

# Lectura del canto IX del *Africa* de Francesco Petrarca<sup>1</sup>

## Reading from Canto IX of *Africa* by Francesco Petrarch

JOSÉ LUIS QUEZADA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
josequezada@filos.unam.mx

### RESUMEN

El libro IX del *Africa* es un fragmento importante dentro de la producción petrarquesca, debido a que su autor revela ahí un aspecto esencial de su teoría poética, concretamente los *firmissima veri fundamenta*. Además, esta pieza de la obra puede considerarse como una de las más originales, en tanto que Petrarca deja de lado el relato de Livio, modelo preponderante en la mayor parte del poema, y amalgamando tradiciones que leía en sus *auctores* describe parte del viaje de Escipión de regreso a Roma, así como su desfile triunfal que culmina en el Capitolio. Si bien los motivos antiguos son tan esenciales como en los primeros ocho cantos del poema, éstos son utilizados de modo que Petrarca puede plantear una reflexión sobre su propia labor como escritor y sobre su propio *epos*.

**PALABRAS CLAVE:** Petrarca, Ennio, Homero, *epos* histórico, *firmissima veri fundamenta*.

### ABSTRACT

Book IX of the *Africa* is an important fragment in Petrarch's output because the author reveals here an essential aspect of his poetic theory, namely the *firmissima veri fundamenta*. Moreover, this part of the poem can be considered one of the most original, in that Petrarch leaves aside Livy's account, the predominant model for most of the poem, and, amalgamating traditions he read in his *auctores*, describes part of Scipio's journey back to Rome, as well as his triumphal parade that culminates in the Capitoline Hill. While the ancient motifs are as essential as in the first eight books of the poem, they are used in such a way that Petrarch poses a reflection on his work as a writer and on his own *epos*.

**KEYWORDS:** Petrarca, Ennius, Homer, historical *epos*, *firmissima veri fundamenta*.

<sup>1</sup> Agradezco las observaciones, sugerencias y comentarios que realizaron los dictaminadores anónimos de este trabajo, que ayudaron a que el contenido mejorara ampliamente.

FECHA DE RECEPCIÓN: 30/01/2025

FECHA DE ACEPTACIÓN: 24/09/2025

## I. APUNTES PRELIMINARES

22

Al comenzar el canto IX del *Africa*, Petrarca introduce en la primera escena a Escipión el Africano en el barco que lo transporta de regreso a Roma, tras haber vencido a Aníbal en la batalla de Zama, suceso que marcó el final de la segunda guerra púnica. Junto con Escipión está Ennio, quien durante la travesía le expone el significado del laurel y su relación con la poesía, al tiempo que le narra una visión en la que se encontró con Homero. En tal encuentro, los dos poetas entablan un diálogo que se interrumpe por una laguna en el texto. Posteriormente, Ennio y Homero contemplan al mismísimo Petrarca, quien aparece coronado de laurel en un bosque en Vaucluse meditando sobre las obras que habrá de componer. Al disiparse la visión, el relato sobre Escipión retoma su cauce y el general y el poeta llegan a Roma, donde son recibidos en medio de un desfile triunfal; tras su conclusión, Ennio y Escipión son coronados con laureles.

Inicialmente, quisiera subrayar dos aspectos peculiares presentes en el canto conclusivo del *Africa*: la simbiosis que encontramos entre Homero, Ennio y Petrarca con la inusitada aparición del autor del poema en su propia obra y, como complemento de esto, la reflexión que el humanista plantea sobre su propia labor como creador de un *epos* histórico.

En cuanto al primer punto es necesario remitirse al canto II del *Africa*, en el que el nombre de Ennio aparece por vez primera en el poema. Ahí Escipión tiene un sueño-visión en el que se encuentra con su padre, quien le asegura que en el futuro habrá un *Ennius alter* que será el encargado de cantar sus gestas y transmitir las a la posteridad. Este Ennio redivivo del que se habla es nada menos que Francesco Petrarca. Sin embargo, esto sólo queda claro hasta que se lee el canto IX del poema. En ese punto, Ennio relata también una visión que tuvo, en la que Homero lo guio a través del tiempo y el espacio, hasta que finalmente los dos poetas antiguos se encuentran con Petrarca en medio de un *locus amoenus*. Ahora bien, ¿cómo debe ser interpretado este escenario? Para responder esta pregunta debemos pensar inicialmente en los testimonios antiguos que poseemos acerca de Ennio y en los fragmentos sobrevivientes de su obra, en especial los primeros versos de los *Annales*, en los que encontramos también una visión en la que Homero se presenta ante Ennio, en ella se alude a la doctrina pitagórica de la metempsicosis, a través

de la cual se explicaría el que Homero haya reencarnado en un momento dado en un pavorreal y posteriormente en el propio Ennio (*Annales*, fragmentos III y IX. ed. Skutsch).<sup>2</sup> Aunque Petrarca no tuvo a su alcance los fragmentos de Ennio, el relato del canto IX del *Africa* está relacionado con esta tradición ampliamente difundida entre los autores latinos.<sup>3</sup>

En segundo lugar, el canto IX del *Africa* destaca dentro del conjunto de la obra petrarquesca por el hecho de que contiene diversos indicios que arrojan luz sobre la concepción poética del humanista, en específico sobre la poesía épica. En cuanto a este aspecto, los versos 92-97, como veremos, representan una clave para descifrar la doctrina poética de Petrarca en torno a la composición de su *epos* histórico. Tal clave se encuentra encerrada en los *firmissima veri fundamenta* (vv. 92-93), imprescindibles en el imaginario petrarquesco porque otorgan un firme sustento de verosimilitud histórica al relato poético.

A partir de estos dos aspectos concretos, en la presente contribución me propongo realizar una paráfrasis interpretativa del canto IX del *Africa* de Petrarca, a lo largo de la cual señalaré puntualmente los modelos clásicos y también un par de casos de autores medievales sobre los que el autor configuró su epopeya latina, así como el significado de las relaciones intertextuales con dichos textos.

## II. EL FINAL DEL CANTO VIII DEL *AFRICA*

Para comenzar a entender el episodio conclusivo del *Africa*, conviene remitirse al desenlace del canto anterior. Después de vencer a Aníbal y haber determinado lo que había de hacerse con el botín y con los dominios de Cartago (ahora romanos), Escipión dispone el regreso a Roma, pero antes ordena que la flota cartaginesa sea incendiada:

<sup>2</sup> Ennio, *Annales*, fragmentos III y IX (ed. Skutsch).

<sup>3</sup> Baste pensar en el ejemplo paradigmático de Cicerón, *Rep.* 6, 10: “fit enim fere ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui”, “en efecto, generalmente sucede que nuestros pensamientos y nuestras conversaciones producen en el sueño algo semejante a lo que escribe Ennio de Homero, acerca del cual, evidentemente, mientras estaba despierto solía pensar y hablar”. Salvo indicación contraria, todas las traducciones presentadas en este trabajo son de mi responsabilidad.

Tota iam classe soluta,  
 Scipio provectus paulum subsistit et omnes  
 Imperat hostiles flammis absumere puppes.  
 Non alias tante pelago fulsere faville  
 Aut Thetis extimuit late torrentibus undis  
 Defectum; non dura currus optata paterni  
 Lora puer rapuit Phebeus et ethera flammis  
 Accendit mundumque vagis. Si secula retro  
 Omnia percurris, sola hec incendia sensit  
 Neptunus metuenda sibi: non Punica quondam  
 Romanis facibus bello consumpta priore  
 Spartanisque prius, non Attica litore classis  
 Usta Syracusio tantas dedit equore flammis.  
 Torpuerant miseri cives sua damna gementes,  
 Haud aliter quam si subito predulcia cuntis,  
 Coniugia et nati atque arces et templa deorum  
 Ipsaque Carthago flammis arderet in illis.<sup>4</sup>

Con este pasaje, Petrarca finaliza la narración de la segunda guerra púnica. Aníbal ha huido y Cartago está ya en manos del general romano. A partir de este momento, Escipión sobresaldrá como el personaje más relevante de la epopeya. Primero que nada, cabe destacar las palabras *Scipio provectus*. Después de levar anclas, Escipión avanza sobre el mar, pero se detiene para asegurarse de que la escuadra cartaginesa haya sido destruida. Petrarca aplaza la

<sup>4</sup> *Afr.* 8, 1068-85: “Después de haber zarpado la flota, Escipión avanzaba, pero se detiene un momento y ordena que todas las naves sean consumidas por las llamas. Nunca resplandecieron brasas tan intensas en el mar, ni Tetis temió tanto por las olas impetuosas, ni el joven descendiente del sol arrebató las resistentes y deseadas riendas del carro de su padre ni encendió con llamas fluctuantes el cielo y el mundo. Si repasaras todas las épocas pasadas, encontrarías que Neptuno sintió temor sólo por este incendio. La flota cartaginesa no fue consumida de esta forma por el fuego romano en la primera guerra púnica, ni antes, la flota ateniense, arrasada en la costa siracusana por los espartanos, produjo llamas tan intensas en el mar. Los ciudadanos, miserables, se habían quedado paralizados mientras se lamentaban por su condena, como si de pronto las cosas más queridas por todos: sus esposas, sus hijos, los edificios, los templos de los dioses y la misma Cartago ardieran en aquellas llamas”. Cito el *Africa* siguiendo la edición de Festa, excepto en algunos casos donde sigo las *lectiones* propuestas por Fera, “Per la poetica del Petrarca (con una proposta su RVF, 16)”. A partir de aquí usaré en las notas la abreviatura *Afr.* para referirme al *epos* de Petrarca; para el resto de sus obras sigo las abreviaturas de la Edición nacional; para las de autores latinos emplearé las del *Oxford Latin Dictionary*, para las ediciones empleadas remito a la bibliografía.

travesía de los romanos unos cuantos versos, con lo que podemos considerar una suerte de paréntesis. Esto se afirma precisamente a partir del hecho de que, al cerrarse el paréntesis, el mismo inicio de verso es utilizado para comenzar el último canto. ¿Pero cuál es su función? Según mi lectura, el poeta concluye mediante estos versos el relato histórico que se ha dilatado durante ocho libros de su obra, para dar paso a un relato de características totalmente distintas. Y qué mejor opción para cerrar con broche de oro el argumento de la guerra en contra de Aníbal que un ostentoso incendio que determina la sumisión de Cartago ante el poderío militar romano. En breve, la destrucción de la flota cartaginesa es, al mismo tiempo, un símbolo del aniquilamiento de este pueblo y, sobre todo, de la glorificación de Roma. Para poner de relieve este elogio, Petrarca recurre, en primer lugar, a la mitología mencionando a Tetis, cuyo nombre aparece aludiendo al mar, que nunca experimentó tanto temor como con este gran incendio. Además, al centro de este *excursus* aparece Faetón, cuya osadía con la que estuvo a punto de consumir el universo al conducir inapropiadamente el carro del Sol, no sería comparable con el incendio actual, de una magnitud mucho mayor. Por último, es mencionada otra divinidad marina, Neptuno, quien temió como nunca al percibir esta destrucción. En segundo lugar, el poeta aduce ejemplos de carácter histórico: el incendio en la primera guerra púnica no es comparable con éste, ni tampoco el de la flota ateniense cuando fue consumida por las llamas en las costas de Siracusa. Así pues, en la versión que Petrarca ofrece, la catástrofe cartaginesa no tiene parangón en la mitología ni en la historia, y por esta razón el incendio aquí descrito es el evento más determinante de toda la guerra. Este hecho no se cuenta exactamente así en los *Ab Urbe condita libri* de Tito Livio, que son la fuente principal que el poeta sigue. Un último detalle por considerar es la aparición del sustantivo *flammis* en los versos 1070 y 1085, que enmarca todo este pasaje. El episodio y el canto se cierran con una escena en la que se presenta a los cartagineses atribulados ante la contemplación de las naves, mientras observan la flota como si fuera Cartago la que estaba ardiendo.<sup>5</sup> De

<sup>5</sup> Esta idea sí se encuentra expresada en los *Ab Urbe condita* (Liv. 30, 43, 11-12): “naves propectas in altum incendi iussit. quingentas fuisse omnis generis, quae remis agerentur, quidam tradunt; quarum conspectum repente incendium tam lugubre fuisse Poenis, quam si ipsa Carthago arderet”, “(Escipión) ordenó que las naves después de ser llevadas al mar fueran incendiadas. Algunos dicen que fueron quinientas naves de todos los tipos, que eran impulsadas por remos. La contemplación repentina del incendio fue tan terrible para los cartagineses como si la que estuviera ardiendo fuera la misma Cartago”. Nótese la idéntica verbalización que hace Petrarca entre los versos 1083-5 citados arriba: “quam si... ipsaque Carthago... arderet”.

esta forma, concluye la descripción de la segunda guerra púnica y la autoridad de la obra de Livio es soslayada casi por completo.

### III. LA PRIMERA PARTE DEL CANTO (vv. 1-215)

A partir de ese punto Petrarca da rienda suelta a su imaginación poética y, aunque continúa relatando el triunfo de Escipión, introduce elementos que no se encuentran en las obras de los autores romanos que trataron este tema. Veamos el inicio del canto IX del *Africa*:

26

Scipio proventus pelago romanaque classis  
Iam placidum sulcabar iter. Non rauca procellis  
Equora fervebant; ventisque silentibus undas  
Victorem sensisse putes. Tranquillior illis  
Vultus erat, celo facies composita sereno.  
Sic hostile fretum, sic cuncta elementa videres  
Obsequio mulcere ducem (*Afr.* 9, 1-7).<sup>6</sup>

El carácter absolutamente encomiástico del *Africa* queda de manifiesto desde los primeros versos del último canto, como veremos, esta tónica se mantendrá hasta el final del poema. Escipión zarpa y esta vez sí se aleja definitivamente de tierras africanas. El efecto de su victoria ante los cartagineses es tal que el mar y el cielo, las olas y los vientos lo reconocen como vencedor. En suma, todos los elementos de la naturaleza rinden homenaje a Escipión el Africano. Y para que la exaltación del general adquiriera una dimensión más grande, Petrarca introduce en la escena a Ennio,<sup>7</sup> que será el encargado de cantar la gloria de Escipión y de transmitirla a la posteridad:

Puppe ducis media tacitus meditansque sedebat  
Ennius, asiduus rerum testisque comesque;

<sup>6</sup> Afr. 9, 1-7: "Avanzando en el mar, Escipión y la flota romana ya surcaban el apacible camino. Los mares no hervían enronquecidos por tormentas y mientras estaban en silencio los vientos, se pensaría que las olas habían reconocido al vencedor, éstas tenían un aspecto más tranquilo y en el cielo había una apariencia sosegada. Así se veía el mar hostil, así todos los elementos que rendían homenaje al capitán".

<sup>7</sup> Ennio, en efecto, cantó las gestas de Escipión en sus *Annales*, de cuya existencia Petrarca tenía conocimiento debido a otros autores romanos.

Scipio quem tandem aggreditur verbisque benignis  
Excitat incipiens: “Nunquamne silentia rumpes,  
O michi multorum solamen dulce laborum? (Afr. 9, 10-4)<sup>8</sup>

Antes de presentar al poeta mismo, Petrarca se refiere, en primer lugar, a su peculiar temperamento, atribuyéndole dos características concretas: Ennio se muestra *tacitus* y *meditans*, sobre su índole silenciosa se insiste de inmediato cuando Escipión se dirige a él y lo interpela preguntándole hasta cuándo se quedará callado. Los versos 11 y 12 inician, respectivamente, con los nombres del poeta y del general romanos. Esto debe destacarse porque este binomio es fundamental en el entramado narrativo del canto y también porque ambos nombres se encuentran en la primera sede métrica del hexámetro, tal posición enfática nos revela de inicio su relevancia en todo el canto. Por otra parte, es importante recordar que Ennio fue parte del círculo íntimo de Escipión y que estuvo a su lado en la segunda guerra púnica. Petrarca leía sobre esta tradición en dos de sus *auctores* (Claudio, *De consulatu Stilichonis* 3, *praefatio*, 11-2; Cicerón, *Arch.* 9, 22)<sup>9</sup> y se hacía eco de ella también en otras de sus obras, por ejemplo, en el *De viris illustribus*: “Ante omnes Ennium poetam carum habuit, quem bellis omnibus comitem suarumque testem rerum lateri semper habuit herentem”.<sup>10</sup> Enseguida, Escipión le pide a Ennio que, tras los afanes de la pasada guerra, le proporcione alivio con un discurso apacible. Le exige esto, dada su cualidad de poeta, protegido de Apolo y de las Musas, ya que éstas lo sumergieron en la fuente castalia que emana del Helicón (*ex Elicone sacro*),<sup>11</sup> según afirma Petrarca, aunque en realidad fluye desde el Parnaso.

27

Habiendo escuchado estas palabras, Ennio da comienzo a un discurso en el que elogia a Escipión, lo califica como un *exemplum* y, en su condición de vate, le predice su futura gloria:

<sup>8</sup> Afr. 9, 10-4: “En medio de la nave del capitán, meditabundo y taciturno estaba sentado Ennio, compañero constante y testigo de sus hazañas; finalmente Escipión se acerca a él y lo despierta con amables palabras, empezando así: ‘¿Acaso nunca romperás el silencio, tú, dulce consuelo de mis muchas fatigas?’”.

<sup>9</sup> Claudio, *De consulatu Stilichonis* 3, *praefatio*, 11-2, y Cicerón, *Arch.* 9, 22.

<sup>10</sup> *Vir. ill.* 21 (*De Publio Cornelio Scipione Africano maiore* [texto α]), 11, 12: “por encima de los demás quiso especialmente al poeta Ennio, al que tuvo siempre a su lado como compañero y como testigo de sus hazañas”.

<sup>11</sup> Para el inicio del v. 21, véase Afr. 1, 5: “Ex Elicone sacrum”, en la misma sede métrica. Aunque en este verso Martellotti propone una lectura distinta buscando subsanar un problema métrico: “*Elicone sacro*”, véase F. Neri *et al.* (eds.), F. Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine*, 691, n. 21.

O flos Italie, iuvenis, stirpisque deorum  
 Certa fides, quid nunc nostro placet ore moveri,  
 Quidve iubes? Equidem tacito modo pectore mecum  
 Volvebam quod nulla ferent iam secula maius  
 Eximie virtutis opus, quam nostra quod etas  
 Leta videt, nullusque unquam sub mente movebit  
 Grande aliquid, cui non, magnas spes inter, honestum  
 Nomen in ore sonet, qui non venturus ad actum  
 Scipiade meminisse velit, pro munere vultus  
 Non cupiat vidisse tuos. Maiorque sepulcri  
 Post cineres te fama Manet (*Afr.* 9, 24-34).<sup>12</sup>

28

Los dos versos de apertura son importantes en este caso porque condensan en cuatro denominaciones la glorificación del general romano. Primero hay que detenerse en el sustantivo *flos* utilizado metafóricamente para referirse a Escipión, Petrarca hace exactamente lo mismo en un verso de sus *Rerum vulgarium fragmenta*.<sup>13</sup> Después aparece el sustantivo *iuvenis*, que tiene también un significado encomiástico en vista de que, en efecto, Escipión consiguió muy joven sus triunfos militares en contra de Aníbal y los cartagineses; a lo que debe sumarse también que es un sustantivo usado en el vocabulario épico latino para referirse específicamente a guerreros y generales o a personajes relevantes en general. Después, *stirpisque deorum certa fides*, sintagma encabalgado que recuerda la tradición de que Escipión era descendiente de Júpiter.<sup>14</sup> En esta misma sintonía, en los vv. 27-29 se afirma que los logros de este *iuvenis* son tales que ningún otro que se presente en el futuro podrá comparársele. Aquí, además del tono persistentemente epidíctico, encontramos también un elemento característico de la ideología petrarquesca, es decir, que el esplendor alcanzado en todos los ámbitos por la cultura romana es inigualable<sup>15</sup> y como consecuencia de esto cualquier época posterior, sobre todo aquella en la que Petrarca mismo vive, representan un estado de franca decadencia.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> *Afr.* 9, 24-34.

