995.

- Nyholm, Esther. "A Comparison of Petrarchan Configuration of the Trionfi and their Interpretation in Renaissance Art". Eds. Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*. Toronto: Dovehouse, 1988. 235-55.
- Obregón, Antonio de. *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo*. Logroño: Arnao Guillén de Brocar, 1512.
- . *Triumphos de Petrarca: translation de los seys triumphos de Francisco petrarca de toscano en castellano fecho por [...] agora de nuevo emendada*. Valladolid: Juan de Villaquiran, 1541.
- Petrarca, Francesco. *Trionfi e canzoniere*. Venecia: Piero de Piasi, 1490.
- . *Opera del preclarissimo poeta misser Francescho Petrarca: con el comento de misser Bernardo Licinio sopra li trionfi con misser Francescho Philelpho, misser Antonio de Tempo, misser Hieronymo Allexandrino sopra li Soneti et Canzone nuovamente historiate et correcte per misser Nicholo Peranzone*. Venecia: Augustino de Zanni de Palese, 1515.
- . *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato con le figure a i Triumphi e con piu cose utili in varii Ivoghi aggiunte*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1545.
- . Ed. Jacobo Cortines y Manuel Carrera. *Triunfos*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- . *Die sechs Triumphe und die sechs Visionen*. 2 vols. Leipzig: Leipzig, 1988.
- Recio, Roxana. "Traductor y tradición: los *Triunfos* de la muerte de Obregón y Coloma". *Livius* 3 (1993): 229-40.
- . (a) *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*. New York: Peter Lang, 1996.
- . (b) *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996.
- . (c) "El concepto intérprete tan fiel de Antonio de Obregón". *Bulletin of Hispanic Studies* 73 (1996): 225-37.
- . "La poética petrarquista en los cancioneros: las composiciones atribuidas a Alvar Gómez". Ed. Andrew M. Beresford. *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London: Queen Mary and Westfield College, 1997. 309-18.
- . *El Triumpho de Amor de Petrarca traducido por Alvar Gómez*. Barcelona: PPU, 1998.
- . "Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del Infierno de Dante". *Voz y Letra* 10.1 (1999): 25-39.
- . (a) "Puntualizaciones sobre la traducción catalana del *Triunfo de Amor* de Petrarca según el manuscrito 534 de la Biblioteca Nacional de París". Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid: 1998*. Madrid: Castalia, 2000. 213-20.
- . (b) "El nuevo petrarquismo y el petrarquismo cuatrocentista: Hozes y los otros traductores castellanos de I Trionfi". *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2000. 1523-33.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Rodríguez Moñino, Antonio. *Los pliegos sueltos poéticos de la colección del marqués de Morbecq: siglo XVI*. Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962.
- Santoro, Caterina. *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*. Milano: Amilcare Pizzi, 1956.
- Steimberg, S.H. *Quinientos años de imprenta*. Barcelona: Zeus, 1963.

Wilkins, Ernest H. "The Separate Fifteenth-Century Editions of the Triumphs of Petrarch". *The Library Quarterly* 12 (1942): 748-51.

Wollesen, Jens T. "Ut poesis pictura?": Problems of Images and Texts in the Early Trecento". Eds. Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*. Toronto: Dovehouse, 1988. 183-210.