

Ensayo: El gesto del velo: observaciones acerca de la imagen en el frontispicio del *Vergilius Ambrosianus* de Petrarca, por Simone Martini

Rosa Gutiérrez ¹

¹ Institución educativa SEK/Universidad Complutense de Madrid

Madrid. España

E-mail: rosaguo1@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-5000-3435>

Resumen: El presente artículo investiga el frontispicio del *Vergilius Ambrosianus* de Francesco Petrarca, iluminado por Simone Martini, atendiendo al gesto de Servio al descorrer un velo y su función en la configuración de la escena de lectura. A partir del examen conjunto de la miniatura, los dísticos petrarquistas y las fuentes filológico-teóricas asociadas al velo y al fantasma, el trabajo permite pensar la imagen como un régimen de aparición que sostiene la presencia sin anular el secreto.

Palabras clave: Velo, imagen, aparición, Petrarca, Simone Martini, Servio, fantasma.

Abstract: This article examines the frontispiece of Francesco Petrarca's *Vergilius Ambrosianus*, illuminated by Simone Martini, focusing on Servius's gesture of drawing aside a veil and its role in the visual and conceptual configuration of the scene of reading. Through a close analysis of the miniature, Petrarca's Latin couplets, and selected philological and theoretical sources concerning the veil and the phantasm, the study articulates an understanding of the image as a regime of appearance that sustains presence while preserving secrecy.

Keywords: Veil, image, appearance, Petrarca, Simone Martini, Servius, phantasma.

Una antropología del deseo

*Nullus apud hunc poetam versus sine tegmine est*¹
Petrarca

*Nihil potest homo intelligere sine phantasmata*²
Aristóteles

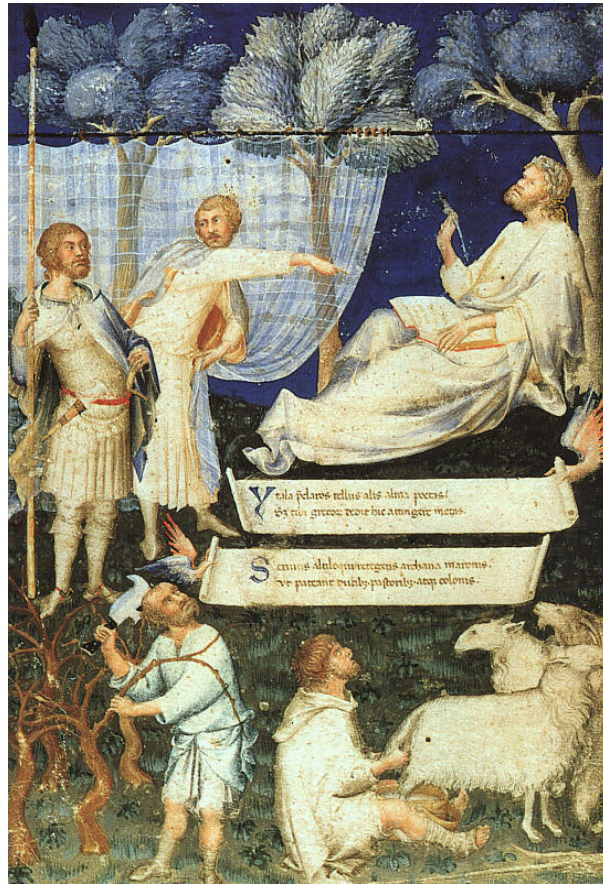


Ilustración 1. By Simone Martini - The York Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2356142>

¹ “Casi ningún verso en este poeta existe sin velo”.

² “El hombre no puede inteligir nada sin imágenes”.

No resulta evidente, al primer contacto con el frontispicio virgiliano de Simone Martini (Petrarca, ca. 1300-1340), que en esa escena aparentemente serena se esté dirimiendo algo más que una imagen de autor, algo más incluso que una alegoría humanista de la inspiración poética, pues todo en ella parece orientado a una calma casi pastoral, a una suspensión del gesto que no parece reclamarnos, al menos no todavía, una interpretación inmediata. Allí nos encontramos a Virgilio reclinado, sujetando un libro abierto sobre su regazo, con un gesto ensimismado y la pluma detenida en el aire. Su mirada elevada hacia el cielo, quizá soñando despierto, puede resultar engañosa al lector pues cuanto más se demora la mirada en esa quietud más se advierte que la imagen no se organiza en torno a este hombre soñador, sino en torno a otro gesto lateral, engañosamente secundario, que acaba por absorber silenciosamente toda la carga conceptual de la escena: el gesto de Servio al descender la cortina.