<sup>13</sup> *RVF* 186, 9: “Quel fiore antico di vertuti et d’arme”.

<sup>14</sup> *Liv.* 26, 19, 5-6. Sobre este mismo detalle, véase *Afr.* 4, 106-8.

<sup>15</sup> Se reincide sobre esta idea poco más adelante, en el v. 44.

<sup>16</sup> Un ejemplo claro y contundente de esto lo leemos en *Post.* 22: “Incubui unice inter multa ad notitiam vetustatis, quoniam michi semper etas ista displicuit ut, nisi me amor carorum in diversum traheret, alia qualibet etate natus esse sempre optaverim et hanc oblivisci, nisis animo me aliis semper inserere”, “entre muchas otras cosas me dediqué especialmente a la recuperación de la antigüedad porque esta época siempre me ha desagradado al punto que, si

En última instancia, la expresión, nuevamente encabalgada, *Maiorque sepulcri post cineres te fama manet* remata esta sección del discurso, ésta es una afirmación sentenciosa con la que taxativamente se declara la gloria destinada a Escipión en virtud de sus cualidades morales y de sus habilidades en la guerra.<sup>17</sup> En los versos siguientes (35-45) hallamos una amplificación del encomio de Ennio hacia Escipión. Posteriormente el poeta prosigue con su discurso afirmando, sobre todo, que Escipión merece un gran poeta que cante sus gestas. Ésta es la conclusión del panegírico:

Sed nostra peritia fandi  
Nondum propositam valuit contingere metam,  
Nuper ab exiguis radicibus orta, nec ante  
Cognita per Latium, Argolicis contenta colonis.  
Hoc igitur mecum indignans sub mente movebam,  
Precones meritos tua quod notissima virtus  
Non habitura foret. Macedum rex magnus amici  
Forte videns saxum Eacide titulosque sepulcri,  
'Fortunate' inquit 'iuvenis, cui nominis illum  
Preconem reperire fuit!' Non parva profecto  
Est claris fortuna viris habuisse poetam  
Altisonis qui carminibus cumulare decorem  
Virtutis queat egregie monumentaque laudum.  
At tibi, summe ducum, claro quo nullus Homero est  
Dignior, in reliquis blanda inque hoc durior uno  
Me solum Fortuna dedit. Currentibus annis  
Nascetur forsán digno qui carmine celo  
Efferat emeritas laudes et fortia facta.<sup>18</sup>

29

En los primeros dos versos de esta sección, las palabras de Ennio incluyen una *recusatio*, es decir, Escipión precisa de un poeta que lo celebre, pero éste no puede ser Ennio, debido a que su pericia para hablar aún no se ha desarrollado suficientemente. Si bien el lugar de Ennio como iniciador de la poesía épica

---

el amor de la gente que quiero no me hubiera llevado en una dirección contraria, siempre habría deseado nacer en cualquier otro tiempo y olvidar éste, intentando con la mente situarme siempre en algún otro”.

<sup>17</sup> Recuérdese el verso inicial de la epopeya: *Afr.* 1, 1: “conspicuum meritis belloque tremendum”, “[Escipión] que se destaca por sus méritos y que es temible en la guerra”.

<sup>18</sup> *Afr.* 9, 45-62.

latina en hexámetros era incuestionable en la Antigüedad, también es cierto que los poetas de la época de Augusto fueron muy severos en sus opiniones acerca de las obras del poeta arcaico.<sup>19</sup> Esa malevolencia sirve como punto de partida para que Petrarca construya este pasaje. En los siguientes dos versos (47-48) se alude precisamente a la *translatio studiorum* de la poesía épica de Grecia a Roma. La elocuencia no había sido cultivada en el Lacio, pues estaba retenida por los agricultores<sup>20</sup> griegos, hasta que Ennio la trasplantó a Roma. Sin embargo, en vista de que esta poesía aún no se ha enraizado firmemente en el territorio latino, tampoco hay todavía un poeta digno de cantar las hazañas y la *virtus*<sup>21</sup> guerrera de Escipión. Este hecho provoca indignación en Ennio, esto lo lleva a recordar la tradición de Alejandro Magno frente a la tumba de Aquiles,<sup>22</sup> ante la que el macedonio dice: “¡Oh, joven afortunado que pudiste encontrar tal heraldo de tu gloria!” (vv. 53-54). Pero veamos con mayor detalle estos versos en los que aparece Alejandro. Para hacerlo es necesario remitirse al manuscrito Lr,<sup>23</sup> testimonio que transmite el texto del *Africa* acompañado de una serie de anotaciones que se remontan a la pluma del autor. En el caso de los vv. 51-52 encontramos un *attende*,<sup>24</sup> indicación genérica que aparece numerosas veces en este manuscrito y en otros autógrafos del mismo Petrarca. Esta glosa resulta interesante, debido a su relación con el *epos* histórico compuesto en el siglo XII por Gautier de Châtillon, el *Alexandreis*, ya que la nota estaría referida a las palabras *amici*<sup>25</sup> *Eacide* y este sintagma sería

<sup>19</sup> Algunos ejemplos de esto pueden encontrarse en Horacio, *Ars.* 259-62; *S.* 1, 10, 54; Ovidio, *Am.* 1, 15, 19; *Trist.* 2, 424, y en la obra de Petrarca: *Afr.* 2, 445-6; 4, 38; *Epyst.* 2, 9, 70-1; *BC* 3, 155; *ibid.*, 10, 182-3; y *RVF* 186, 12.

<sup>20</sup> Para el significado que Petrarca da a *colonis* en este verso, véase Fera, “Petrarca e la poetica dell’*incultum*”, 36, n. 2: “Per gli ‘argolici coloni’, alla base c’è l’accezione di colonus in Uguccone, s. v. *colo*: ‘idest terre cultor et proprie advena qui aliunde veniens agrum collatum sibi colit’”.

<sup>21</sup> Nótese el insistente uso del término *virtus* asociado con Escipión en la parte inicial del canto: vv. 28, 44, 50, 57.

<sup>22</sup> En principio, Petrarca podía leer sobre esto en Cicerón, *Arch.* 10, 24. Recordemos que el discurso *pro Archia* fue un texto que él mismo puso en circulación tras haberlo hallado en Lieja en 1333.

<sup>23</sup> Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Acquisti e doni 441.

<sup>24</sup> Para un comentario inicial a este *attende*, véase la *nota ad locum* de Fera, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, 426.

<sup>25</sup> La insatisfacción ante la lectura *amici* se encontraba ya en Carrara: “v. 51. *Amici* = malgrado l’ingegnosa difesa del F. questo epiteto di Achille in rapporto ad Alessandro non persuade: e se non sarà *avitus*, come proponeva il Corr, potrà essere Achillis?” (“Rassegna petrarchesca”, 135).

a su vez una reminiscencia de las palabras *Achillis sui*<sup>26</sup> que leemos en el *epos* sobre Alejandro.<sup>27</sup> Esto quiere decir que mientras configuraba este pasaje, Petrarca tuvo en su escritorio tanto el *pro Archia* como el *Alexandreis*, acerca del cual se advierte a sí mismo: *attende*. La intención de la advertencia es evitar a toda costa la imitación del *Alexandreis* o, si esto no es posible, al menos ocultarla. Y, en efecto, Petrarca disimuló hábilmente el hecho de haber conocido y utilizado este poema como un modelo, aun si antimodelo, para su propia epopeya.<sup>28</sup>

En términos generales, el episodio sirve para subrayar lo antes dicho: que es la mayor fortuna para un héroe o general que un gran poeta se encargue de transmitir sus hazañas a la posteridad, así como Aquiles tuvo a Homero. Esta concepción se explicita y amplía en los versos siguientes (54-57). Debido a que el tema de la fama postrera es uno de los tópicos petrarquescos más frecuentes, la escena de Alejandro evocando a Aquiles aparecerá también en otros lugares de su obra.<sup>29</sup> Como conclusión de esta *recusatio*, en primer lugar, Ennio admite que, debido a las virtudes que Escipión posee, sería merecedor, como Aquiles, de los elogios de un gran poeta como Homero<sup>30</sup> y no de uno *rudis* como él, que fue el único que la Fortuna<sup>31</sup> pudo otorgarle. En segundo lugar, Ennio, de nuevo en su papel de vate, afirma que probablemente con el pasar del tiempo nacerá un poeta que pueda llevar al cielo las

<sup>26</sup> *Alex.* 1, 471-2.

<sup>27</sup> Para una explicación detallada de esta relación, véase Fera, "I sonetti CLXXXVI e CLXXXVII", 235-7.

<sup>28</sup> Aunque, en realidad, Petrarca no pudo disimular por completo el influjo del *Alexandreis* sobre su *Africa*, ya que hay varios detalles en estos versos que delatan tal influencia. Por ejemplo, *forte* (v. 52) en la misma posición métrica que en *Alex.* 1, 472; las formas verbales *videns/vidit* que aparecen en los dos pasajes, asimismo la ocurrencia del sustantivo *sepulcrum*, la correspondencia entre *fortunate/fortuna* y, considerando este uso de palabras derivadas, me parece que se puede añadir que *preconem* en el *Africa* puede representar una alusión a *preconia* de *Alex.* 1, 479, así como al mismo *preconem* que aparece después, en el v. 483. Con excepción del binomio *preco-preconium* las similitudes entre los pasajes de la *Alexandreis* y el *Africa* ya habían sido señaladas por Fera en el artículo citado en la nota anterior.

<sup>29</sup> *Coll. laur.* 10, 17; *Fam.* 4, 3, 13; y sobre todo *RVF* 187: 1-4: "Giunto Alexandro a la famosa tomba / del fero Achille, sospirando disse: / O fortunato, che sí chiara tomba / trovasti, et chi di te sí alto scrisse!".

<sup>30</sup> Es importante poner de relieve aquí la primera mención que Petrarca hace de Homero (v. 58) porque, como veremos, su participación en el desarrollo del canto será fundamental.

<sup>31</sup> Una nueva relación con el poema 187 de los *RVF* la encontramos en la vinculación de *fato* (v. 12) en ese soneto y *Fortuna* en el verso 60 del canto IX. Las analogías entre estos textos son una posible prueba de la contemporaneidad de su composición. Sobre esto, además del trabajo citado en la nota 27, véase Martellotti, "Stella difforme", 402-18.

hazañas de Escipión. Ese poeta, como comprobaremos más adelante, no será otro que Petrarca. A distancia de pocos versos encontramos a Ennio mencionando el nombre de Homero y aludiendo implícitamente a Petrarca. Esta tríada de poetas, es necesario decirlo de inmediato, representa para Petrarca la continuidad de la tradición poética desde la Antigüedad hasta el *Trecento* italiano, otra *translatio studiorum*. Pero esto se hará más evidente conforme avancemos en la lectura del canto. En este punto, la respuesta de Escipión no se hace esperar ante la actitud reticente de Ennio:

“Parce, precor, verbis; tibi non, me iudice, vates  
 Meonius nec iure tibi preponitur altus  
 Euripides aut quos claro cognomine Grai  
 Concelebrant. Alio nolim me carmine dici,  
 Si dicendus ero. Quin quod te poscimus” inquit  
 Scipio “prosequere; et que sint premissa poetis,  
 Famosaque rei certos agnoscere fines  
 Te liceat monstrante michi: quid laurea signet  
 Tam ducibus claris quam vatibus addita sacris.  
 Neve tibi indignus videar cui talia forte  
 Narrentur, nobis animum dulcedine quadam  
 Pulcra movent, et continuis hoc pectus ab armis  
 Dulcia concussum placide capit otia lingue”.<sup>32</sup>

En respuesta al elogio de Ennio, Escipión no tiene empacho en afirmar que no hay poeta entre los griegos con quien no se le pueda comparar. Para dejarlo en claro, cita los casos de Homero (aludido a través del adjetivo poético *Meonius*, porque según una tradición habría nacido en ese lugar) y Eurípides. La reiteración sobre Homero no es de sorprender, sin embargo, que Petrarca hable elogiosamente de Eurípides llama más la atención por la lectura parcial que pudo hacer de sus obras. Como quiera que sea, sabemos del aprecio hacia el tragediógrafo griego gracias a otros pasajes de las obras latinas de Petrarca.<sup>33</sup> La conclusión de Escipión es que no desea ser celebrado por ningún otro que no sea Ennio. Después de esta comparación, el general romano pide a su poeta que le explique dos cosas: cuáles son las prerrogativas de los poetas y qué significado tiene la corona de laurel que se les atribuye lo mismo que a los generales (vv. 70-73). Con esto hemos llegado a un momento cardinal del

<sup>32</sup> *Afr.* 9, 65-77.

<sup>33</sup> Por ejemplo, *Fam.* 24, 12, 43 y *BC* 10, 75-7.

canto y de la obra entera, veamos por qué. El coloquio que sostienen aquí Escipión y Ennio replica el interrogatorio que Petrarca tuvo que responder ante el monarca angevino Roberto de Anjou, antes de ser coronado de laureles en el Capitolio romano en 1341. Este hecho representa un indicio de la indisolubilidad entre Ennio y Petrarca en este canto.<sup>34</sup> Todavía en relación con esto, las preguntas concretas que Escipión hace se vinculan con los temas principales del discurso que Petrarca pronunció después de recibir la condecoración poética, el texto en cuestión es conocido convencionalmente como *Collatio laureationis*. Aún más, respecto del laurel hay que recordar que Petrarca fue reconocido con una corona de esta fronda por su actividad poética y también que éste es un símbolo de la mayor relevancia en el imaginario petrarquesco, sobre todo por su identificación con Laura, personaje fundamental en la poesía italiana de Petrarca. Hay que agregar que este símbolo se presenta ubicuo a lo largo del canto<sup>35</sup> y que, en ese sentido, sus múltiples apariciones conforman una suerte de guirnalda poética que corona el *epos* petrarquesco. Escipión cierra su intervención exponiendo que su afán por saber más sobre estos temas está ligado con su interés personal por la poesía. Esta predilección a la que Petrarca hace alusión está nuevamente basada en la autoridad de Claudiano<sup>36</sup> y es introducida por el poeta para exaltar nuevamente la figura del general romano, en este caso como un benefactor de las artes, particularmente de la poesía.

El diálogo entre el general y el poeta prosigue con la respuesta de Ennio, que está dividida en tres partes. En la primera se insiste en los intereses poéticos de Escipión; en la segunda, se explica el significado y los límites de la actividad poética, según la concepción de Petrarca; en la tercera, se trata del significado y las propiedades del laurel. Veamos una a una estas subdivisiones:

“Nulla est, fateor, tam dura feroxque  
Mens” ait “alme ducum, cui non sit pulcra voluptas  
Interdum curas inter viteque labores

<sup>34</sup> Murphy, “Ronsard, Petrarca, Ennius, and Poetic Metempsychosis”, 93-9, y también Suerbaum, “Ennius bei Petrarca. Betrachtungen zu literarischen Ennius-Bilden”, 291-347.

<sup>35</sup> Encontramos la ocurrencia del sustantivo *laurus* en los vv. 72, 108, 114, 119, 218, 240, 398, 459.

<sup>36</sup> Claudiano, *De consulatu Stilichonis* 3, *praefatio*, 1-4. Estos versos son citados por Petrarca en *Vir. ill.* 21, 11, 12; y véase también *Mem.* 1, 2, 1: “Scipio ille qui primus agnomen Africani rebus gestis et virtute meruit, amator solitudinis atque otii fuit”, “aquel famoso Escipión, que fue el primero que mereció el sobrenombre de Africano por sus hazañas y por su valor, fue un amante de la soledad y del reposo”.

Pyerios audisse modos dulcesque dearum  
 Irrepsisse choros. Sede enim hec precordia nunquam  
 A Musis aversa reor. Non talibus astris  
 Tam magnum genuisse virum Natura videtur.  
 Errasset, si cui dederat cupidissima fame  
 Pectora, Musarum non ingessisset amorem.  
 Quisquis enim se magna videt gessisse, necesse est  
 Diligat eternos vates et carmina sacra.<sup>37</sup>

34

Considerando las palabras del propio Escipión en cuanto a que el laurel corresponde tanto a los generales como a los poetas (v. 73), en la parte inicial de la réplica de Ennio, encontramos la mención tanto de los *duces*<sup>38</sup> (v. 79), como de los *vates* (v. 88), términos colocados en los extremos de esta digresión sobre la proclividad de Escipión hacia la poesía. La conclusión lógica para Ennio es que un general como Escipión, una de cuyas cualidades es ser *almus*, no puede desentenderse de las Musas ni de la poesía. Es imposible que la naturaleza haya generado un hombre de una índole tal (vv. 83-84). Como conclusión sobre estos versos, podemos afirmar que representan un desarrollo ulterior de lo afirmado por Claudiano,<sup>39</sup> a cuyo *De consulatu Stilichonis* Petrarca recurrió una y otra vez en este canto, como hasta ahora se ha podido observar.<sup>40</sup> Un detalle más a resaltar se relaciona con el verso que remata esta primera parte del discurso de Ennio. Así pues, en el v. 88 encontramos la doble enálage: *eternos vates et carmina sacra*, cuyos elementos, además, están colocados en forma de quiasmo. El resultado del intercambio de adjetivos es que los vates son sagrados y los poemas que cantan son eternos. Además, la expresión *eternos vates* se hace más significativa si la ponemos en relación con *alme ducum*, sintagma al que ya se ha aludido poco antes. Pasemos ahora a la sección dedicada a desentrañar el significado de la poesía:

Non illa licentia vatum est  
 Quam multis placuisse palam est.  
 Scripturum iecisse prius *firmissima veri*  
*Fundamenta* decet, quibus inde innixus amena

<sup>37</sup> *Afr.* 9, 78-88.

<sup>38</sup> La alusión a Escipión como *alme ducum* retoma la anterior *summe ducum* (v. 58), referido a él mismo y colocada en la misma *sedes* del hexámetro.

<sup>39</sup> Claudiano, *De consulatu Stilichonis* 3, *praefatio*, 5-6, y véase también *Vir. ill.* 21, 11, 14.

<sup>40</sup> Martellotti, "Petrarca e un passo di Claudiano", 593-7.

Et varia sub nube potest abscondere sese,  
Lectori longum cumulans placidumque laborem,  
Quesitu asperior quo sit sententia, verum  
Dulcior inventu. Quicquid labor historiarum est  
Quicquid virtutum cultus documentaque vite,  
Nature studium quicquid, licuisse poetis  
Crede: sub ignoto tamen ut celentur amictu,  
Nuda alibi, et tenui frustrentur lumina velo,  
Interdumque palam veniant, fugiantque vicissim.  
Qui fingit quodcumque refert, non ille poete  
Nomine censendus, nec vatis honore, sed uno  
Nomine mendacis.<sup>41</sup>

Sobre este pasaje ya se han anticipado algunos detalles, pero es necesario profundizar aún más en el tema. La afirmación hecha en los primeros dos versos del pasaje es contundente: la libertad inventiva de los poetas tiene sus limitaciones. Esto se enfatiza y se concluye en forma circular al final del pasaje, cuando se tilda de mentiroso a aquel escritor cuya única preocupación es inventar. Por el contrario, para Petrarca es indispensable que la verosimilitud histórica constituya la base del discurso. Sólo si el poeta épico cumple con esa condición, podrá entonces valerse de su imaginación y de los recursos propios de su arte para presentar su creación oculta bajo la nube de la ficción poética.<sup>42</sup> La alegoría tiene cabida en la doctrina petrarquesca, siempre

<sup>41</sup> *Afr.* 9, 92-105: “No es propia de los poetas aquella libertad que evidentemente es agradable para muchos. Es conveniente que el que va a escribir, primero haya establecido *los más firmes cimientos de la verdad*, después sosteniéndose en ellos es posible ocultarse debajo de una nube agradable y variopinta reuniendo para el lector una labor prolongada y placentera, a fin de que el pensamiento sea más áspero al buscarse, pero más dulce al ser encontrado. Créelo, cada una de estas cosas: la tarea de las obras históricas, el culto de las virtudes, los modelos de vida, el estudio de la Naturaleza, es conveniente para los poetas, para que debajo de un manto desconocido, esas cosas que en otra parte aparecen manifiestas eludan las miradas con un tenue velo, a veces apareciendo a la vista de todos, otras, por el contrario, desvaneciéndose. Aquel que simula todo lo que escribe, no debe ser estimado con el nombre de poeta, ni con el honor del vate, sino solamente con el nombre de mentiroso”. Resalto en cursivas en el texto y en la traducción las tres palabras clave en la concepción que Petrarca ofrece de la epopeya histórica.

<sup>42</sup> *Coll. laur.* 9, 7: “possem facile demonstrare poetas, sub velamine figmentorum, nunc fisica, nunc moralia, nunc hystorias comprehendisse”, “podría demostrar fácilmente que los poetas bajo el velo de la ficción expusieron ya sea cuestiones físicas, ya sea morales, o bien históricas”; Macrobio, *Comm.* 2 10, 11: “Et hoc esse volunt quod Homerus, divinarum omnium

y cuando esté supeditada a la verdad histórica. Al proceder de esta forma, el poeta tendrá la posibilidad de tratar los temas más diversos ocultando o revelando su auténtico significado, según la necesidad lo exija. Después de haber planteado estas recomendaciones de carácter preceptivo, construidas fundamentalmente a partir de un pasaje de Lactancio,<sup>43</sup> Petrarca asume un tono decididamente polémico en los últimos versos de nuestro pasaje (103-105).<sup>44</sup> Si bien a primera vista esta polémica pareciera estar dirigida contra los poetas en general, el blanco principal sería, en realidad, aquellos que carecen de justificaciones históricas al elaborar sus obras. Por su parte, el poeta italiano se ufana de hacer precisamente lo opuesto en su *Africa*, ya que los hechos históricos que canta se sostienen en el estudio y la lectura cuidadosos de la obra de Tito Livio, auténtico *fundamentum veri* para su propia narración histórica. La postura que Petrarca asume es que él está escribiendo un nuevo tipo de *epos*, diametralmente opuesto a las epopeyas históricas medievales; bajo esa perspectiva, el *Africa* ha sido denominado en tiempos recientes como “philological epic”.<sup>45</sup> Es así como Ennio-Petrarca responde al primer cuestionamiento planteado por Escipión acerca de lo que está permitido para los poetas. Es momento de pasar a la tercera parte del discurso, la relativa al laurel:

Laurea restat adhuc: cuius dignare parumper  
 Participes nos esse tibi. Si gloria bello,  
 Nec minus ingenio constat, patiere virenti  
 Fronde duces vatesque simul sacra tempora cingant.  
 Immortale decus viror immortalis utrisque  
 Indicat et longe promittit tempora vite.  
 Hinc deus ingenii lauros amat almus Apollo,  
 Pyeridum solitus cithara modulante choreas  
 Incola Cirreo totiens duxisse sub antro.

---

inventionum fons et origo, sub poetici nube figmenti, verum sapientibus intelligi dedit”, “y esto es lo que pretenden que Homero, fuente y origen de todas las invenciones divinas, dio a entender realmente a los hombres sabios bajo la nube de la ficción poética”; y véase además Dante, *Inf.* 9, 63: “sotto ’l velame de li versi strani”. Esta concepción alegórica de la poesía es expresada por Petrarca prácticamente en los mismos términos en *Coll. laur.* 9, 8 y en *Inv. med.* 1, 164.

<sup>43</sup> *Institutiones divinae* 1, 11, 24-5. Este pasaje de Lactancio es citado en *Coll. laur.* 9, 4.

<sup>44</sup> *Coll. laur.* 9, 4; *Priv.* 2, 10; *Sen.* 12, 2; y Lactancio, *Institutiones divinae* 1, 11, 25: “Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam poetam”, “pero inventar todo lo que se dice significa ser un inepto y un mentiroso y no un poeta”.

<sup>45</sup> Marchesi, “Petrarch’s Philological Epic”, 113-30.

Preterea hanc frondem rapido non fulmine vexat  
Iupiter ex cuntis, talemque meretur honorem  
Laurus: ab ethereo tanta est clementia rege.  
Iam fame quod fulmen erit, nisi sola vetustas  
Omnia prosternens? Hunc gloria nostra pavorem  
Non habet, atque ideo spernentis fulmina frondis  
Serta gerit sanctoque legit de stipite ramos.<sup>46</sup>

Una vez más es posible encontrar una disposición anular en esta sección, en vista de que Ennio comienza en el v. 108 hablando del laurel, en posición enfática de verso, y en el verso 123 termina refiriéndose al tronco y a las ramas del mismo árbol. Sobre el laurel ya se ha advertido su identificación con Laura, pero también debemos recordar que *laurus*, según la etimología medieval, está relacionada con *laus*.<sup>47</sup> Por esta razón, hace aún más sentido que tanto los *duces* como los *vates* (v. 111) deban ser celebrados con una guirnalda entretendida con hojas de laurel;<sup>48</sup> los primeros en virtud de sus cualidades guerreras (*bello*) y los segundos debido a su talento poético (*ingenio*). Ahora bien, Ennio enlista una serie de atributos propios del laurel con los que se justifica su asociación con la gloria y con la poesía. En primer lugar, el poeta hace notar la relación existente entre la inmortalidad que procura el laurel con su eterno verdor; en seguida, afirma que es el árbol preferido de Apolo (con esto remite al mito de Dafne), amada por Apolo y por él mismo transformada en laurel. De tal forma Petrarca justifica la correspondencia entre el laurel y la poesía. Para terminar, el poeta añade una propiedad muy peculiar de este árbol: que no es fulminado por el rayo, lo que indica la reverencia que Júpiter tiene hacia éste.<sup>49</sup> Posteriormente, encontramos un inciso que sirve para acentuar las

<sup>46</sup> Afr. 9, 108-23.

<sup>47</sup> Isid., *Orig.*, 17, 7, 2: “laurus a verbo laudis dicta; hac enim cum laudibus victorum capita coronabantur”, “el laurel es llamado así a partir de la palabra elogio, pues entre elogios eran coronadas con aquél las cabezas de los vencedores”.

<sup>48</sup> Veíamos que este motivo estaba ya enunciado en los vv. 72-3. En la épica antigua lo encontramos en Estacio, *Ach.* 1, 15-6, “cui geminae florent vatumque ducumque / certatim laurus”, “a ti para quien con empeño florecen los laureles gemelos de los poetas y de los generales”, y también en la poesía vernácula de Petrarca, *RVF* 153, 1-2: “Arbor victoriosa triumphale, / honor d’imperadori et di poeti”.

<sup>49</sup> Para entender estos versos es fundamental el siguiente pasaje de Isidoro de Sevilla, *Orig.*, 17, 7, 2: “Hanc arborem Graeci δάφνην vocant, quod nunquam deponat viriditatem; inde illa potius victores coronantur. Sola quoque haec arbor vulgo fulminari minime creditur”, “a este árbol los griegos lo llaman δάφνην porque nunca pierde su verdura, de ahí que con éste sean coronados preferentemente los vencedores”, y véase también Plin., *Nat.* 2, 55.

cualidades benéficas del laurel. Ennio declara que sólo el paso del tiempo abate todas las cosas, incluida la fama.<sup>50</sup> Empero, él no tiene ese temor, ni Escipión debe tenerlo, ya que la protección que la *laurus* les ofrece garantiza que su fama nunca se extinguirá.

Después de este discurso, Escipión, un tanto perplejo, responde que, si bien las palabras del poeta lo han deleitado, la *brevitas* exhibida por Ennio no lo ha dejado satisfecho. De ahí que le exija que continúe con su discurso mientras la travesía prosigue (vv. 124-131). Ante tal demanda, Ennio no tiene más opción que retomar la palabra y cumplir con el deseo del general. Así da inicio a un discurso más extenso que comienza de esta forma:

38

## Vestigia Fame

Rara sequens, quantum licuit per secula retro  
 Omnia pervigili studio vagus ipse cucurri,  
 Donec ad extremas animo rapiente tenebras  
 Perventum primosque viros, quos Fama perenni  
 Fessa via longe ignotos post terga reliquit.  
 Hic quisquis merito fulgens fuit obvius, illum  
 Amplexu tenuisse animi michi gloria summa est  
 Inque locum cari semper coluisse parentis.  
 Precipue illustres calamo florente poetas  
 Admisi atque ima cordis sub parte locavi.  
 Milibus ex tantis unus michi summus Homerus,  
 Unus habet quod suspiciam, quod mirer amemque.<sup>51</sup>

En este momento, Ennio deja de lado las exposiciones doctrinales que leíamos en los versos anteriores y comienza a narrar una visión<sup>52</sup> consistente en una suerte de viaje a través del tiempo, que lo condujo a encontrarse con los

<sup>50</sup> *Coll. laur.* 11, 20: “Iure ergo contemptrice fulminis fronde coronantur ii, quorum gloria illam, que more fulminis cuncta prosternit, sola non metuit: vetustatem”, “por esta razón, éstos (los poetas) son coronados mercedamente con las hojas que desprecian el rayo, cuya gloria es la única que no teme aquello que, como el rayo, abate todas las cosas: el prolongado transcurrir del tiempo”.

<sup>51</sup> *Afr.* 9, 133-45.

<sup>52</sup> Crevatin: “È bene sottolineare che di *visio* si tratta a non di *somnium* (come Ennio tiene a precisare al v. 160 ‘pervigil astabam’), e della *visio* deve seguire, e segue, le regole riproponendo le caratteristiche del genere” (“Il poeta dell’*Africa*. Omero in Petrarca”, 138). A la precisión acerca de la *visio* arguyendo la expresión del v. 160 que hace Crevatin se puede añadir el v. 135, donde leemos *pervigili studio*.

*primi viri* abandonados por la Fama.<sup>53</sup> En este memorable recorrido, Ennio afirma haberse encontrado con una serie de personajes ilustres de diversas épocas, de entre los cuales se alegró sobre todo de haber reconocido a distintos poetas, uno en especial le provocó el mayor goce, obviamente se refiere a Homero. Habíamos ya hecho alusión a la originalidad del canto IX del *Africa*, la *visio* de Ennio ofrece la oportunidad de ahondar más al respecto. Por una parte, tenemos un recorrido semejante a través del tiempo que el mismo Petrarca, en condición de personaje literario, hace en la égloga *Laurea occidens* (BC 10), en la que se encuentra precisamente con una numerosa procesión de poetas del mundo grecolatino. Es el mismo expediente que Petrarca usa en este momento de su *Africa*, incluso son mencionados los *illustres poetas*, aunque aquí no está interesado más que en uno solo. Por la otra, en el conjunto de la epopeya hay una correspondencia entre esta *visio* y la que Escipión mismo tiene en los cantos I y II del poema, si bien en tal caso se trata de un auténtico *somnium*. Ahora bien, la posición del *somnium* y la *visio*, al inicio y final del *Africa*, respectivamente, revela una correspondencia estructural de un carácter importante. También debemos advertir que dos fuentes precisas son determinantes para la constitución de ambos episodios: el *Somnium Scipionis*<sup>54</sup> de Cicerón y el *De consolatione Philosophiae* de Boecio.<sup>55</sup> El punto culminante de esta sección es el encuentro entre Ennio y Homero. La reunión de estos poetas nos conduce a los fragmentos conservados de los *Annales*, a la doctrina de la transmigración de las almas y a la asociación entre los dos personajes antiguos. Antes habíamos encontrado ya alusiones que anticipaban la aparición del poeta griego (vv. 58 y 66), y también la afirmación de que la poesía no había podido desarrollarse totalmente en el Lacio porque aún se encontraba retenida en suelo griego (vv. 47-48); es decir, la estafeta no había pasado de la mano de Homero a la de Ennio, sino hasta este preciso momento. La afirmación final de Ennio sobre el vate meonio nos da una idea del estrecho vínculo que existe entre ambos (vv. 144-145).

<sup>53</sup> Martellotti: “Questi ‘primi viri’ che la Fama aveva lasciato dietro di sé nella notte dei tempi e che Ennio-Petrarca ha tratto dalle tenebre alla luce della storia sono Adamo, Noè..., Giasone, Ercole; l’opera a cui s’allude non è più il *De viris* limitato ai Romulidi, di cui ai vv. 257-263, ma quello ampliato a comprendere ‘ex omnibus terris ac seculis illustres viros’ (*Fam.*, VIII 3, 12) degli anni 1351-52” (“Stella difforme”, 413).

<sup>54</sup> Respecto de Ennio y Homero y las visiones que se tienen en los sueños, hay un pasaje del *Somnium Scipionis* de especial importancia: *Rep.* 6, 10 (véase n. 3).

<sup>55</sup> Sobre la influencia de estas dos obras, véanse Courcelle, “La postérité chrétienne du *Songe de Scipion*”, 205-34, y Giannarelli, “Cicerone, Virgilio e l’ombra di Scipione: una sosta nell’officina poetica del Petrarca”, 205-24.

Este grupo de versos sirve como colofón a la sección anterior y, al mismo tiempo, como introducción de la figura de Homero en la escena y como preámbulo a su efectiva aparición en ésta. Cabe señalar en primera instancia el uso del verbo *videtur* (v. 146), el cual confirma que estamos en el terreno de la *visio*. La sorpresa mostrada por Ennio ante el hecho de que Homero conozca tanto los fenómenos celestes como los terrestres<sup>56</sup> es interesante, porque de algún modo anticipa la concepción del Homero omnisciente que predomina en el *Quattrocento*, especialmente en el ámbito florentino.<sup>57</sup> Posteriormente, Ennio explica cómo fue posible que Homero se presentara ante él, aunque hubiera vivido antes de que la historia de Roma comenzara. El procedimiento queda de manifiesto en el v. 151: “lo conduje en mi mente a esta época e hice que se presentara ante mi ánimo bajo una imagen ficticia”.<sup>58</sup> Esro es, el Homero que contempla es prácticamente un fantasma, una especie de holograma, recordemos que Ennio está contemplando una visión. No obstante, Homero ha transmitido a Ennio todo tipo de conocimientos, lo mismo acerca de cosas simples que complejas, y en virtud de esta relación maestro-discípulo ambos poetas han transcurrido juntos la mayor parte del tiempo, tanto en la vigilia como en el sueño. Pero ahora es momento de considerar la *descriptio superficialis* de Homero:

Hic michi nunc etiam dubii sub tempore belli  
 Affuit in somnis. Quis somnum dixerit illum?  
 Pervigil astabam. Fracta nam pace sub armis  
 Omnia fervebant; seroque in castra reversus  
 Contigeras animum. Iubeas si vera fateri,  
 Non timui; tamen in dubio spes fessa pependit  
 Usque sub occasum solis. Tum maxima pernox  
 Cura animum tenuit, quid secum postera ferret  
 Tot motus clausura dies. Hic nocte sub alta

<sup>56</sup> *Afr.* 9, 147-8: “ut stupeam potuisse hominem sic alta tenere, / astrorum sic nosse vias, sic climata terre!”, “quedo maravillado de que un hombre haya podido poseer características tan elevadas, que haya conocido las rutas de los astros y las regiones de la tierra”.

<sup>57</sup> Recuérdese que a expensas de Petrarca y Boccaccio pudo realizarse la primera traducción latina completa de la poesía homérica en la segunda mitad del s. XIV y que esto dio pie al “redescubrimiento” de Homero en Europa, sobre este importante hecho, véanse Pontani, “Il mondo greco di Petrarca: considerazioni e prospettive”, 341-50, y Fera “Petrarca lettore dell’*Iliade*”, 141-54.

<sup>58</sup> *Afr.* 9, 151-2: “hoc in tempus mente reduxi / presentemque animo ficta sub ymagine feci”.

Aspicio adventare senem, quem rara tegebant  
Frusta toge et canis immixta et squalida barba.  
Sedibus exierant oculi. Cava frontis ymago  
Horrorem inculca cum maiestate ferebat.<sup>59</sup>

A partir del v. 159 comienza finalmente la *visio*<sup>60</sup> que había sido diferida por Ennio-Petrarca a lo largo de 26 versos, con el fin de aumentar la expectativa del lector ante la aparición de Homero. Es conveniente notar en este mismo verso la políptoton de la palabra *somnus* usado en dos casos distintos, que, a su vez, está contrapuesto con el adjetivo *pervigil*<sup>61</sup> en el verso siguiente. Ennio rememora una de las noches transcurridas en el campamento romano durante la segunda guerra púnica. El contexto inmediatamente anterior a la visión de Homero es de absoluta intranquilidad, debido a la incertidumbre del porvenir en medio de los trances de la guerra. Sumido en estas cavilaciones, Homero finalmente se presenta ante Ennio. En la descripción del poeta saltan a la vista tres detalles en particular: es un anciano (*senis*), es ciego (*sedibus exierant oculi*) y tiene el aspecto de un mendigo (*quem rara tegebant /frusta toge*<sup>62</sup> *et canis immixta et squalida barba*). Las dos primeras características, anciano y ciego,<sup>63</sup> están en consonancia con la tradición, mientras que el aspecto de mendigo parece no corresponder tanto a la imagen de Homero que uno se hace en la mente a partir de los testimonios antiguos. En este detalle específico, nos encontramos ante uno más de esos lugares en los que Petrarca enmascara de tal forma sus versos que no es posible percibir a primera vista las fuentes que utiliza.<sup>64</sup> Esta barba desaliñada y canosa que Homero ostenta se corresponde con la imagen que Dante<sup>65</sup>

<sup>59</sup> Afr. 9, 158-70.