No es de extrañar que Petrarca, muy dado al misterio, depositara toda su confianza en su gran amigo Simone Martini para esta tarea. La profunda admiración de Petrarca hacia su amigo pintor está suficientemente documentada y se manifiesta, sobre todo, en sus *glosas marginales a la Historia Natural de Plinio el Viejo*, donde se refiere a él como “*nostro dilectissimo Simone Senensi*”³ (Petrarca, ca. 1350) calificándolo de *Apeles moderno*. Esta estima, fundamentada en parte por un marcado interés por el retrato realista, llevó al poeta a confiarle, además de esta y otras obras, la creación de la imagen de su amada Laura, de la cual afirmó que el artista logró capturar su belleza con tal fidelidad que parecía haberla contemplado directamente en el paraíso (Israëls, 2022: 153-156).

La inclinación de Petrarca hacia lo oculto y lo jeroglífico debemos rastrearla fácilmente en la influencia de su hermano Gerardo, monje cartujo en Montrieux (Perino, 2023: 890, 1104), cuya entrada en la vida monástica, documentada en el año 1343 obligó al poeta a confrontar lo que Perino ha llamado su propia *discordia intestina*, esto es, una pugna vital entre el deseo de gloria mundana y aquel anhelo a la más alta pureza espiritual. Tensión vital recogida en su obra *De otio religioso*, escrita para la comunidad de su hermano, donde precisamente teorizará el ocio como una “disposición interna que requiere de la liberación de las pasiones” que tiene como fin lograr la trascendencia (Perino, 2023: 887, 934).

Bien, pues, podríamos pensar que esta miniatura tan solo ilustraría puramente un pasaje de Virgilio, pero sería superficial situarnos cómodamente en este análisis pues aquí la imagen no acompaña al texto; se instala, más bien, en ese lugar extraño y tan propio del manuscrito humanista temprano donde se experimenta la lectura misma, es más, la experiencia estética de la lectura en todo su esplendor (Gargano, 2012: 33-69). Fijémonos en que Virgilio aparece recostado bajo un

³ “Nuestro deleitabilísimo Simone, el sienés”.

árbol, coronado del consabido laurel, con el códice abierto sobre su regazo y, como ya hemos dicho, con la pluma alzada, pues no escribe, o no escribe todavía. La postura suspende la acción en un tiempo previo, como si el poema estuviera a punto de suceder de nuevo, pero sin consumarse aún. A su lado, Servio, su comentarista, va a apartar una cortina a cuadros que atraviesa el campo visual como un decorado un tanto abrupto, y se nos permite observar una barra rígida y una teatralidad injertada sobre un paisaje que hasta entonces nos parecía bastante natural. Ese velo es el asunto que aquí nos ocupa.

Alguien va a retirar la cortina y en ese desplazamiento mínimo, todavía no cumplido, pero radical, logra que la escena se sustraiga a la jurisdicción de la mera iconografía pura, entendida ésta como el inventario de todos los *qué* posibles, para inscribirse en una interrogación estrictamente ontológica sobre la imagen. Dicho de otra manera: lo que aquí se pone en juego es la estructura misma de la aparición, es decir, una forma de visibilidad donde el acto de desvelar no persigue la transparencia del objeto ni se resuelve en la evidencia de la desnudez como tal. No nos ocupará, o tan solo nos requerirá tangencialmente, la labor de analizar qué oculta el velo como tal, pues el velo no es un qué, sino un cómo. Por el contrario, nos enfrenta a una mostración que preserva el latido de lo oculto, un desvelamiento que no podrá agotar el secreto mismo porque lo instituye como la condición de posibilidad de la mirada. Sí, Servio conforma la presencia del poeta antiguo que comparece a través del comentario, a través de la gramática también y a través de una operación de lectura que se sabe segunda y, sin embargo, constitutiva, pero esta mediación de Servio dice más: nos recuerda que el acceso a lo antiguo no podrá provenir de una visión directa, que precisará de una aparición mediada por la palabra, y mediatizada a su vez por el lenguaje del arte.