<sup>60</sup> Ésta continuará hasta el verso 287.

<sup>61</sup> Sobre *pervigil*, véase lo dicho en la nota 52.

<sup>62</sup> Sobre los *rara frusta toge* hay dos interpretaciones, la primera de Brugnoli: “(a meno che i *rara frusta togae* non vogliano alludere alla perdita delle opere di Omero di cui lo stesso Petrarca si conduole con Omero a *Fam.* 24,12,11), (“Catalogi virorum litteris illustrium”, p. 68), y la de Crevatin: “credo che simbolicamente vadano interpretati i brandelli (i *rara frusta toge*) della toga di Omero *discerptum ab imitatoribus*” (“Il poeta dell’*Africa*. Omero in Petrarca”, 142), y véase además *Fam.* 24, 12, 26.

<sup>63</sup> El mismo Petrarca reutiliza estos dos rasgos convencionales en *BC* 10, 65-6: “*cecumque senem, sed multa videntem / convenio*”, “me encuentro con el ciego anciano, quien, sin embargo, ve tantas cosas”.

<sup>64</sup> Véase lo dicho respecto del *Alexandreis* en la n. 28.

<sup>65</sup> La fuente dantesca de estos versos del *Africa* fue señalada por Velli: “Quel Dante che già aveva col suo Catone fatto avvertire la propria presenza nel ritratto di Omero, fino

ofrece de Catón en el canto I del Purgatorio.<sup>66</sup> En especial considérese el v. 34. Es sumamente llamativo el hecho de que Homero aparezca aquí con las características físicas de un personaje de la historia romana. En consecuencia, podemos afirmar que Petrarca nos presenta la figura de un Homero romanizado. Más allá de esto, si nos atenemos sólo al relato, la apariencia de Homero atemoriza sobremanera a Ennio, lo cual se evidencia tanto por el sustantivo *horror*, como por el verbo *derigere* (v. 171); además, el oxímoron “descuidada majestuosidad” (*inculta maiestate*) añade mayor dramatismo a la escena. Veamos ahora las primeras palabras que Homero pronuncia y la veneración que Ennio le tributa:

42

Tunc ille manu similisque videnti  
 Occupat ancipitem Graioque hec more profatur:  
 ‘Salve, care michi Latie telluris amice  
 Unice! quodque diu votis animoque petisti,  
 Aspice qualis erat quondam dum vixit Homerus.  
 Huc ego vix tandem reserato carcere Ditis  
 Emersi, tacite perrumpens viscera terre’  
 Procubui voluique pedes contingere pronus:  
 Umbra fuit nudeque heserunt oscula terre.  
 ‘Surge’ ait ‘et mecum ex equo, nam dignus es, ultro  
 Congredere et, dum tempus habes, tam sepe negato  
 Colloquio satiare meo.’<sup>67</sup>

En este grupo de versos conviene señalar, primero que nada, el sintagma adjetival *similis videnti* que sirve para precisar que, aunque Homero es ciego, lo cual fue declarado de una forma un tanto brusca en el v. 169, su capacidad de visión supera con creces las posibilidades de alguien que sí posee el sentido de la vista. Después, se pone de manifiesto la vinculación ideal entre Homero y Ennio, a la que ya se ha aludido, mediante la expresión encabalgada: “¡Te

---

all’identità verbale in sede enfatica” (“Il Dante di Francesco Petrarca”, 69-70). Véase también la explicación complementaria de Brugnoli, “Catalogi virorum litteris illustrium”, 68.

<sup>66</sup> *Purg.* 1, 31-5: “vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista / che più non dée a padre alcun figliuolo. / Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a’ suoi capelli simigliante.” Dante, a su vez, había retomado estos detalles a partir de la descripción que Lucano hace de Catón en la *Farsalia* y que Petrarca también debió haber tenido en cuenta al construir este pasaje (*Luc.* 2, 375-6).

<sup>67</sup> *Afr.* 9, 171-82.

saludo mi querido y único amigo de la tierra latina!”.<sup>68</sup> Hemos insistido en que en este punto del poema nos encontramos ante una *visio*, este hecho debe contrastarse con la ceguera de Homero que, sin embargo, no ha sido mencionada de manera explícita, sino que, paradójicamente, se ha insinuado con palabras relacionadas con la visión como *oculis* y *videnti*. El énfasis en la visión vuelve a ponerse de manifiesto en el v. 175<sup>69</sup> con el verbo *aspice*, un imperativo con el que se exhorta a Ennio a que, digamos así, aproveche la ocasión irreplicable que se le presenta de contemplar y, sobre todo, de dialogar con Homero. El poeta griego termina su primera intervención aludiendo a su salida triunfal del inframundo para llegar ante la presencia de Ennio. Éste se postra e intenta besar los pies de Homero, sin embargo, recordemos que él es sólo una imagen, por lo que los besos de Ennio “se fijaron sobre la tierra desnuda”. Homero le pide a Ennio que se levante y que se sienta en igualdad de circunstancias (*ex equo*), nuevamente encontramos la idea de paridad e identificación entre los dos poetas antiguos. Ennio debe aprovechar esta ocasión única de estar ante la presencia de Homero. En los versos 178-182 se ha señalado también la influencia de Dante.<sup>70</sup> En el pasaje al que Petrarca veladamente alude aquí hay también un encuentro entre poetas, ahí Estacio y Virgilio dialogan en el Purgatorio y el primero da muestras de veneración hacia el mantuano.<sup>71</sup> El contexto es sospechosamente similar. La conclusión a la que arribamos tras explorar estos últimos versos es que la *Commedia* fue un modelo especialmente importante para la elaboración de este pasaje del *Africa*. Continuemos ahora con la respuesta de Ennio:

43

Tum protinus ardens  
Exsurgo ‘Gentisque ingens o gloria’ dixi  
‘Argolice summumque decus, quis talia tanto  
Supplitia inflixit? Sacre quis lumina frontis  
Natureque duces rapuit, tantumque nocere

<sup>68</sup> Sobre esta expresión, véase Velli, “Il Dante di Francesco Petrarca”, 71, en donde el estudio hace notar la relación de estos dos versos con *Purg.* 22, 21.

<sup>69</sup> Respecto de este verso, véase Crevatin: “siamo indotti a dedurre dalle parole di Omero... che l’immagine prodotta dalla fantasia di Ennio non corrisponde alla realtà della *visio*, e che, con doppia infrazione, e del codice epico e del modello virgiliano qui riecheggiato, Omero si rende conto di non essere stato riconosciuto (ovvero che la sua *imago* letteraria abituale non è esatta e va corretta)” (“Il poeta dell’*Africa*. Omero in Petrarca”, 139).

<sup>70</sup> Velli, “Il Dante di Francesco Petrarca”, 70-1, y Baglio, “Presenze dantesche nel Petrarca latino”, 101 y 115-6.

<sup>71</sup> *Purg.* 21, 130-6.

Sustinuit mundo? Non hic michi creditus olim:  
 Lincea quin acies animo occursabat amanti  
 Visque oculis immensa tuis. Quos Grecia portus  
 Dives habet gemino late circumflua ponto;  
 Quos colles, que rura colit, que vallibus imis  
 Antra tenet, quenam frondosa cacumina silvis  
 Aut pelago scopulos, quos non michi lumine certo  
 Monstraris? Cernenda aliis longinqua dedisti,  
 Ipse propinqua videns minime? Miracula menti  
 Quanta mee! Egeo diffusas ecce profundo  
 Cicladas hinc numero; video quot litore flexu  
 Hellespontiaco: tu me nequis ipse tueri,  
 Ostendens tam multa michi!<sup>72</sup>

La primera reacción de Ennio ante la imagen de Homero es muestra de una profunda admiración, seguida de una gran indignación. No olvidemos su aspecto de mendigo y las cuencas de sus ojos vacías. El poeta romano interpela a Homero diciéndole: “¡Oh inmensa gloria y honra máxima de los argivos!”. Este sentido elogio contrasta con las afirmaciones siguientes. Ennio no concibe quién pudo haber infligido tal castigo al poeta griego, atreviéndose así a perjudicar también al mundo. Es decir, se pregunta quién pudo haberse atrevido a privarlo de la vista. Esta tirada de versos es una *amplificatio* y al mismo tiempo una conclusión del tratamiento que Petrarca hace de la ceguera de Homero. El poeta continúa introduciendo términos relacionados con la vista que se suman a los ya antes señalados: *lumina* (v. 185), *lincea acies* (v. 188), *oculis* (v. 189), *cernenda* (v. 194), *videns* (v. 195), *video* (v. 197) y *tueri* (v. 198). Es importante notar la aposición del primero de ellos, *nature duces*. Los ojos inexistentes de Homero son guías en tanto que pueden presentar, a través de su poesía, los fenómenos de la naturaleza. A éstos alude Petrarca en los vv. 188-194, reelaborando un pasaje de las *Tusculanae disputationes* de Cicerón, en donde el tema tratado por el autor latino es también la ceguera de Homero.<sup>73</sup> Los versos culminan con dos nuevas oposiciones que aluden a la visión. Ennio afirma que, si bien Homero ha mostrado lo lejano a los demás, él apenas puede ver lo que está cerca; y más adelante insiste diciendo que él no puede observarlo, aunque le presenta tantas cosas. Esta obstinación en la

<sup>72</sup> *Afr.* 9, 182-99.

<sup>73</sup> *Tusc.* 5, 39, 114. El pasaje fue también citado por Petrarca en *Mem.* 2, 25 y reelaborado en *Epyst.* 2, 10, 236-9.

ceguera de Homero servirá para enfatizar que, pese a ese impedimento, él no ha necesitado de la vista para erigirse como el máximo poeta. Esto se demuestra en la réplica del poeta griego en los versos 200-215.

La respuesta de Homero inicia con un contraste más: “Sin duda tú recuerdas cosas ciertas, pero no admirables”.<sup>74</sup> El hecho de que sea ciego no impide que mediante su poesía sea capaz de ofrecer imágenes ante los ojos de sus lectores. En seguida, Homero pone a consideración de Ennio la posibilidad de que el Dios que le quitó la vista le haya dado otro tipo de ojos con los cuales puede ver cosas que los demás no.<sup>75</sup> Una vez más encontramos palabras ligadas con la vista: *viderem* (v. 202), *oculi visusque* (v. 207), *videbis* (v. 211). Cabe señalar que el *deus* al que se refiere Homero en los vv. 201 y 203 es el Dios cristiano. Si bien el *Africa* es un poema que versa sobre un contexto pagano, su autor es un poeta cristiano que está buscando, entre otras cosas, alcanzar con su obra una síntesis cultural entre Roma antigua y la Italia de su propio tiempo. Me parece que el contexto cristiano queda explicitado en los vv. 206-207. Todo aquello que Dios hace es justo (incluida la ceguera de Homero), aunque sus decisiones sean insondables para el ser humano que lleva consigo el peso de tener nublada la vista. Por esta razón, hubo alguien que prefirió deshacerse de esta carga arrancándose los ojos.<sup>76</sup> Finalmente, Homero se ofrece como guía a Ennio, prometiéndole la contemplación de un agradable espectáculo. Pero antes de emprender el camino, Homero, como vate que es, predice la victoria romana en la segunda guerra púnica, vaticinio que deberá terminar con la preocupación que Ennio muestra. Recordemos que en los vv. 164-166, justo antes de contemplar la *visio Homeri*, el poeta romano se mostraba atribulado ante el desenlace incierto de la guerra contra

<sup>74</sup> *Afr.* 9, 200: “Vera quidem memoras; sed non miranda”. Cabe señalar la casi idéntica apertura de hexámetro en *Afr.* 4, 2: “Magna quidem memoras”, “ciertamente recuerdas cosas grandiosas”.

<sup>75</sup> Crevatin: “La risposta di Omero (vv. 200-214) è che egli è dotato di una seconda vista, cioè che quel dio che lo ha privato degli occhi del corpo gliene ha dato altri ‘quibus hec archana viderem’, e che anzi la corporeità è di ostacolo alla conoscenza e la *concupiscentia oculorum* (per usare un’immagine agostiniana utile ad avviarci alla conclusione) è stata di danno per molti” (“Il poeta dell’*Africa*. Omero in Petrarca”, 145).

<sup>76</sup> Petrarca se refiere en este punto a Demócrito, quien según una tradición se privó de la vista. El poeta remite también a esta noticia en *TF* IIa 37-9: “Poi colui ch’a se stesso tolse gli occhi / perché ’l pensier la vista non occupi / forse, o per non veder fiorir li sciocchi”, “luego vi a aquel que se arrancó los ojos, tal vez para que la vista no ocupara el pensamiento, o bien, para no ver prosperar a los tontos”, en este caso me permito citar mi traducción de estos versos, que es la única disponible en español de estos versos de Petrarca, publicada en Quezada “Un apéndice a los *Triumphus* de Petrarca: el *Triumphus Fame* IIa”, 253-62.

los cartagineses. Tras esta predicción, se cierra la intervención de Homero y Ennio decide seguir a su guía. El pasaje concluye con un hexámetro incompleto. Si bien en la edición crítica y en las traducciones que retoman el texto propuesto por Festa la numeración de los versos es continua, es evidente que se interpone una laguna entre los vv. 215 y 216, ya que el relato se interrumpe. Además de esto, podemos estar seguros de que algo falta porque hay una nota en Lr<sup>77</sup> que nos hace pensar que en este punto debía insertarse el recorrido que Homero ofrece a Ennio unos cuantos versos antes.<sup>78</sup> Este hipotético viaje que debían realizar los poetas no llegó hasta nosotros y a partir del v. 216 nos encontramos *ex abrupto* con un escenario absolutamente peculiar.

### III. LA SEGUNDA PARTE DEL CANTO (VV. 216-484)

Hic ego – nam longe clausa sub valle sedentem  
 Aspexi iuvenem –: ‘Dux o carissime, quisnam est,  
 Quem video teneras inter consistere lauros  
 Et viridante comas meditantem incingere ramo?  
 Nescio quid, nisi fallor, enim sub pectore versat  
 Egregiumque altumque nimis.’<sup>79</sup>

Homero y Ennio se detienen y el segundo de ellos divisa a lo lejos a un joven sentado *clausa sub valle*. Esta precisión anticipa a todas luces que el joven es nada menos que Francesco Petrarca. *Vallis clausa* es sencillamente la latinización del nombre Vacluse, lugar en el que el poeta italiano poseyó una propiedad en la que transcurrió muchos años de su vida y en donde escribió una

<sup>77</sup> La nota y el respectivo comentario sobre ella se pueden leer en Fera: “hic somnium interiectum debet esse” (*La revisione petrarchesca dell’Africa*, 433-4). Esta advertencia también se encuentra con ligeras variantes con respecto a Lr en otros testimonios que transmiten el *Africa*: A D M V W.

<sup>78</sup> Además de la explicación presentada en la edición de Lr citada en la nota anterior, véase también Martellotti: “È facile pensare che il viaggio proposto da Omero fosse, nelle intenzioni del Petrarca, una specie di pellegrinaggio nelle regioni della poesia passata e futura, qualche cosa di simile a quello che è descritto nell’Egloga X, e dovesse concludersi con l’incontro di Petrarca a Valchiusa” (“Stella difforme”, 405).

<sup>79</sup> *Afr.* 9, 216-21: “Después de esto, distinguí a un joven sentado a lo lejos en un valle encerrado y dije: ‘Oh queridísimo guía! ¿Quién es éste al que veo posado entre tiernos laureles y que meditabundo se ciñe los cabellos con el verde ramo? No lo sé, pero si no me equivoco, bajo su pecho él le da vueltas a algo sumamente egregio y elevado’”.

buena parte del *Africa*. Ennio, que no tiene presente este detalle, le pregunta a Homero quién es este joven al que ve en medio de laureles ciñéndose la cabellera con un verde ramo. Las *teneras lauros* son otro indicio de que se trata del poeta laureado y el *viridante ramo* es simplemente otra forma de designar al laurel. En el v. 216 nuevamente encontramos engastada la presencia de Dante sumada a la de Giovanni del Virgilio, autores que intercambiaron una correspondencia bucólica que evidentemente Petrarca utilizó aquí.<sup>80</sup> Ennio se detiene todavía en que el joven se encuentra *meditantem*, participio que puede indicar tanto una actitud reflexiva como el hecho de que esté componiendo versos.<sup>81</sup> Tal actitud hace pensar a Ennio que este joven está meditando una cosa extraordinaria. Veamos de qué se trata:

‘Non falleris’ inquit:

‘Agnosco iuvenem sera de gente nepotum,  
Quem regio Italie, quemve ultima proferet etas.  
Hunc tibi Tusca dabit latis Florentia muris  
Romulea radice oriens, urbs inclita quondam,  
Nunc nichil. Utve queas ortus confinia nosse,  
Divitis exiguus muros interluet urbis  
Arnus in Ausonie descendens litora Pise.  
Ille diu profugas revocabit carmine Musas  
Tempus in extremum, veteresque Elicone Sorores  
Restituet, vario quamvis agitante tumultu;  
Francisco cui nomen erit; qui grandia facta,  
Vidisti que cunta oculis, ceu corpus in unum  
Stringet et: Hispanas acies Libieque labores  
Scipiadamque tuum: titulusque poematis illi  
AFRICA.<sup>82</sup>

47

<sup>80</sup> El primero en señalar las reminiscencias verbales y rítmicas respecto de Dante fue Gmelin, “Das Prinzip der *Imitatio* in den romanischen Literaturen der Renaissance. (I. Teil.)”, 135. Esta relación fue desarrollada ulteriormente por Velli, “Il Dante di Francesco Petrarca”, 71-2, en donde el estudioso plantea que Petrarca fundió en su propio hexasmetro (*et viridante comas meditantem incingere ramo*) un verso de Dante: *si viridante come fidibus peana ciebo* (Egl. 2, 40), y uno de Giovanni del Virgilio: *mulces letifluum tollere ramo* (Egl. 1, 2).

<sup>81</sup> El participio *meditans* ya había sido usado como atributo de Ennio en el v. 10 de este mismo canto. Éste es un elemento más que indica la asociación Ennio-Petrarca.

<sup>82</sup> *Afr.* 9, 221-36.

En esta intervención, Homero explica con detalle a Ennio quién es este joven al que contempla, refiriendo a modo de vaticinio que nacerá en Italia, concretamente en Toscana, región de la cual son mencionadas o aludidas tres ciudades: Florencia, Arezzo (v. 227: *muros divitis urbis*) y Pisa. Petrarca está refiriéndose a la península itálica de su propio tiempo y para vincularla con Roma antigua, detalle fundamental para su discurso poético, afirma que ésta surgirá *Romulea radice*. Pero lo verdaderamente importante de señalar es que este futuro poeta “llevará con su poesía nuevamente hasta su época a las Musas que han estado en fuga desde hace tanto y las restablecerá en el Helicón” (vv. 229-231). Éste es un momento clave en el desarrollo del canto y del poema entero. El papel de este *iuvenis* será el de rehabilitar la poesía que, según la opinión del propio Petrarca, ha decaído inevitablemente desde los días de Augusto.<sup>83</sup> Su gran mérito consistirá, ante todo, en erigirse como un restaurador de la poesía, aun cuando las circunstancias de su tiempo no sean las más favorables para ello. Así pues, Francesco Petrarca será el encargado de cantar apropiadamente las glorias de Escipión que Ennio ha presenciado como testigo ocular durante la segunda guerra púnica. Petrarca reunirá todos los detalles de este episodio histórico en un solo volumen, y éste contendrá un poema épico titulado *Africa*. El hecho de que dentro de la visión de Ennio aparezca el autor del poema y se mencione su título son dos detalles que resultarían impensables en el caso de cualquier otro autor, pero no en el de Petrarca.<sup>84</sup> La necesidad de incluirse como una figura literaria en su propio *epos* se debe a su obsesivo afán por mostrarse no sólo como restaurador, sino como legítimo heredero y continuador de la tradición poética antigua. Ésta es la razón por la que en este canto encontramos la tríada de poetas Homero-Ennio-Petrarca, quienes, en el imaginario literario del humanista, representan la continuidad de la poesía europea.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Esta idea es expuesta por Petrarca en *Coll. laur.* IV, 2-3: “Fuit enim quoddam tempus, fuit etas quedam felicior poetis, quando in honore maximo habebantur. In Grecia primum, deinde in Ytalia, et presertim sub imperio Cesaris Augusti, sub quo vates egregii floruerunt”, “en efecto, hubo un tiempo, hubo una cierta época más favorable para los poetas, cuando eran considerados con el más grande honor. Primero en Grecia, después en Italia, y sobre todo bajo el imperio de César Augusto, en el cual florecieron eximios poetas”.

<sup>84</sup> Laird: “Petrarch, through Homer’s words, embedded in Ennius’ account of his vision to Scipio, goes so far as to mention himself and his poem by name” (“Re-inventing Virgil’s Wheel: the Poet and his Work from Dante to Petrarch”, 152), y véase también Marchesi, “Petrarch’s Philological Epic”, 126-8.

<sup>85</sup> Crevatin: “In questo passaggio, in cui Petrarca dichiara la propria adesione alla poetica enniana, sono portata ad individuare la soluzione di continuità con il poeta latino e il

En el pasaje siguiente, Homero revela a Ennio más detalles acerca del futuro poeta italiano:

Quin etiam ingenii fiducia quanta,  
Quantus aget laudum stimulus! seroque triumpho  
Hic tandem ascendet Capitolia vestra, nec ipsum  
Mundus iners studiisque aliis tunc ebria turba  
Terrebit quin insigni frondentia lauro  
Tempora descendens referat comitante Senatu.  
Hic -modo tantus amor, tanta est reverentia lauri-  
Omnibus ex silvis iam nunc sibi gratior una est  
Delphica; iamque novas discit connectere frondes  
Serta gerens; iam venturi presagia mulcent.  
Iste senescenti tantum illo in tempore Rome  
Carior, annose quantum contingere matri  
Filius ille solet, quem post lacrimosa sepulcra  
Natorum vidue sterilis tandem attulit alvus.  
Illa quidem, que iam lustris nil tale ducentis  
Viderit, hunc magno spectabit leta favore,  
Laurea dum capiet, dum templisserta relinquet  
Primitiasque suas sanctas affiget ad aras.  
Florentina omnis magis ut sit grata propago  
Idem unus tibi, Roma, dabit, nec protinus urbem  
Peniteat Tusci fundasse ad gurgitis undam.<sup>86</sup>

49

En este grupo de versos se alude a un hecho trascendental en la vida y en la obra de Petrarca: su condecoración en el Capitolio romano con la corona de laurel. Primero que nada, hay que notar que este evento, ocurrido en abril de 1341, significó un verdadero parteaguas en la trayectoria vital del poeta, así como en el mito literario que fue forjándose a lo largo de su vida. En los versos 236-237 queda claro de inmediato que Petrarca no gusta del uso de

---

fondamento, la giustificazione della nuova autoidentificazione: quella con Omero. Perché anche Petrarca, come Omero, non ha bisogno di vedere o di avere visto per dar corso all'*inventio*. Essa è frutto di un procedimento di concentrazione sulla propria interiorità, di una operazione della fantasia che si svolge nel segreto della mente, e che si accompagna a una sorta di estraniamento dal mondo circostante —attitudine da cui l'arrivo dei due poeti distoglie Francesco" ("Il poeta dell'*Africa*. Omero in Petrarca", 144).

<sup>86</sup> Afr. 9, 236-56.

la falsa modestia, ya que con total seguridad declara que “¡lo guiarán la gran confianza en su ingenio y el gran estímulo de gloria!”. En efecto, estos dos son los acicates fundamentales que impulsan toda su actividad como escritor.<sup>87</sup> A continuación, es descrita brevemente la ceremonia de coronación ocurrida en Roma. Conviene detenerse en algunos aspectos de este ritual. En primer lugar, la vinculación con Roma antigua es establecida mediante los sustantivos *triumpho*, *Capitolia* y *Senatu*, que indican, respectivamente, la ceremonia triunfal con la que eran celebradas las victorias militares romanas, el lugar donde culminaba y la institución política que sancionaba este tipo de rituales. Precisamente estos tres elementos fueron restituidos para la coronación capitolina. Por otro lado, tenemos el laurel, cuyo significado ya ha sido puesto de relieve líneas más arriba y cuya presencia en este punto del canto resulta absolutamente imprescindible, ya que Petrarca fue coronado con las hojas de este árbol. La *laurus* es mencionada de forma explícita en dos versos casi consecutivos (240 y 242) y poco después es aludida indirectamente mediante el adjetivo *Delphica*<sup>88</sup> y los sustantivos *frondes* (las hojas de laurel) y *serta* (la corona).<sup>89</sup> Es importante reparar en la expresión encabalgada “llevando las coronas aprenderá a entrelazar las frondas con un nuevo significado” (v. 244). Por una parte, *serta* y *frondes*, como acabo de mencionar, remiten al laurel y, como consecuencia, a la poesía misma. Ahora bien, el adjetivo *novas*, concordado con *frondes*, es también fundamental porque indica la renovación que Petrarca operará en el terreno de la poesía épica al componer su *Africa*. Esto quiere decir que, al tiempo que restaura la poesía en el lugar que ésta merece, renovará la concepción del *epos* histórico, sobre todo guardando su distancia respecto de las epopeyas históricas medievales.

Inmediatamente después es llamativa la comparación presentada por el poeta: Roma aparece personificada como una anciana madre que, tras haber sufrido la muerte de sus hijos, es decir, los poetas romanos, finalmente, después de más de mil años, encuentra un motivo de alegría en el hecho de que un nuevo hijo suyo, Petrarca, renueve la tradición poética. Un aspecto relevante de esa renovación consistirá en que este novísimo poeta será cristiano, a diferencia de sus antecesores paganos. El cristianismo de Petrarca es puesto en evidencia en los vv. 252-253. Los templos y altares mencionados conforman

<sup>87</sup> Hardie: “Perhaps no author in the Western tradition writes so obsessively about fame and glory as does Petrarch” (“Fama in Petrarch: *Trionfi* and *Africa*”, 439).

<sup>88</sup> El adjetivo *Delphicus* es usado para remitir a Apolo y a partir de él a Dafne.

<sup>89</sup> Más adelante, en el v. 252, se reutiliza el sustantivo *serta* y también aparece el sustantivo *laurea* enfatizado por su posición inicial.

una endíadis que remite a la basílica de san Pedro donde Petrarca depositó, a manera de ofrenda, la corona de laurel que recibió en el Capitolio.<sup>90</sup> En última instancia, el poeta destaca la posición cultural preeminente en su propia época de Florencia, que sería una nueva Roma en la que la literatura y la poesía florecen como antaño sucedía en la Ciudad Eterna. Debe notarse nuevamente la actitud ostentosa de Petrarca al hablar de sí mismo, ya que dice que él será el único que dará motivos para que la *stirpe florentina* sea la más querida para su madre, Roma. Tales motivos tienen que ver definitivamente con las obras que Petrarca escribirá, de las que se hará mención apenas después:

Hic quoque magnorum laudes studiosus avorum  
Digeret extrema relegens ab origine fortes  
Romulidas, vestrumque genus sermone soluto  
Historicus, titulosque viris et nomina reddet.  
In medio effulgens nec corpore parvus eodem  
Magnus erit Scipio; seque ipse fatebitur ultro  
Plus nulli debere viro. At si vita manebit  
Longior, et nullo prevertet turbine ceptum  
Impetus alter iter, tunc ampla volumina cernes  
Magnarum rerum vario distincta colore  
In tempus perducta suum.<sup>91</sup>

51

Versos más arriba (235-236), Homero había ya mencionado el *epos* histórico de Petrarca, aquí se detiene en dos de las obras históricas del autor, escritas en prosa. Con *fortes Romulidas* se alude al *De viris illustribus*, obra que, en su primera versión, contemplaba exclusivamente biografías de personajes romanos comenzando con Rómulo. Más adelante, con *ampla volumina magnarum rerum* el poeta está refiriéndose a los *Rerum memorandarum libri*, compilación de carácter moralizante en la que se reúne una extensa serie de *exempla* de personajes históricos romanos e incluso personajes contemporáneos de Petrarca, como Roberto de Anjou. Ligado con el contenido de estas dos obras resalta el adjetivo *historicus* atribuido a Petrarca, recordemos que

<sup>90</sup> *Epyst.* 2, 1, 70-3: “Descendimus una / omnibus explicitis, atque hinc ad limina Petri / pergimus, et *sacras mea laurea pendet ad aras, / primitiis gaudente Deo*”, “después de que todo acabó, descendimos al mismo tiempo y de ahí nos dirigimos al templo de Pedro, y mi corona de laurel quedó pendida del altar sagrado, puesto que Dios se gozaba de las primicias”, estos versos guardan similitudes léxicas (señaladas en cursivas) con los del *Africa* que se están tratando aquí.

<sup>91</sup> *Afr.* 9, 257-67.

en su coronación capitolina le fueron conferidos los títulos de *poeta et historicus*. Por otro lado, un aspecto importante destacable es la mención elogiosa de Escipión el Africano, cuya biografía ocupa una posición importante en el diseño del *De viris*, debido a que este general fue durante muchos años el personaje romano favorito de Petrarca, de esa misma simpatía surgió el interés de componer un poema épico que lo celebrara. Para volver al *De viris*, la vida de Escipión es la más extensa de toda la obra, y Petrarca compuso tres versiones distintas de la misma, cosa que no sucedió con ninguno de las otras figuras biografiadas. Tras la mención del *magnus Scipio*, encontramos unas palabras (vv. 262-263) que tienen un sabor ambiguo, pues se entendería que Escipión está en deuda con Petrarca, puesto que escribirá el *Africa*, esto no es de sorprender después de haber visto la actitud que Petrarca asume respecto a sí mismo en todo este pasaje; o bien, podemos entender lo contrario, es decir, que gracias a las hazañas de Escipión, Petrarca escribirá su poema y, por ende, es él quien estará en deuda con Escipión. Después de que Homero presenta a Petrarca ante Ennio, el poeta romano se detiene un momento para hacer una reflexión.

En esta breve interrupción de la secuencia narrativa conviene notar dos puntos en específico: en primer lugar, destacan la emoción de Ennio ante la contemplación de este sucesor suyo que también cantará las glorias de Escipión y la ansiedad mostrada por entrar en comunión con esta especie de *alter ego* suyo.<sup>92</sup> Cuando se detiene a pensar en su reacción, el poeta romano queda perplejo ante su propia actitud, pues en ese momento tiene la oportunidad de conversar con Homero en una circunstancia única. Sin embargo, prefiere hablar con Petrarca, hacia quien siente un repentino afecto, debido, precisamente, a lo que le ha contado sobre él el poeta griego. En segundo lugar, Ennio se aproxima al joven Petrarca para contemplarlo más de cerca, al hacerlo, lo observa pluma en mano, agobiado por la composición de tantas obras que ha comenzado en Vaucluse. El *locus amoenus* es descrito de la siguiente forma: “en la verde pradera, circundado por diversos árboles, a un lado de ríos transparentes y en medio de fuentes heladas y rocas escarpadas”.<sup>93</sup> Este paisaje extraordinario remite de inmediato a muchos otros que Petrarca describe en su poesía italiana, inspirados también en Vaucluse. Como se observa, el personaje literario Francesco Petrarca se corresponde en gran medida con

<sup>92</sup> En efecto, como ya se había mencionado, Petrarca es señalado como *Ennius alter* en *Afr.* 2, 443.

<sup>93</sup> *Afr.* 9, 275-77: “viridique in gramine septum / arboribus variis nitidissima flumina iuxta / ac gelidos inter fontes rupesque prealtas”.

la persona real. En una última intervención, Homero todavía revela a Ennio otros detalles de la vida de Petrarca:

‘Respice’ dux inquit ‘que sint umbracula ruris  
Effigiesque sui<sup>94</sup>. Namque hic ad talia primum  
Eriget ingenium; varius mox partibus Orbis  
Et terra pelagoque vagus concepta per annos  
Desperata sinet. Vix rerum turbine tandem  
Explicitus magno transibit plurima cursu.<sup>95</sup>

Homero exhorta a Ennio a que observe (nuevamente el uso de un término que remite a la vista: *respice*) el paisaje en medio del cual Francesco se encuentra. Es interesante señalar una interpretación en la que se considera este pasaje como el punto crucial de la vinculación entre Homero y Petrarca sin la mediación de Ennio. Para Crevatin, quien ha propuesto la exégesis mencionada, la ceguera de Homero, aludida aquí mediante el sustantivo *umbracula*, representaría una de las claves para sostener el argumento. Vacluse, debido a que es un sitio apartado de todo, fungiría no sólo como el lugar ideal, sino también indispensable para la labor del poeta.<sup>96</sup> En efecto, Vacluse fue un auténtico refugio literario<sup>97</sup> que procuró a Petrarca la posibilidad de entregarse a la escritura de varias de sus obras, además de ser parte del paisaje idílico que recordamos en los *Rerum vulgarium fragmenta*. La elogiosa presentación de Petrarca por parte de Homero concluye con la mención de los numerosos viajes que emprendió, justificando así el hecho de que muchas de sus obras hayan quedado inconclusas, tal es el caso del *Africa*.<sup>98</sup> No obstante —dice

53

<sup>94</sup> Sobre el significado de *effigies sui*, véase Fera, “Per la poetica del Petrarca (con una proposta su RVF 16)”, 18-9, y también, como complemento, Rico, “*Animi effigies. L’Africa nel prologo alle Familiari*”.

<sup>95</sup> *Afr.* 9, 278-83.

<sup>96</sup> Crevatin: “Sembra insomma che la poesia epica dell’*Africa* non possa nascere e svilupparsi se non in questi luoghi chiusi e scuri, dove la vista del mondo è occultata da un orizzonte ristretto, che apre gli spazi immensi della vista interiore” (“Il poeta dell’*Africa*. Omero in Petrarca”, 147), y “Ritengo insomma che il dato unificante Omero-Petrarca risieda, con apparente paradosso, nella cecità di Omero” (*ibid.*, 144).

<sup>97</sup> Fera: “(è significativo che con lo stesso termine con cui si indica Valchiusa, P. alluda in *Epyst.* II 16, 18 ad un altro suo amato rifugio, quello di Selvapiana: ‘nunc reducem expectant Planeque umbracula Silve’ (*La revisione petrarchesca dell’Africa*, 438).

<sup>98</sup> Petrarca ofrece una explicación en su epístola *Posteritati* en torno a los motivos por los cuales abandonó algunos de sus proyectos literarios: “fuit enim michi ut corpus sic ingenium magis pollens dexteritate quam viribus, itaque multa michi facilia cogitatu, que executione

Homero—, logrará sortear numerosos contratiempos en su trayectoria vital y literaria. Con esto llega a su fin la aparición de Petrarca dentro de su propia obra, debido a que Ennio se ve forzado a apartarse de la *visio* que había estado contemplando:

Singula mirabar, vix auditaque salute  
Sustulerat gravis ille oculos et dicta parabat,  
Cum matutino litui clangore repente  
Excutor visis, somnusque recessit inanis,  
Teque aciem video mediis educere campis  
Sublimem hortantemque viros et signa moventem.<sup>99</sup>

54

Al final de cuentas, la actitud de Ennio ante los prodigios que ha estado contemplando no es más que de admiración (*mirabar*). Debido a ello, el poeta romano finalmente se dirige a su joven sucesor saludándolo, pero en el momento en que Petrarca comenzaba a distraerse de sus profundas reflexiones y se disponía a responder, la visión se esfumó, a causa del sonido repentino de la trompeta. Es así como Ennio regresa a la realidad en la que se encontraba, es decir, los campamentos romanos dispuestos en África para la batalla en contra de Aníbal. En medio de ese panorama, el elogio que pocos versos antes estaba dedicado a Petrarca, en este momento se vuelca a Escipión, verdadero héroe y protagonista del poema. Hay algunos elementos a destacar en la culminación de esta peculiar *visio* que ha tenido Ennio a lo largo de tantos versos. Primero que nada, en el v. 284, con el adjetivo *gravis*, referido a Petrarca, se retoma lo afirmado poco antes en el v. 274: *gravidum*;<sup>100</sup> enseguida, en el v. 286, para señalar el final de la visión encontramos tanto el sustantivo *visis*, que remite a todo el episodio que ha narrado Ennio, al mismo tiempo que lo concluye, como el sustantivo *somnus*, que junto con el verbo *recessit* recuerdan las palabras finales del *Somnium Scipionis* de Cicerón.<sup>101</sup> Por último, aunque el nombre de Escipión no aparece explícitamente, el poeta se refiere a él con *te* y *sublimem*, además de *hortantem* y *moventem*, que enmarcan el v. 289, a la

---

difficilia pretermisi”, “así como fue mi cuerpo fue también mi ingenio, más firme por su destreza que por su fuerza, por consecuencia muchas cosas que había pensado que eran fáciles, las dejé de lado por lo difícil que fue concluir las” (*Post.*, 43).

<sup>99</sup> *Afr.* 9, 283-89.

<sup>100</sup> Petrarca advertía aquí de la semejanza con un verso de Virgilio: *A.* 4, 688.