Esta atmósfera de suspensión no es accidental. Pensemos que, para el humanismo temprano, la lectura lejos de suponer una actividad pasiva implicaba un proceso de progresivo desvelamiento. Como veremos, Petrarca participa plenamente de esta concepción profundamente atraído por la idea de que la verdad poética se protege bajo un velo. Los humanistas lo habían llamado *integumentum*, que si bien tiene raíces en Cicerón (*De oratore* I, 35, 161) fue un concepto sistematizado por autores como Bernardo Silvestre y Giovanni Boccaccio, para definir aquella relación metafórica entre la superficie narrativa y la verdad profunda que protege toda escritura. Y encontró en Simone Martini a su intérprete ideal. No es de extrañar que el poeta, dado a valorar el misterio como una forma de elevar el intelecto, depositara su total confianza en él, pues esta afinidad se basaba en una comprensión compartida de que el arte en definitiva era a la postre un gran misterio. De hecho, recordemos como ejemplo bastante representativo de esto que decimos, que en el políptico de San Francesco en Orvieto un querubín sostiene un libro con palabras sin sentido y deliberadamente confusas, lo que sin duda respondía a un programa basado en la teología

de San Buenaventura donde el mensaje divino “*the message of cherubim could only be translated to humankind via the lower angelic echelons*”⁴ (Israëls, 2022: 142).



Ilustración 2. Simone Martini. Orvieto polyptych (Detalle). Dominio público.

Petrarca se veía a sí mismo en una posición intermedia frente a la radicalidad de su hermano como nos deja entrever en su égloga *Parthenias*, en la que Gerardo comparece bajo el nombre de Mónico transmutado en una suerte de monóculo que ha decidido renunciar al ojo de lo terrenal para habitar el silencio ensordecedor de la cartuja, ese mundo superior y trascendente (Perino, 2023: 887, 934). Esta ironía literaria, cargada de cariño, es también una declaración de principios pues su hermano busca una visión divina sin mediaciones, pero Petrarca hace gala de aquel *litterarum negotium*, una soledad más poblada, aunque de sombras, pues dialoga con los muertos haciendo de la gramática su propia disciplina espiritual pues el refinamiento del lenguaje supone a la postre la elevación del alma. Petrarca lo soluciona mediante la instauración de, digamos, una zona de sombra, un espacio del umbral y del límite.

Lo que Agamben hace es dar forma teórica a una intuición ya operativa en la psicología aristotélica y medieval: que el ser humano no se relaciona con lo real de manera inmediata, sino a través de una instancia mediadora —el pneuma o espíritu— que constituye el lugar mismo de la experiencia. Este vehículo sutil, una suerte de vapor que conecta el cuerpo con el alma, tiene por función la de recibir las impresiones sensibles y transformarlas en imágenes internas, a las que llamamos fantasmas. Así, el deseo petrarquista no se dirige al objeto físico (ya sea Laura, la Antigüedad o la poesía clásica), sino a la imagen-huella que este espíritu ha fabricado en esa zona intermedia, casa de velos, límite y umbral.

Esta *antropología del deseo* se asienta sobre una fractura ontológica insalvable, inscrita en una larga tradición que Agamben rastrea, pasando de Galeno hasta Aristóteles. Recordemos que en la

⁴ “El mensaje de los querubines solo podía ser traducido a la humanidad a través de los escalones angélicos inferiores, según Buenaventura” (traducción propia).

concepción aristotélica, el alma es incapaz de aprehender lo inteligible si no es a través de ese cuerpo sutil que es el fantasma. No debemos entender que se trate de una mera copia degradada de lo real, sino de un movimiento que *alumbra* (luz interior: *phaos*) la mente con la misma luz que ilumina los objetos exteriores, pero bajo un régimen radicalmente distinto: la ausencia de materia (Aristóteles, 1995a: 429a). Para Petrarca, el hombre es ese *animal phantasticus* —en una fórmula derivada de la tradición aristotélica de la *phantasia*— que necesita de las imágenes para pensar en el tiempo lo que está fuera de él, convirtiendo la imaginación en una facultad intermedia que participa tanto de la sensación como de la idea (Aristóteles, 1995a: 432a).