<sup>101</sup> *Rep.* 6, 28: “Ille discessit. Ego somno solutus sum”, “él se alejó. Yo me desperté del sueño”.

manera en que suele hacerlo Virgilio en la *Eneida*. Así finaliza el relato con el que Ennio ha entretenido a su protector durante la singladura. En este punto encontramos una transición que nos conduce hacia el desenlace del relato y del poema:

Ennius, interea, dum talibus ore disertus  
Equoreum permulcet iter -iam fessus hanelos  
Phebus Athlanteo recreabat gurgite currus-  
Haud aliter quam qui levibus per plana quadrigis  
Vectus et irriguo perfusus membra sopore  
Non sentit transire diem longamque repente  
Decrevisse viam stupet et vix credulus audit.<sup>102</sup>

55

El nombre del poeta Ennio aparece aquí en la posición inicial del hexámetro, como antes en el v. 11. Este énfasis resalta aún más si consideramos que en el final del mismo verso se utiliza, creando un marco, el participio *disertus* referido al mismo poeta, realzado además con el sustantivo *ore*. La conclusión que Petrarca ofrece tras este prolongado relato es que el discurso de Ennio se caracteriza por su elocuencia.<sup>103</sup>

Esta capacidad oratoria todavía es enfatizada en el verso siguiente mediante el verbo *permulcet*. Como consecuencia, la rusticidad de Ennio ha desaparecido, debido a que ahora Petrarca mismo se identifica totalmente con el poeta romano. El episodio termina con el atardecer, aludido por medio de una metáfora temporal típica de la poesía épica: “Febo, ya exhausto, intentaba reanimar a sus jadeantes caballos en el Atlántico”.<sup>104</sup> Esta metáfora temporal prosigue todavía versos más adelante, pero en medio de esto se introduce un símil que sirve para señalar que, así como quien viaja en la nave de Escipión no ha percibido la extensa travesía, igualmente lo hace alguien que se transporta rápidamente en su cuadriga. Es importante subrayar este elemento, sobre todo porque es la única comparación que encontramos en todo el canto.<sup>105</sup> Después de haberse cerrado este inciso, Escipión retoma la palabra:

<sup>102</sup> *Afr.* 9, 290-6.

<sup>103</sup> Esto contrasta claramente con lo dicho en *Afr.* 2, 446, y 4, 38.

<sup>104</sup> En los versos 291-4 encontramos nuevamente reminiscencias del *Alexandreis*, específicamente en los versos *Alex.* 1, 431, ahí leemos también en cláusula las palabras *membra sopore*, y *Alex.* 10, 456: “*Phebus anhelantes convertit ad equora currus*”, “Febo dirige hacia el mar sus jadeantes caballos”, donde las palabras señaladas en cursivas reaparecen en los versos de Petrarca, en el caso de *Phebus* y *currus* incluso en las mismas posiciones del verso que en *Afr.* 9, 292.

<sup>105</sup> Este hecho ha llevado a plantear la hipótesis de que en este punto habría una laguna

Scipio mitis ait: "Seu sunt, seu talia fingis,  
 Dulcia sunt, fateor, sensusque et pectora mulcent.  
 Illum equidem iam nunc iuvenemque novumque poetam  
 Complector, tibi nunc visum quondamque parenti."<sup>106</sup>

56

Después de 171 versos (más de un tercio de la totalidad del canto), el poeta nos hace recordar que el episodio al que hemos asistido está enmarcado dentro de un diálogo entre Ennio y Escipión, al hacer reaparecer a este último en escena. El nombre de Escipión por fin es mencionado explícitamente en la posición inicial del hexámetro.<sup>107</sup> El general romano, aunque no está seguro de si lo que ha oído es veraz o ficticio, se muestra complacido por el discurso que ha pronunciado Ennio, lo cual retoma la afirmación de que el poeta es *disertus ore*, como veíamos versos antes. Escipión declara que las palabras de Ennio son *dulcia*, adjetivo con el que se alude a lo que él mismo ha dicho antes sobre el discurso enniano en el v. 125 (*dulcius*), y poco antes también sobre su propia disposición hacia la poesía y sobre lo que oye de boca de su poeta v. 75 (*dulcedine*). De la misma forma, con el verbo *mulcent* se refuerza la aparición de *permulcet* en el v. 291. La conclusión es que Ennio en definitiva es elocuente y que su talento poético es incuestionable. La satisfacción por parte de Escipión hacia lo que ha escuchado es tal que afirma abiertamente: "desde hoy acepto con gusto a este joven y nuevo poeta que fue visto ahora por ti y en otro momento por mi padre" (v. 305). En esta declaración hay que tomar en cuenta la forma en que Escipión acepta al futuro celebrador de sus hazañas guerreras, debido a lo que Ennio le ha dicho, así como a lo que ya había escuchado de su padre en el canto segundo del poema.<sup>108</sup> En ese momento, Petrarca había sido aludido con el sustantivo *iuvenis*, igual que en este canto en el v. 222. Además, también es importante el adjetivo *novum*. Ya hemos visto que el gran mérito de este poeta será renovar la poesía abandonada

---

en el canto y que los vv. 293-296 representan una inserción no completamente pulida, véase Martellotti: "sarei disposto a credere che nell'archetipo i quattro versi fossero scritti nel margine, come appunto di un discorso da sviluppare a suo tempo e inserire in luogo opportuno" ("Sull'elaborazione padovana dell'*Africa*", 500).

<sup>106</sup> *Afr.* 9, 302-5.

<sup>107</sup> Recuérdese poco antes la aparición de *te* y *sublimem* (vv. 288-9) colocados también en el mismo lugar del verso.

<sup>108</sup> *Afr.* 2, 441-3: "Cernere iam videor genitum post secula multa / Finibus Etruscis iuvenem qui gesta renarret, / Nate, tua et nobis veniat velut Ennius alter", "ya me parece que veo, nacido después de muchos siglos en los confines etruscos, a un joven que narrará de nuevo tus gestas, hijo, y que vendrá hacia nosotros como un Ennio redivivo".

durante tanto tiempo, con el fin de insistir en esto se emplea aquí la expresión *novum poetam*.

A continuación (vv. 309-316), el amanecer nuevamente es indicado con una metáfora temporal. En tal momento, la tripulación se encuentra de paso por la zona occidental de Sicilia, mencionada con la denominación griega y poética *Trinacriam*. En el recorrido costero, la flota romana contempla Cabo Lilibeo y Trapani, para después poner pie finalmente en la isla. Petrarca recaba estos pormenores de la obra de Livio.<sup>109</sup> Sin embargo, la celeridad con la que despacha el paso por Sicilia hace pensar que probablemente este grupo de versos no quedó completamente bien unido con el resto del relato. El hecho de que inmediatamente después de decir que el ejército desembarca y atraviesa la isla, Escipión y compañía se encuentren abruptamente en Roma parece ser una prueba convincente de esto.

En la escena siguiente (vv. 316-321), una especie de inciso, asistimos a la jubilosa reacción de parte de las multitudes de Italia ante el arribo de Escipión el Africano y su entrada triunfal en Roma, que será descrita versos más adelante, la palabra clave que anticipa esta escena es el sustantivo *triumphi* (v. 321). Conviene poner atención en el sintagma *carmine nostro* (v. 316) con el que se alude al *Africa*. Pero, sobre todo, hay que señalar que éste es el primer momento en que Petrarca se presenta en primera persona como el autor de este poema, más allá de que su figura haya sido central en una buena parte del canto. Tras esto, el poeta hace una invocación a Calíope, en su calidad de protectora de la poesía épica, para que lo asista en la conclusión de las fatigas de Escipión que está por cantar. Si bien en los primeros versos del poema Petrarca había invocado a Dios para que lo apoyara en su empresa, aquí introduce una segunda invocación y así cumple con una tradición propia del género épico. Enseguida, mediante la expresión “nunca antes había surgido un día más bello en el orbe ausonio”,<sup>110</sup> es mostrada la convicción por parte de Petrarca de que la segunda guerra púnica fue el evento más importante de la historia de Roma republicana, probablemente de toda la historia romana.

Posteriormente, encontramos una vez más el uso de una metáfora temporal para anunciar el amanecer, que esta vez coincide con el arribo glorioso de Escipión a Roma. Con la inclusión de la Aurora y de Febo, se enfatiza la circunstancia excepcional (vv. 325-329). Tras la *visio Enni*, hay este recurso

<sup>109</sup> Liv. 30, 45, 1-2.

<sup>110</sup> *Afr.* 9 324-5: “pulcrior Ausonio nunquam surrexerat orbi / ulla dies”. Considérese la relación de estos versos con un pasaje de Claudiano, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 55-8.

que se repite considerablemente, hay tres de estas metáforas desde el v. 292 hasta el 327. Esto probablemente está relacionado con que el poeta no dio nunca una revisión final a esta sección del relato, es posible que el canto entero haya quedado carente del *labor limae* correspondiente. El pasaje termina cuando Roma se vislumbra iluminada por los rayos del sol. Esto representa una transición en el relato que da lugar a la escena final del poema.

Ante la entrada de Escipión a Roma, la población entera se desborda para contemplarlo (vv. 330-331). Si la glorificación del héroe es inherente al género épico, aquí este recurso es usado con un énfasis todavía mayor para demostrar que en el desarrollo de la historia romana Escipión es realmente el personaje más sobresaliente. En primer lugar, el efecto de la victoria ante Aníbal es tal que todo tipo de personas, “de todo grado y condición” (v. 332), salen a recibir al general; después, para que el escenario sea adecuado a la grandeza del personaje homenajeado se colocan adornos hechos de oro y gemas que producen un gran resplandor (vv. 332-335). Este brillo está relacionado con la imagen luminosa que sobresalía versos antes con el despuntar del sol. Más aún, la púrpura que se utiliza para decorar los lugares por donde pasa el cortejo sirve para señalar la magnificencia del héroe; incluso el carro en el que Escipión es transportado está adornado con púrpura (v. 339), cuyo color contrasta con la blancura de los caballos que lo jalan y remite al resplandor del sol al alba. Como colofón a esta suma de elementos, Escipión, cuyo origen divino es sacado a relucir (su noble frente es prueba de su origen divino),<sup>111</sup> aparece ante las murallas de la ciudad y es recibido por un grupo de nobles. No obstante la ostentación exhibida hasta aquí, también es necesario decir que ésta contrasta con la expresión tranquila<sup>112</sup> del general romano.

Consideremos ahora los pormenores del *triumphus Scipionis*. Para interpretar adecuadamente este pasaje (341-362) hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales: primero que nada, el desfile triunfal, el *triumphus*, que es el “Ritual der Kriegsbeendigung in Rom, zugleich Einzugsritus des

<sup>111</sup> *Afr.* 9, 340-1: “*generisque ferebat / etherei frons alma fidem*”. Este hecho es peculiar si consideramos que presuntamente Escipión sería descendiente de Júpiter y que, por otro lado, Petrarca es cristiano. Al respecto es interesante la nota *ad locum* que encontramos en Lr: “[*generisque-fidem*] vel ‘*frons alma parenti Ethereo facit ipsa fidem*’ sed in utroque attende sententiam y la nota del editor de este manuscrito: “Era la ‘sententia’ (il fatto cioè che Scipione portasse sulla fronte il marchio della sua origine celeste a non soddisfare il P.: da qui l’alternativa (che attenua notevolmente il concetto)”, véase Fera, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, 443.

<sup>112</sup> *Afr.* 9, 338: “*facie ille subit serena*”, que, debido a una verbalización semejante, trae a la memoria la apariencia sosegada del cielo al inicio del canto: v. 5: “*celo facies composita sereno*”.

Heeres in die Stadt und höchste erreichbare Ehrung für den Feldherrn”.<sup>113</sup> En segundo lugar, a partir del interés anticuario que Petrarca mostró por este tipo de ceremonias, surgió una de sus dos obras escritas en italiano, intitulada precisamente *Triumphhi*. En esta obra, compuesta en tercetos encadenados, el poeta trató de forma alegórica sobre diversos tópicos como el amor, la fama, la muerte o la eternidad. Cabe considerar esto porque, en el pasaje apenas citado, hay diversos puntos de contacto con los *Triumphhi*. Además de esto, hay que considerar el interés de Petrarca por la *notitia vetustatis*.<sup>114</sup> Esta inquietud filológica es el fundamento principal de este episodio. Por esta razón, la forma en que la *pompa triumphalis* se desarrolla en estos versos está construida sobre el estudio de las fuentes que el poeta tuvo a su disposición. Habiendo hecho este par de acotaciones, podemos ahora pensar en el desfile mismo. Lo primero que salta a la vista son los *milia tristia captivi vulgi*<sup>115</sup> que dan la impresión de representar una hipérbola para elogiar el triunfo de Escipión y la grandeza de Roma. Estos prisioneros innumerables van desfilando en secciones, según su origen o su grado de culpabilidad, desde la perspectiva del poeta. En este sentido, se afirmarí que hay una línea ascendente en esta procesión que parte desde los macedonios (v. 343), cuya presencia aquí es un tanto irrelevante, hasta los tráfugas itálicos, que son los prisioneros más condenables. Como se mencionaba, a la vanguardia van los macedonios encabezados por su general Sópatro,<sup>116</sup> culpables por haberse aliado con Cartago. Posteriormente, a la cabeza de los Númidas avanza Sífax,<sup>117</sup> cuyo error consistió en haber dejado de lado la alianza que tenía previamente con los romanos y haberse asociado

<sup>113</sup> Ésta es la definición que ofrece W. Eder, bajo la voz “Triumph, Triumphzug”, en *Der Neue Pauly Online*, Brill. [https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e1221100](https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1163/1574-9347_dnp_e1221100).

<sup>114</sup> Véase el pasaje citado en la n. 16.

<sup>115</sup> Fera: “Quel che è importante sottolineare è il fatto che i ‘tristia milia captivi vulgi’, qui presentati dal Petrarca globalmente davanti al carro, sono i prigionieri nel loro complesso, non i soli Macedoni” (“Il trionfo di Scipione”, 422).

<sup>116</sup> Sobre su participación en la guerra, véase Liv. 30, 26, 3.

<sup>117</sup> Según la versión de Livio (Liv. 30, 45, 4-5) Sífax no estuvo presente en el desfile debido a que había muerto previamente. Sin embargo, Livio mismo dice en seguida que, en opinión de Polibio, sí había estado presente. Petrarca, como vemos, sigue la segunda versión, aunque sin haber leído al escritor griego. Véase la versión  $\gamma$  de la vida de Escipión del propio Petrarca: “inter captivos hostium ante currum actos fuisse Siphacem regem Polibius scribit, non sperendus auctor ut Livius ait, imo quidem bonus auctor ut ait Cicero”, “entre los enemigos capturados que eran conducidos delante del carro estaba el rey Sífax, escribe Polibio, escritor que no debe ser despreciado, como afirma Livio, al contrario, escritor autorizado, como dice Cicerón” (ed. Martellotti, 349).

con el bando cartaginés, a instancias de su esposa Sofonisba. Es curioso en este caso el gesto de clemencia mostrado por el poeta, ya que presenta a Sifax bañado en lágrimas y arrepentido de no haber respetado el acuerdo que tenía con Escipión, clemencia equiparable a la que Petrarca muestra hacia Sofonisba o Magón en el canto sexto del poema. En la tercera posición aparecen los cartagineses, *perfida gens*, que sometidos contemplan la grandeza de Roma. En la versión que Petrarca ofrece aquí, los prisioneros cartagineses avanzan precedidos de un hermano de Aníbal, de quien no se revela la identidad. Sobre esto, la nota que leemos en Lr esclarece la situación, Petrarca advertía: “attende rem et sillabam”.<sup>118</sup> Además de la escansión errónea de la *i* de Hani-bal que es breve, la *rem* a la que se refiere el poeta tiene que ver con el hecho de que los hermanos de Aníbal estaban todos muertos para este punto de la historia, por lo cual lo dicho en este verso debía ser corregido. Estos detalles vuelven a dar luz sobre la naturaleza inconclusa de esta segunda parte del canto. Tras los cartagineses aparecen velozmente mencionados dos contingentes poco significativos: los mauritanos y los galos. Por último, se alude a un grupo que no aparece propiamente en este desfile: aquellos hombres de origen itálico que habían traicionado a los romanos. Éstos habían sido condenados a muerte por Escipión y sus restos habían sido dejados en África, de modo que el castigo fuera aún mayor, es decir, para que no pudieran descansar en su propia tierra. El desfile todavía continúa con la presentación del botín obtenido tras la guerra.

El tono encomiástico del pasaje se advierte de inmediato al leer los versos 363-371. Las riquezas que Escipión ha portado a Roma sirven para demostrar que él es el general más sobresaliente en la historia romana. En primera fila, el poeta destaca los bienes preciosos: marfil, oro y vestimentas de púrpura (vv. 363-364). Nótese aquí la excesiva insistencia en el púrpura con que estaba decorado también el carro de Escipión, así como los *vici* por los que pasó el general antes de entrar a Roma.<sup>119</sup> Posteriormente, vemos el botín de guerra propiamente dicho: los estandartes, los escudos, los cascos y, en general, las armas arrebatadas al enemigo. Como apéndice de esto, avanzan los caballos y elefantes tristes y cabizbajos, este hecho también es claramente hiperbólico. Sin embargo, la imagen de los animales apesadumbrados es efectiva, en tanto que resalta aún más la victoria de Escipión ante quien se rindieron hasta los animales. La reacción maravillada del pueblo romano ante

<sup>118</sup> Fera, *La revisione petrarchesca dell'Africa*, 445-6.

<sup>119</sup> Versos 334 y 339.

los paquidermos es señalada por el júbilo que los niños<sup>120</sup> (de nuevo se dice que son miles en el v. 370, como en el v. 338), muestran ante tal espectáculo.<sup>121</sup> La sorpresa está vinculada con la falta de civilización que se atribuye a los pueblos extranjeros, implícitamente se alude a esto cuando se dice que estas bestias portentosas provienen *ab orbe barbarico* (v. 371). En resumen, hasta en el detalle más ínfimo la victoria obtenida por Escipión en contra de Aníbal es excepcional.

El último grupo que integra esta *pompa triumphalis* está compuesto por los ciudadanos romanos, que después de ser capturados por los cartagineses, recuperaron su libertad gracias a Escipión, presentado aquí como *servator* (v. 375). Petrarca, siguiendo el relato de Livio, señala a un personaje específico dentro de este contingente, Terencio Culeón (vv. 375-376), ya que estaba vinculado especialmente con el Africano.<sup>122</sup> Tras éstos desfila el victorioso ejército romano, dividido en infantería y caballería. Es importante tener en cuenta que esto fue demostrado por Fera, quien modificó la puntuación del v. 379, esclareciendo así que el adjetivo *victor* corresponde a *exercitus* en el mismo verso y no a Escipión,<sup>123</sup> como se deducía de la puntuación propuesta en la edición crítica del *Africa*.<sup>124</sup> Este ejército está armado como “si Aníbal viniera de frente a ellos”,<sup>125</sup> lo que trae a la mente el amargo recuerdo que evocó siempre en la mente de los romanos la frase *Hannibal ad portas*. En este punto, el desfile, que se ha prolongado durante cuarenta versos, llega a su clímax, es decir, la aparición, o mejor, la reaparición de Escipión en la escena (vv. 338-341). Previo a esto, el estrépito marcial de las trompetas genera una enorme conmoción en el paisaje circundante. Prácticamente son personificados Tívoli, Alba Longa, Preneste, lo mismo que el Soracte y el propio Tíber, que se impresionan todos ante la fastuosidad del evento (vv. 384-386). Esta reacción de parte de la naturaleza recuerda el inicio del canto donde el mar, el cielo y

<sup>120</sup> El adjetivo plural *puerilia* (aquí sustantivado) es intensificado por la tmesis del verbo *circum-funduntur*.

<sup>121</sup> La forma en que Petrarca describe la reacción del pueblo está relacionada nuevamente con Claudiano, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 560-77.

<sup>122</sup> Liv. 30, 45, 5-6, y véase también Valerio Máximo 5, 2, 5.

<sup>123</sup> Fera, “Il trionfo di Scipione”, 421.

<sup>124</sup> Como consecuencia, este malentendido está presente en las traducciones del *Africa* que siguen la edición de Festa, por ejemplo, la de Lenoir: “En dernier vient le vainqueur, puis l’armée des troupes latines...” (Pétrarque, *L’Afrique*, 441), y la de Huss y Regn: “Zum Schluss kommt der Sieger. Das Heer...” (F. Petrarca, *Africa*, 669).

<sup>125</sup> *Afr.* 9, 380-1: “velut obvius esset / Hannibal... venturus”.

todos los elementos le rendían homenaje a Escipión el Africano.<sup>126</sup> Esta vez Roma entera, representada a través de cinco denominaciones geográficas, se estremece ante su arribo triunfal:

62

Sic tandem insueto Capitolia celsa triumpho  
Ingreditur, gratesque deis persolvit amicis;  
Immensumque auri montem ingentesque recondit  
Thesaurus in templa Iovis, tempusque per omne  
Ditavit patriam. Sibi sed cognomine solo  
Contentus nichil hic proprias invexit in edes.  
Nec dubium quin ad reliquos per bella triumphos  
Straverit ense viam atque Orbis patefecerit Urbi  
Imperium: puduit neminem Carthagine victa  
Subdere colla iugo, dominosque agnoscere mundi  
Romanos bello indomitos populumque Quirini.  
Ipse coronatus lauro frondente per urbem  
Letus iit totam Tarpeia rupe reversus.  
Ennius ad dextram victoris, tempora fronde  
Substringens parili, studiorum almeque Poesis  
Egit honoratum sub tanto auctore triumphum.  
Post alii atque alii studio certante secuti<sup>127</sup>.

Tras haber diferido la aparición de Escipión mediante la meticulosa descripción del cortejo triunfal, el héroe épico aparece finalmente ascendiendo al Capitolio, donde solían concluir las *pompae triumphales*. Conviene señalar una nueva aparición del sustantivo *triumpho* y el encabalgamiento (muy

<sup>126</sup> *Afr.* 9, 5-7.

<sup>127</sup> *Afr.* 9, 387-403: "Así, finalmente Escipión ingresó al elevado Capitolio en medio de un triunfo extraordinario y agradeció a los dioses que lo habían favorecido, puso en los templos de Júpiter una enorme montaña de oro, abundantes tesoros, y enriqueció su patria para siempre. Pero él estaba satisfecho con la gloria de su nombre y no quiso llevar nada a su propia casa. No hay duda de que mediante esta guerra extendió con su espada el camino para triunfos posteriores y mostró el poder de Roma al mundo. Después de ser vencida Cartago, ninguno se avergonzó de someterse al yugo romano, ni de reconocer a los romanos, pueblo de Quirino, como dueños del mundo e indomables en la guerra. Volviendo desde la roca tarpeya, coronado con el laurel floreciente, Escipión marchó complacido por toda la ciudad. Ennio quien estaba a la derecha del vencedor, con las sienes ceñidas por la misma fronda, respaldado por tal garante encabezó el honorable triunfo de las letras y de la gloriosa poesía, después muchos lo siguieron con gran afán".

virgiliano, con el verbo como primera palabra de la línea siguiente)<sup>128</sup> en los dos primeros versos de este pasaje que presentan al general vencedor. En la cima del Capitolio, Escipión muestra su devoción hacia a los dioses y hacia la patria al depositar una gran cantidad de oro en el templo de Júpiter, lo cual enriqueció a Roma para siempre. Esta doble preocupación por la patria y las instituciones religiosas le da la cualidad de *pius* que, como es sabido, es un epíteto característico del protagonista de la *Eneida*.<sup>129</sup> A los atributos positivos de Escipión todavía se suma el hecho de que no pretendió para sí ningún tipo de riqueza, sino que se mostró satisfecho con el renombre que ya había adquirido por sus gestas militares. En la concepción histórica de Petrarca, la victoria sobre Cartago encaminó a los romanos a la conquista y sometimiento de muchos otros pueblos y territorios. Para Petrarca, el único responsable de estos hechos es Escipión. Para señalarlo, el poeta presenta al *dux*, ceñido con la corona de laurel, descendiendo del Capitolio. Ya ha sido puesto en consideración que este detalle representa una innovación de parte de Petrarca respecto de la celebración tradicional del desfile, debido a que el general llevaba la corona de laurel, o bien de otras hojas, durante toda la procesión, mientras que aquí el laurel lo vemos sólo hasta que desciende del monte capitolino.<sup>130</sup> Además de esto, observamos nuevamente a Ennio acompañando a Escipión. El poeta también está coronado con las frondas del laurel.<sup>131</sup> Esta escena evoca, una vez más, la coronación capitolina de Petrarca. Ésa es la razón por la que el general romano es presentado con el laurel sólo hasta que desciende. De esta forma, el episodio literario sucede en forma análoga al hecho histórico que Petrarca protagonizó. El que Ennio acompañe a Escipión es otro indicio importante de esto.<sup>132</sup> Ya hemos visto que Ennio y

<sup>128</sup> *Enciclopedia virgiliana*, v. II, 312: “Nell’*Eneide* l’elemento con maggiore frequenza isolato dall’ e.[*njambement*] è il verbo”.

<sup>129</sup> Además de esto, debe recordarse que, en el *Somnium Scipionis*, el respeto de las instituciones y de la patria en particular es un elemento que aparece constantemente en el texto de Cicerón. Evidentemente, Petrarca tiene en mente tanto a Cicerón como a Virgilio cuando señala estas cualidades en Escipión.

<sup>130</sup> Fera, “Il trionfo di Scipione”, 427-9.

<sup>131</sup> Hardie: “The Triumph is a poetic evocation and memorialization of Scipio’s greatest moment of fame. Through the presence of Ennius at the general’s side, Scipio’s triumph is paired with what is explicitly labelled a triumph of poetry” (“*Fama* in Petrarch: *Trionfi* and *Africa*”, 474).

<sup>132</sup> La escena toma forma a partir de Claudiano, *De consulatu Stilichonis 2, praefatio*, 19-20: “advexit reduces secum Victoria Musas / et sertum vati Martia laurus erat”, “la Victoria trajo de vuelta consigo a las musas, y el poeta tenía, como corona, el laurel de Marte”. La traducción proviene del reciente volumen Claudiano, *El consulado de Estilicón*, 40, y véase la p. CCIX para el comentario a estos versos.

Petrarca están vinculados indisolublemente en el *Africa* en general y en este canto en particular. Considerando esta identificación, no debe pasar inadvertido el hecho de que para Petrarca, tanto los *duces* como los *poetae*,<sup>133</sup> están en un mismo plano. El papel de la poesía en el desarrollo de la civilización, romana y cualquier otra, es fundamental en la concepción petrarquesca. Al respecto no hay que descuidar la asociación de palabras *alme poesis* utilizada en el v. 401. También hay que destacar la aparición de la palabra *triumphus* en el verso siguiente, sin olvidar el *triumphus Scipionis* precedente. Una última observación respecto de este pasaje relacionada con el v. 403, donde Petrarca se refiere a dos grupos que serían los *duces* y los *poetae* que intentaron seguir el ejemplo de Escipión, aunque Petrarca está pensando específicamente en los *poetae*, o mejor dicho, en un poeta en concreto: él mismo.<sup>134</sup> Esto quedará claro inmediatamente:

64

Ipse ego ter centum labentibus ordine lustris  
 Dumosam tentare viam et vestigia rara  
 Viribus imparibus fidens utrumque peregi,  
 Frondibus atque loco simul et cognomine claro  
 Heroum veterum tantos imitatus honores,  
 Irrita ne Grai fierent presagia vatis.  
 Nunc ego non ausim vos hinc ad tristia, Dive,  
 Materiamque trucem post tot modo leta vocare.<sup>135</sup>

El primer pie del v. 404 está constituido por *ipse ego*, además de que estas dos palabras están en la posición inicial, cabe señalar también la sinalefa que las une y enfatiza la expresión. Si bien Petrarca ya se había presentado antes en el canto, pero aquí hay un cambio de perspectiva, pues en aquel momento el poeta hablaba de sí mismo como un personaje más, uno importante sin duda, dentro de la narración poética, pero aquí se presenta como autor del *Africa* y toma la palabra a partir de aquí y hasta el final del canto. Con evidente falsa modestia, Petrarca declara que es con este poema con el que pretende recrear

<sup>133</sup> Recuérdense los versos de Estacio citados en la n. 48.

<sup>134</sup> *BC* 3, 152-63.

<sup>135</sup> *Afr.* 9, 404-11: “Yo mismo, después de trescientos lustros, confiando en mis inadecuadas fuerzas, intenté de todas las formas seguir el espinoso camino y las diseminadas huellas. Gracias a esta fronda, a este lugar, así como al ilustre sobrenombre de los antiguos héroes, imité tan altos honores para que los presagios del vate griego no devinieran inútiles. Musas, después de tantas alegrías recientes, no me atrevería a invocarlas para hablar de cosas tristes o de un tema cruel”.

la tradición épica, dotándola de un nuevo significado; es decir, incursionar en el *epos* histórico fundamentándolo en los *firmissima veri fundamenta* (vv. 92-93). En otro orden, se explicita que su intento por continuar la tradición está basado en el laurel, en el Capitolio y en el glorioso renombre de un héroe como Escipión. Éstos son los tres elementos de que se vale el humanista para que su intento sea digno de ser considerado. Mediante la ceremonia en el Capitolio en la que fue coronado con el laurel bajo la promesa de publicar el *Africa*, Petrarca rehabilitó también una tradición antigua: la coronación poética,<sup>136</sup> logrando así que los presagios de Homero revelados a Ennio no devinieran inútiles. A continuación, el poeta añade una especie de coda a su *epos*, ésta comienza con una invocación a las Musas, nombradas como *Dive* (v. 410) al inicio del apóstrofe y como *Sorores* (v. 420)<sup>137</sup> al final. Ambas denominaciones aparecen como cláusulas de sus respectivos versos. Esta invocación tiene cabida, ya que Petrarca está por concluir su obra, además de esto, el doble llamado de las Musas encierra algunos detalles poco edificantes de la trayectoria de Escipión. Éstos tienen que ver con la acusación de peculado en la que se vio envuelto el Africano, que posteriormente ocasionó que él mismo se exiliara voluntariamente. Utilizando la preterición, o mejor el epitrocasmó, el poeta afirma que, por respeto a las Musas, no referirá la desafortunada situación de Escipión. Sin embargo, enumera los detalles que llevaron al mencionado autoexilio. Petrarca dejará que otros se encarguen de contar ese episodio de la vida de su héroe preferido,<sup>138</sup> ya que está convencido de que en este punto debe finalizar su poema.

Después del apóstrofe a las Musas, se suma otro más en el que el poeta interpela a su obra misma. Primero hay que notar las palabras *o mea / Africa* que aparecen ambas colocadas en la posición inicial enfática de sus respectivos hexámetros (421-422). El creador del poema se dirige a su creatura personificándola (después de que Petrarca mismo se ha convertido en un personaje de su propia obra, no puede sorprendernos que ahora su obra devenga también en una figura literaria más) y aludiendo al hecho de que lo relea y lo pule para su definitiva publicación. Al respecto, incluso vemos que dice

<sup>136</sup> Petrarca mismo lo declara con orgullo en *Coll. laur.* 6, 2: “Tangor igitur ut, in iam diu senescente re publica Romanorum, renovem, si Deus annuerit, pulcherrimum morem sue floride iuventutis”, “así, si Dios lo permite, estoy inclinado a renovar en esta ya desde hace tiempo languideciente República romana una hermosísima tradición de su floreciente juventud”.

<sup>137</sup> *Afr.* 9, 419-20: “patiarque nec unquam / carmine tam mesto sacras maculare Sorores”, “porque jamás soportaría deshonrarlas a ustedes, Musas, con un canto tan sombrío”.

<sup>138</sup> Tito Livio se había encargado ya de hacerlo, de ahí Petrarca conocía la historia a la que aquí se refiere (*Liv.* 38, 50-57) y sobre la que él mismo trata en *Afr.* 2, 537-53 y *Vir. ill.* 21, 29, 45.

“terminada<sup>139</sup> no sin gran esfuerzo”.<sup>140</sup> Sin embargo, sabemos bien que esta deseada publicación no fue más que un *desiderátum*, ya que el *epos* nunca fue terminado ni publicado, sino hasta después de la muerte de su autor. Tras esta interpelación, Petrarca se refiere a la intempestiva muerte de Roberto de Anjou, a quien el poema fue dedicado, precisamente por esta razón le pide a su obra que acuda ante la tumba del difunto monarca para ofrecer sus respetos. No obstante, la muerte de Roberto no impide que él siga siendo el mayor garante de la obra del aretino, en especial del *Africa*. La mención de Roberto en este lugar supone una intención absolutamente elogiosa, semejante a la que hay al inicio del poema.<sup>141</sup> También hay que considerar una posible correspondencia estructural entre aquellos versos del canto primero y éstos del último. De la misma forma, se pensaría en la invocación a Dios que hay en aquel canto y a las Musas en éste, como ya hemos visto. Por otra parte, la presencia de Roberto de Anjou también responde al hecho de que él fue el juez que aprobó la coronación capitolina de Petrarca, a la cual se ha hecho alusión repetidamente en este canto. Así pues, el elogio del monarca angevino implicaría un autoelogio para Petrarca, ya que aquél fue quien lo estimó digno de ser condecorado con el laurel poético.

Queda por considerar una cuestión referente al título *Africa* que lleva el poema. En el v. 442, la edición crítica de Festa ofrece la lectura: “obstrepat et titulis insultet ceca decoris!”. Atendiendo a la anotación *ad locum* que se encuentra en Lr, Fera propone sustituir *decoris* por *paratis*,<sup>142</sup> en vista de que tal es la variante que Petrarca mismo se planteaba. Aceptando esto por válido, el poeta estaría refiriéndose aquí a las críticas que su obra recibió debido al título poco convencional que decidió elegir para su *epos*.<sup>143</sup> La palabra *titu-*

<sup>139</sup> Petrarca consideraba la opción de sustituir *consummata* por *festinata*, véase Fera, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, 454.

<sup>140</sup> Para el v. 421: “*O mea non parvo michi consummata labore*”, además de su derivación a partir de Stat. *Theb.* 12, 811-2: “*O mihi bisseos multum vigilata per annos / Thebai*”, “¡Oh Tebaida mía, atendida durante doce largos años”, y *Ciris*, 46: “*accipe dona meo multum vigilata labore*”, “recibe este don atendido con un gran esfuerzo”, véase la relación de la cláusula con *Afr.* 2, 275: *fundata labore*. Y véanse también *Epyst.* 3, 33, 12; *ibid.*, 2, 1, 90-3. Para una evaluación completa de todos los versos citados en relación con éste del *Africa*, véase Fera, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, 454-5.

<sup>141</sup> *Afr.* 1, 19-70.

<sup>142</sup> Fera, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, 455-6.

<sup>143</sup> *Mem.* 1, 13, 9-10: “*Nec poetrie expers fuit: extat enim in Virgilium carmen, breve quidem, sed nec humile nec insulsum; agressus et tragicum opus studio ferventi, calle medio destituit delevitque; librum vero versibus exametris inceptum consummavit, cui nomen est Sicilia. Quo ego nonnunquam velut clipeo adversus obtrectatores meos uti soleo, inter multa*

*lus*, que no es el término más preciso para referirse al título de una obra, la encontrábamos ya en el v. 235 de este mismo canto: “y el título de su poema será *Africa*”<sup>144</sup>. Como colofón a este inciso, cuyo protagonista es Roberto de Anjou, el poeta afirma que él es el único que en su tiempo dio a la poesía el lugar que se merecía. Aparece aquí de nuevo el elogio a este monarca, debido a su papel como mecenas; este hecho lo convertía en un nuevo Augusto ante los ojos de Petrarca, ya que, al igual que el primer emperador romano, el rey de Nápoles favoreció el cultivo de las artes y la poesía. De tal manera que, tras la muerte del *hospes Pyeridum*, como es llamado al inicio del v. 443, toda esperanza para la poesía está perdida. Por esa razón, el panorama que se presenta tras la muerte de Roberto es sombrío.

Posteriormente, a manera de transición, Petrarca plantea un escenario hostil, retomando la convicción de que su propio tiempo es el más desfavorable para la poesía y el arte en general. Mientras que en una primera declaración afirma: “¡Felices aquellos que fueron traídos al mundo en antiguos y mejores tiempos!”,<sup>145</sup> un par de versos después declara: “esta época y un Júpiter fiero nos contemplan desde un cielo adverso”.<sup>146</sup> El tópico petrarquesco de la decadencia ocurrida entre la Antigüedad y el tiempo en que él vive ya ha sido señalado<sup>147</sup> y no debe descuidarse porque es determinante en esta parte final del *Africa*. Este panorama adverso, sin embargo, debe afrontarse igualmente.<sup>148</sup> Teniendo esto presente, Petrarca vuelve a colocarse en el centro de

que *impacatis michi latratibus obiectant, peregrinum et inauditum poematis mei titulum frementes cui titulus est Africa*”, “(Augusto) no fue desconocedor de la poesía. En efecto, sobrevive un poema dirigido a Virgilio, ciertamente breve, pero ni insulso ni insignificante; comenzó una tragedia con apasionado esfuerzo y a medio camino la abandonó y la destruyó; pero terminó un libro en hexámetros que había comenzado, cuyo título es *Sicilia*. En ocasiones yo suelo usarlo como un escudo en contra de mis detractores, entre las muchas cosas que me reprochan con ladridos agitados, refunfuñando por el título extraño e inaudito de mi poema, intitulado *Africa*”.

<sup>144</sup> Para el uso del sustantivo *titulus* con el significado de título de una obra en Petrarca, véase Feo, “Fili petrarcheschi”, 19-21.

<sup>145</sup> *Afr.* 9, 446-7: “Felices quos illa prius meliora tulerunt / tempora!”.

<sup>146</sup> *Afr.* 9, 448-9: “Nos cuncta novissima seros / et ferus adverso prospexit Iupiter axe”, sobre este verso, véase *Epyst.* 1, 14, 23: “Sevus ab infecto prospectat Iupiter axe”, “Cruel nos contempla Júpiter desde un cielo corrompido”.

<sup>147</sup> Véase la n. 15 y el texto ahí citado. Véase además *Coll. laur.* 4, 2-5, donde se señala el contraste entre el valor atribuido a la poesía en la edad de Augusto y en la de Petrarca.