Petrarca compartía de una manera muy personal esta concepción de la ceguera del alma y la sordera del cuerpo. El alma, en su condición inmaterial de puro pensamiento, carece de órganos para tocar la densidad del mundo sensible, mientras que al cuerpo, atrapado en su propia facticidad, le resulta imposible traducir sus impresiones al lenguaje de las ideas. Ante esta imposibilidad de contacto directo entre naturalezas disímiles se evoca el *pneuma* como la necesaria solución a esta tragedia antropológica primigenia. En este proceso de sublimación neumática la fantasía actúa como la parte hacedora de imágenes (*figurae*) que permite al pensamiento operar sobre las impresiones sensoriales una vez que estas han sido despojadas de su peso material. El fantasma es, por tanto, la condición necesaria de la inteligencia, un *dibujo* o *xographema* que se impone con autonomía y que, en la antropología petrarquista, justifica que el deseo se desvíe del cuerpo rudo hacia el simulacro. Si, como afirma el Estagirita, “el intelecto es una especie de fantasía” (*phantasia tis*), la tradición que Petrarca hereda decreta que la verdad solo puede comparecer “sin materia” (Aristóteles, 1995a: 432a), y de hecho, la visión que Servio desvela en el frontispicio no puede ser otra cosa que este fantasma lúcido: una imagen que, al ser “medio sensación y medio idea” logra sostener la presencia de lo antiguo sin pretender la posesión de su verdad desnuda, pues el alma solo encuentra su objeto allí donde la luz interior se proyecta sobre el velo de la memoria (Serés, 1996: 210).

Servio encarna el límite ético y estético del humanista; su mano detiene el desvelamiento, evitando la desnudez de la forma. No podemos decir tampoco que Servio, con su traducción, haga visible nada en particular pues “las imágenes no son ni pura ilusión ni toda la verdad, sino ese aleteo dialéctico que agita siempre el velo con su desgarró” (Didi-Huberman, 2003: 103). El gesto de Servio no oculta como tampoco revela. Su mano se presta a descórrer un velo que, en última instancia, lo hace comparecer bajo la condición del secreto. Se presenta, por lo tanto, y no se presenta a la vez. La descripción vívida (¿de qué?) reside en *poner ante los ojos* lo ausente, pero debemos advertir que en el contexto petrarquista esta puesta en escena no puede ejecutarse mediante la desnudez. La hipotiposis es, aquí, la capacidad de la imagen para señalar su propia profundidad mediante el ocultamiento de sí y el velo el lugar de la evidencia pues permite el misterio sin profanarlo. Para Petrarca, la inteligencia en su forma más alta debe aprender a no devorar aquello que contempla. De ahí que el desvelamiento no deba ser entendido como una simple operación óptica, sino más bien como una ascesis de la mirada o, lo que es lo mismo, como

una disciplina del límite. La hipotiposis aquí no pone lo ausente como si lo materializara, pone la ausencia en forma visible sin abolirla. Es decir, se instaura un ver-no ver que preserva el espacio vacío y fantasmático.

Un soplo que agita el velo

Acudamos al soneto LXXVII del *Canzoniere* que dedica Petrarca a su amigo Simone. La belleza de Laura es celestial, como afirma el propio poeta: “*Ma certo il mio Simon fu in paradiso, / onde questa gentil donna si parte*”⁵ (Petrarca, 2005b: 77, 5-6). La belleza de su compañera excede lo terrenal y exige, para ser representada, una mirada que se aparte de lo mundano. Así, continúa elogiando el retrato que, como testimonio, certifica que la belleza que fue capaz de “*ritrarre in carte*”⁶ podría parecer increíble en la tierra (Petrarca, 2005b: 77, 7). Aquí, el añadido que viene a continuación no puede resultarnos indiferente pues nada más proclamar el origen celestial de su amor continúa exclamando: “*ove le membra fanno a l'alma velo*”⁷ (Petrarca, 2004: 77, 11). Y es que incluso cuando la imagen fija los rasgos —*los miembros*—, lo que muestra es un velo. El cuerpo, por perfecto que sea, no agota lo que Laura es, sino que remite a un interior que permanece retirado. Petrarca define el acto creativo como un velo en sí mismo:

*Officium eius (poetae) est fingere, id est componere atque ornare, et veritatem rerum, vel mortalium, vel naturalium, vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, et velo amoena fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat, eo gratior inventu, quo difficilior sit quesitu.*⁸ (Petrarca, 2005g: XII,2; énfasis del autor).

La oposición decisiva no reside, por tanto, en un mero *fictio versus veritas*, sino en una diferencia interna a la verdad pues ésta puede presentarse desnuda o *adumbrada* por colores artificiosos pero en ningún caso el poeta altera su sustancia sino su régimen de aparición. Seres ya se encargó de subrayar que Petrarca rechaza expresamente la identificación de este fingimiento que es constitutivo del arte con un vulgar *mentiri*, pues solo los *indocti* confunden velo con engaño: “*nullus apud hunc poetam versus sine tegmine est*”⁹ (Petrarca, 2005g: IV, 5, 13). El uso de *tegmen* aquí refiere a cualquier revestimiento de carácter retórico-poético (ya sea figura, ficción, alegoría u ornato) que cubre y a la vez deja entrever un sentido más hondo.

Este movimiento parece responder a una sensibilidad que late en el pensamiento de la época: la sospecha de que la verdad no debe ser algo que se expone vulgarmente. En la praxis de Simone

⁵ “Mas cierto es que mi Simone estuvo en el paraíso, de donde procede esta gentil señora” (traducción propia).

⁶ “Retratar en papel”.

⁷ “Donde los miembros hacen al alma velo”.

⁸ “Su oficio (el del poeta) es fingir, es decir, componer y adornar, y esbozar la verdad de las cosas, ya sean mortales o naturales, o cualesquiera otras, con colores artificiosos; y *cubirla con el velo de una agradable ficción*, para que, retirado ese velo, la verdad resplandezca, tanto más grata de hallar cuanto más difícil haya sido buscarla”.

⁹ “Casi ningún verso en este poeta está sin cobertura”.

Martini, el cuerpo y la materia dejan de ser obstáculos opacos para convertirse en lo que en el entorno de Petrarca se denominaba un *corpóreo velamen* (Petrarca, 2005c: IX, 5). Antes de proseguir con nuestras reflexiones, y a fin de ser precavidos con el uso de terminología muy variopinta, debemos recordar que velamen no debe ser entendido como un sinónimo decorativo de *velo* como aquí nos estamos refiriendo, por ejemplo, al velo de Servio y en un sentido más abstracto a todo velamiento metafórico, sino un término heredado de la tradición latina. La familia léxica (velamen/tegmen/figmentum) nombra, en distintos registros, el revestimiento formal que permite que la verdad aparezca “en otra especie”, desviada por “*obliquis figurationibus*”¹⁰ (Petrarca, 2005e: I, 5). Por ello, que la verdad llegue figurada no significa que sea menos verdad, significa que comparece según una ley propia de la poesía, capaz de decir sin desgarrar (Petrarca: 2005e: I, 5).

Conviene insistir, además, en que este *velamen* es mediador y se opone a la profanación, pues en la concepción humanista aquello que se ofrece desnudo se degrada en el tránsito del sentido común, pierde su dignidad en manos de un *vulgus* incapaz de operaciones hermenéuticas demasiado elevadas. De ahí el apoyo petrarquesco en el tópico evangélico — “no arrojar lo santo a los perros ni las perlas a los cerdos” (Petrarca, 2005c: IX, 5) —. Por otro lado, esa misma dificultad incrementa el valor de lo hallado, pues el poeta debe haber asentado antes los “*firmissima veri / fundamenta*”¹¹ (Petrarca, 2005a: IX, 92–93). Cuando se alcanza tras el rodeo del ornato, la verdad resulta más grata, porque ha sido buscada y no simplemente consumida, si lo expresamos en términos modernos:

Hay quienes avanzan en silencio y, como evitando lo que está a la vista, se complacen en las sombras; no desean ser profanados ni despreciados por una excesiva familiaridad, sino ser vistos por pocos y buscados con empeño. Estos son los poetas. (Petrarca, 2005g: XII,2).

“*Lassar il velo, o per sole, o per ombra*”¹², declama Petrarca (Petrarca, 2005b: I I, I) y es que la antropología del deseo petrarquista incide de lleno en ese *amor per ombra*, que Agamben entiende como el núcleo de su neumo-fantasmología (Agamben, 2006). El velo es, por tanto, el límite que garantiza que el objeto poético permanezca en su regazo, en su receptáculo-morada (esto es, en su estancia) sin ser destruido por una mirada demasiado atrevida (la de Orfeo). El gesto de *lassar il velo* activa un círculo neumático donde el fantasma genera el deseo y la palabra delimita el espacio de la “*gioi che mai non fina*”¹³. La *vera forma*¹⁴ señala como Servio, con un dedo alargado apuntando al excedente, es decir, a lo que la imagen señala pero no puede ni debe capturar: “*cosí,*

¹⁰ “Figuraciones oblicuas”.