<sup>148</sup> *Afr.* 9, 450-1: “Utendum sorte est sidera nostras sequenda / qua ducunt, ne forte trahant”, “es conveniente aceptar nuestra suerte y seguir nuestras estrellas por donde nos lleven, no sea que nos arrastren por la fuerza”. Nótese aquí la alusión a un verso de Séneca, *Ep.* 107, 11.

la acción narrativa al señalar los obstáculos que él mismo afrontó a raíz de las difíciles circunstancias que se le presentaron. En oposición, el *Africa* tendrá la posibilidad de trascender el tiempo y arribar a una era distinta en la que será apreciado por sus méritos. En este punto, el poeta retoma el apóstrofe que había utilizado unos versos atrás y se refiere de manera directa, una vez más, a su obra. Petrarca augura a su poema una larga vida que lo sacará del olvido, ya que la indiferencia mostrada en su época hacia la poesía no podrá durar mucho tiempo. En ese esperado renacimiento, los laureles reverdecerán con nuevas hojas. El símbolo del laurel aquí es convenientemente empleado. Así como se renovará este árbol con nuevas frondas, de igual modo lo hará la poesía. Pensando en la imaginería petrarquesca, la presencia del laurel es aquí indispensable para cerrar el canto y el poema. El resurgimiento de la poesía dará también lugar al *ingenium*,<sup>149</sup> atributo que poseen aquellos que se ocupan del cultivo de las Musas. Después de esta reflexión, el poeta se dirige una vez más a su *Africa*:

Tu nomen renovare meum studiosa memento:  
 Qua potes, hac redeat saltem sua fama sepulto  
 Et cineri reddatur honos. Michi dulcior illo  
 Vita erit in populo et contemptrix gloria busti.  
 Interea tamen hec, iubeo, per inertia transi  
 Agmina sollicito populorum incognita passu,  
 Vix procul extremo salutata a limine linquens,  
 Heu paucas habitura domos et rara per Orbem  
 Hospitia! At si quem vere virtutis amicum  
 Obtulerint tua fata tibi, secura repostum  
 Angustumque precare locum sub paupere tecto,  
 Atque ibi, sola quidem potius peregrinaque semper  
 Quam comitata malis, annosa fronte senesces,  
 Donec ad alterius primordia veneris evi.  
 Tum iuvenesce precor, cum iam lux alma poetis  
 Commodiorque bonis cum primum affulserit etas.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> La alusión a uno de los conceptos cardinales del *Ars poetica* de Horacio queda evidenciada en los vv. 460-1: “tunc alta resurgent / Ingenia atque *animi dociles*”, “en ese momento resurgirán los ingenios superiores y los espíritus dóciles”, en consonancia con esto, véase Hor. *Ars*, 335-6: “quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta / percipiant *animi dociles* teneantque fideles”, “cualquier cosa que enseñes sé breve, para que las cosas dichas concisamente la mente dócil las aprenda y las retenga fielmente”.

<sup>150</sup> *Afr.* 9, 462-77.

En primera instancia, el *tu* en el v. 462 en posición inicial retoma la expresión *o mea Africa*, sólo que aquí la interpelación es aún más significativa, dado que en este caso Petrarca le pide a su poema que se encargue de perpetuar su nombre *in saecula*.<sup>151</sup> No hay que olvidar que la gran aspiración de Petrarca, por lo menos durante el periodo inicial de composición del *Africa*, era ser recordado como poeta épico, nada más y nada menos que como un nuevo Virgilio. El *Africa*, pues, deberá encargarse de recordar a la posteridad quién fue Francesco Petrarca. Sin embargo, también deberá dejar pasar un largo tiempo para afanarse en esta tarea, a causa de la animadversión existente contra la poesía que, según el poeta, caracteriza a su propia era. Mientras tanto, el poema deberá envejecer para luego rejuvenecer en el momento en que finalmente pueda apreciarse. En esa admonición es interesante el contraste entre los verbos *senescas* (v. 480) en indicativo y *iuvenesce* (v. 482) usado, en cambio, en imperativo. En su cualidad de creador, Petrarca le encomienda al *Africa* que tan pronto como tenga lugar una edad más propicia para la poesía, se presente ante esos lectores benévolos que la obra no tuvo durante la propia vida del poeta. Cuando se anuncia esta aspiración, ya sólo resta la conclusión del *epos*:

Si iuvenem iuveni mediis avellere flammis  
Contigit incolumem tumidasque efferre per undas,  
Per te ipsam iam facta senex, precor, ista cavere  
Post mea fata velis, quodque omnia proterit unum  
Tempus edax rapidosque dies solemque vorantem  
Secula et Invidie tristes contemnere morsus.<sup>152</sup>

Estos seis versos representan el epílogo del poema. Sin embargo, la apostilla en Lr no deja dudas de que éste no era el lugar que les correspondía. La nota reza así: “intersere alicubi in hoc fine, ubi melius cadunt, mutato texto ut occurret, ut decentior sit iunctura”.<sup>153</sup> Propiamente en el final de la obra

<sup>151</sup> Esta petición está relacionada con el final de la *Farsalia*: Luc. 9, 984-6, y véase también Virgilio, *A.* 9. 446-9.

<sup>152</sup> *Afr.* 9, 478-83: “De la misma forma en que te arranqué incólume de en medio de las llamas y te llevé a través de las encrespadas olas cuando ambos éramos jóvenes, así también te ruego que te cuides de esto por ti misma cuando seas vieja. Después de mi muerte, desprecia todo aquello que por sí mismo desgasta todas las cosas: el voraz tiempo, los días fugaces, el sol que devora los siglos y los siniestros ataques de la Envidia”.

<sup>153</sup> “Introducir en alguna parte en este final, donde mejor queden, después de cambiar el texto, para que la unión aparezca y esté mejor concatenada”. Véase Fera, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, 459-60.

hallamos otra prueba clara del estado fragmentario del canto y de la falta de certeza mostrada por su autor respecto a, en este caso, dónde sería el mejor lugar para insertar un grupo de versos.<sup>154</sup> *Ubi melius cadunt*, sugería Petrarca, donde mejor pudieran quedar en esa redacción provisional del *Africa*, que nunca pudo ser licenciada por su autor. Sobre la afirmación contenida en los vv. 478-479, vale la pena llamar la atención sobre la constantemente buscada relación con Virgilio, quien, según las vidas antiguas, dejó establecido en su testamento que la *Eneida* fuera consumida por el fuego. Petrarca habla de la posibilidad de destruir el *Africa* en un pasaje del *Secretum*.<sup>155</sup> En tal lugar, el poeta sí relaciona directamente su intención con la última voluntad no cumplida de Virgilio, razón por la que, me parece, la declaración hecha aquí es esencialmente retórica. Por último, el autor, valiéndose de reminiscencias estacianas y ovidianas,<sup>156</sup> reconviene a su obra para que, después de su muerte, mientras aguarda el advenimiento de una *etas commodior poetis bonis*, se cuide del inexorable paso del tiempo y de la envidia. Envidia relacionada con las críticas que recibió el *Africa* entre sus contemporáneos. De esta manera, con un tono palmariamente negativo, Petrarca finaliza su *semiexplicitum epos*.

#### IV. CONCLUSIONES

Como observamos, en el canto IX del *Africa* Petrarca construye meticulosamente el elogio de Escipión, valiéndose de tradiciones y noticias transmitidas en su gran mayoría por sus venerados *auctores* romanos, combinándolas para

<sup>154</sup> Recuérdese que algo semejante ocurría con los vv. 293-6.

<sup>155</sup> *Secr.* 3, 262 (ed. Fenzi): “Gravi enim morbo correptus viciniam mortis expavi, nichil in eo stato sentiens molestius quam quod *Africam* ipsam semiexplicitam linquebam. Itaque alienam dedignatus limam, ignibus eam propriis manibus mandare decreveram, nulli amicorum satis fidens, qui post emissum spiritum id michi prestaret; propterea quod Virgilium nostrum ab imperatore Cesare Augusto hac in re sola non exauditum esse memineram”, “una vez, afectado por una grave enfermedad, me asusté viendo próxima la muerte, y en aquel estado, lo que más me acongojaba era dejar el África a medio terminar. Por ello, rechazando que otro le pasara la lima por mí, había decidido ya echarla al fuego con mis propias manos, no confiando demasiado en que ningún amigo se prestara a ello cuando yo hubiera expirado; tenía muy presente, en efecto, que sólo en esto el emperador César Augusto no le hizo caso a nuestro Virgilio”, la traducción procede de F. Petrarca, *Mi secreto*, 387.

<sup>156</sup> Respecto a Estacio, *Theb.* 12, 811-9, en especial los dos últimos versos del poema, y sobre Ovidio, *Met.* 15, 871-9. El tema de los obstáculos que afrontará y superará el poema para así tributar gloria eterna a su autor es prácticamente un tópico para finalizar las epopeyas, sobre esto considérense también los ejemplos aducidos en la nota 151.

adecuarlas a su propio discurso poético. Este procedimiento es característico del humanismo filológico del poeta italiano, método basado en el uso razonado de las fuentes y modelos antiguos, que sirvieron al autor para recubrir su *epos* con un aura de prestigio y autoridad.

Precisamente, bajo esta concepción, en el canto IX del *Africa* Petrarca intentó vincular el personaje que hizo de sí mismo con la tradición greco-latina y, al mismo tiempo, proponerse como un nuevo Ennio que cantaba las gestas de Escipión el Africano. Y puesto que Petrarca debe identificarse como un *Ennius alter*, consecuentemente también debe identificársele como un *Homerus alter*. El resultado de estas asociaciones es que Petrarca está declarándose seguidor de los poetas antiguos al tiempo que implícitamente está buscando situarse en el mismo nivel en el que ellos se encuentran. En pocas palabras, el poeta italiano está proponiéndose como un nuevo *auctor*.

En otro orden, el hecho de sustentar su epopeya en lo que el poeta denomina *firmissima veri fundamenta*, representa una postura innovadora respecto de las epopeyas compuestas en latín durante la Edad Media, si bien el humanista no puede eludir por completo la influencia de la literatura medieval, como se ha demostrado a partir de los ejemplos aducidos en diferentes lugares tanto de Dante, como de Gautier de Châtillon. No obstante este hecho, cabe afirmar que la concepción bajo la que fue diseñado y elaborado el *Africa* representó en su momento un nuevo tipo de *epos*, como se ha dicho ya, un *epos* de carácter filológico.

Además de esto, es sabido que el *Africa* fue un poema que, debido a sus inconsistencias y contradicciones, así como al estado fragmentario en que su autor lo dejó, fue poco atendido y mal recibido por sus primeros lectores. Sin embargo, no hay duda de que la actitud de reverencia hacia la Antigüedad que define, en gran medida, al autor del *Africa*, determinó también, al menos en parte, el rumbo que tomó la poesía épica en el humanismo posterior, puesto que su influjo, a partir de los autores romanos sobre los que Petrarca cimienta su propio poema, se percibió en diversos poemas latinos (y no latinos) que se compusieron en Italia y en Europa en los siglos siguientes, tales poemas, como el *Africa*, y especialmente el canto IX, se caracterizan en gran medida por su tono marcadamente epidíctico.

Finalmente, es posible decir que, a través de la persistente y puntillosa recuperación de la Antigüedad y de las reflexiones metaliterarias que el canto IX del *Africa* incluye, Petrarca, aun sin haber podido dar el toque final a su *epos*, compuso un fragmento que compendia el profundo conocimiento del mundo antiguo que Petrarca poseyó, erudición que marcó la pauta que se siguió en el periodo que ahora identificamos como humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

- 72 BAGLIO, MARCO, “Presenze dantesche nel Petrarca latino”, *Studi petrarcheschi*, 9, 1992, 77-136.
- BRUGNOLI, GIORGIO, “Catalogi virorum litteris illustrium”, en Giorgio Brugnoli y Guido Paduano (eds.), *Preveggenze umanistiche di Petrarca*, Pisa: Edizioni ETS, 1993, 57-89.
- CARRARA, ENRICO, “Rassegna petrarchesca”, *La Rassegna*, 36, 3-4, 1928, 113-137.
- CICERÓN, *De re publica*, edición de K. Ziegler, Leipzig: Teubner, 1969.
- CLAUDIANO, *El consulado de Estilicón*, traducción de Vicente Flores Militello, México: UNAM, 2023.
- COURCELLE, PIERRE, “La postérité chrétienne du *Songe de Scipion*”, *Revue des Études Latines*, 36, 1958, 205-234.
- CREVATIN, GIULIANA, “Il poeta dell’*Africa*. Omero in Petrarca”, en Giovanna Lazzi y Paolo Viti (eds.), *Immaginare l’autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Florencia: Polistampa, 2000, 135-148.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, ed. de Enrico Malato, Roma: Salerno, 2018.
- DANTE ALIGHIERI, *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, ed. de Marco Baglio et al. Introducción de Andrea Mazzucchi, Roma: Salerno, 2021<sup>2</sup>.
- EDER, W., “Triumph, Triumphzug”, s. v., en *Der Neue Pauly Online*, Brill, en <[https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e1221100](https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1163/1574-9347_dnp_e1221100)>.
- ENNIO, *The Annals of Q. Ennius*, ed. de Otto Skutsch, Oxford: Clarendon Press, 1985.
- ESTACIO, *Thebaid and Achilleid*, ed. de John Barrie Hall, en colaboración con A. L. Ritchie y M. J. Edwards, Newcastle: Cambridge Scholars, 2007.
- FEO, MICHELE, “Fili petrarcheschi”, *Rinascimento*, 19, 1979, 19-21.
- FERA, VINCENZO, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, Mesina: Centro di Studi Umanistici, 1984.
- FERA, VINCENZO, “I sonetti CLXXXVI e CLXXXVII”, *Lectura Petrarce*, 7, 1987, 219-243.
- FERA, VINCENZO, “Il trionfo di Scipione”, en Claudio Leonardi (ed.), *La critica del testo mediolatino*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, 415-430.
- FERA, VINCENZO, “Petrarca lettore dell’*Iliade*”, *Quaderni petrarcheschi*, 12-13, 2002-2003, 141-154.
- FERA, VINCENZO “Petrarca e la poetica dell’*incultum*”, *Studi medievali e umanistici*, 10, 2012, 9-87.

- FERA, VINCENZO, “Per la poetica del Petrarca (con una proposta su RVF, 16)”, en Natascia Tonelli y Alessia Valenti (eds.), Padua: Antenore, 2018, pp. 5-43.
- GALTERUS DE CASTELLIONE, *Alexandreis*, edición de Marvin L. Colker, Padua: Antenore, 1978.
- GIANNARELLI, ELENA, “Cicerone, Virgilio e l’ombra di Scipione: una sosta nell’officina poetica del Petrarca”, *Quaderni petrarcheschi*, 4, 1987, 205-224.
- GMELIN, HERMANN, “Das Prinzip der *Imitatio* in den romanischen Literaturen der Renaissance. (I. Teil.)”, *Romanische Forschungen*, 46, 1932, 83-360.
- GODI, CARLO, “La *Collatio laureationis* del Petrarca”, *Italia medioevale e umanistica*, 13, 1970, 1-27.
- HARDIE, PHILIP, “Fama in Petrarch: *Trionfi* and *Africa*”, en *id.*, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 439-484.
- HORACIO, *Opera*, ed. de Stephanus Borzsák, Leipzig: Teubner, 1985.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etymologiarum sive originum libri*, ed. de W. M. Lindsay, Oxford: Clarendon Press, 1911.
- LACTANCIO, *Divinarum institutionum libri septem*, ed. de Eberhard Heck y Antonie Wlosok, Munich-Leipzig: K. G. Saur Verlag, 2005.
- LAIRD, ANDREW, “Re-inventing Virgil’s Wheel: the Poet and His Work from Dante to Petrarch”, en Philip Hardie y Helen Moore (eds.), *Classical Literary Careers and their Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 138-159.
- MACROBIO, *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. de James Willis, Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1994<sup>2</sup>.
- MARCHESI, SIMONE, “Petrarch’s Philological Epic”, en Victoria Kirkham y Armando Maggi (eds.), *A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2009, 113-130.
- MARTELLOTTI, GUIDO, “Stella difforme”, en Michele Feo y Silvia Rizzo (eds.), *Scritti petrarcheschi*, Padua: Antenore, 1983, 403-418.
- MARTELLOTTI, GUIDO, “Sull’elaborazione padovana dell’*Africa*”, en *id.*, *Scritti petrarcheschi*, en Michele Feo y Silvia Rizzo (eds.), Padua: Antenore, 1983, 497-500.
- MURPHY, STEPHEN, “Ronsard, Petrarca, Ennius, and Poetic Metempsychosis”, *Romance Notes*, 32, 1991, 93-99.
- MURPHY, STEPHEN, *L’Africa*, ed. de Nicola Festa, Florencia: Sansoni, 1926.
- MURPHY, STEPHEN, *Rerum memorandarum libri*, ed. de Giuseppe Billanovich, Florencia: Sansoni, 1945.
- MURPHY, STEPHEN, *Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. de Ferdinando Neri *et al.*, Milán-Nápoles: Ricciardi, 1951.
- MURPHY, STEPHEN, *La vita di Scipione l’Africano*, ed. de Guido Martellotti, Milán: Ricciardi, 1954.

- 74 MURPHY, STEPHEN, *De viris illustribus*, ed. de Guido Martellotti, Florencia: Sansoni, 1964.
- MURPHY, STEPHEN, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, ed. de Guido Martellotti, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1968.
- MURPHY, STEPHEN, *Triumphs*, ed. de Marco Ariani, Milán: Mursia, 1988.
- MURPHY, STEPHEN, *Secretum. Il mio segreto*, ed. de Enrico Fenzi, Milán: Mursia, 1992.
- MURPHY, STEPHEN, *Canzoniere*, ed. de Marco Santagata, Milán: Mondadori, 1996.
- MURPHY, STEPHEN, *L'Afrique*, traducción de Rebecca Lenoir, Grenoble: Jérôme Millon, 2002.
- MURPHY, STEPHEN, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, ed. de Otto Schönberger y Eva Schönberger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- MURPHY, STEPHEN, *Africa*, edición de Bernhard Huss y Gerhard Regn, Maguncia: Dieterich, 2007.
- MURPHY, STEPHEN, *Mi secreto. Epístolas*, traducción de Rossend Arqués Corominas, Madrid: Cátedra, 2011.
- MURPHY, STEPHEN, *I fragmenta dell'Epistola ad posteritatem*, ed. de Laura Refe, Messina: Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2014.
- PONTANI, ANNA, "Il mondo greco di Petrarca: considerazioni e prospettive", *Quaderni petrarcheschi*, 12-13, 2002-2003, 341-350.
- QUEZADA ALAMEDA, JOSÉ LUIS, "Un apéndice a los *Triumphs* de Petrarca: el *Triumphus Fame IIa*", *Anuario de Letras Modernas*, 20, 2015-2016, 253-262.
- RICO, FRANCISCO, "Animi effigies. L'Africa nel prologo alle *Familiari*", *Quaderni petrarcheschi*, 11, 2001, 215-228.
- SQUILLANTE SACCONI, MARISA, "Enjambement e cheville", s. v., en Francesco Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, v. II., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, 310-312.
- SUERBAUM, WERNER, "Ennius bei Petrarca. Betrachtungen zu literarischen Ennius-Bilden", *Entretiens sur l'antiquité classique*, 17, 1971, 291-347.
- TITO LIVIO, *Ab Urbe condita libri xxvi-xxx*, ed. de R. S. Conway y S. K. Johnson, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- VELLI, GIUSEPPE, "Il Dante di Francesco Petrarca", en *id.*, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padua: Antenore, 1995, 60-73.
- VIRGILIO, *Appendix vergiliana*, ed. de W. V. Clausen et al., Oxford: Clarendon Press, 1966.