¹¹ “Los firmísimos fundamentos de la verdad”.

¹² “Quitarse el velo, ya sea al sol o a la sombra”.

¹³ “El goce que nunca termina”.

¹⁴ “Belleza verdadera”.

lasso, talor vo cerchand'io, donna, quanto è possibile, in altrui la disiata vostra forma vera"¹⁵ (Petrarca, 2005b: XVI).

Pero Petrarca es un hombre enamorado, abandonado ya a la contemplación inmoderada (*immoderata cogitatio*), que, como Orfeo, en lugar de querer tocar o poseer a Laura, se pierde en su ensoñada imagen mental, fantasmática, al fin y al cabo. Así, jamás podría poseerla del todo. Lo dice así: "*Por sol dexar el velo ni por sombra / jamás señora os veo*"¹⁶, es decir no llega a verla nunca, ni siquiera en las condiciones en que el velo podría ceder (*ya con el sol o ya con la sombra*). Si el velo cayera, si el sol desnudara la luz de Laura por completo, la imagen se desvanecería al momento, pues el alma sin el *velo de los miembros* es inaprehensible para el ojo humano. El simulacro interior es la imagen que el deseo fabrica y conserva: un retrato sin soporte visible que habita el alma, y que no cesa de producir efectos reales sobre el cuerpo: "*s'avesse dato a l'opera gentile / colla figura voce ed intellecto*"¹⁷ (Petrarca, 2005b: RVF 78, vv. 3-4).

Es en este *ludimus* de ocultamientos donde habremos de encontrar el *pneuma*: "*ludimus, et vario tegimus speciosa colore*"¹⁸ (Petrarca, 2005e: II,2). Este es el juego, en realidad, una estrategia de preservación. Así, el autor insistirá en que el oficio del poeta es precisamente el *occuluisse*: ocultar la verdad en lugares recónditos "*iuvat alta profundis occuluisse locis*"¹⁹ (Petrarca, 2005e: II,2) para evitar su envilecimiento ante el *vulgus* (Fenzi, 2011: 412). El velo solo adquiere volumen y sentido cuando es movido por el *spiritus*, ese vehículo sutil que Agamben define como el mediador plástico entre el alma y el cuerpo (Agamben, 2008: 59). En la cultura del Trecento, el *spiritus* constituye una suerte de vapor caliente generado en el corazón que actúa como mediador entre lo inmaterial y lo sensible, a lo que hemos calificado anteriormente de *mediador plástico*, pues agita la superficie de lo visible para que la imagen pueda comparecer como tal. En este sentido, la visión no es ni podrá ser jamás aquí un acto de transparencia y de acceso. Servio señala a Virgilio a la vez que se dispone a descender un velo que permanece inalterable, un gesto de mediación hermenéutica pues con su mano izquierda quiere revelar, no a un hombre desnudo, sino a un Virgilio que es puro espíritu poético (Fenzi, 2011: 411). Ese velo agitado, movido, tocado por Servio es la prueba de que el poeta sigue respirando. Dicho de otro modo: el velo es el límite que garantiza que el objeto poético permanezca en su regazo-morada (*estancia*) sin ser destruido por una mirada demasiado posesiva. De hecho, en su epístola, Petrarca reconoce que Servio ofrece "*pauca semina rerum*"²⁰, lo que resulta crucial, pues delata que el maestro no entrega la planta completa (la verdad desnuda), sino tan solo su germen. Esta semilla es el punto de partida que requiere del *pneuma* del lector para germinar, germinación que precisa del agua de una animación espiritual suficiente. El poeta da la

¹⁵ "Así, ay de mí, a veces voy buscando yo, señora, en otros, en cuanto es posible, vuestra deseada forma verdadera".

¹⁶ "Ni cuando (por el sol) dejáis el velo, ni cuando (por la sombra), os veo jamás, señora".

¹⁷ "Si hubiese dado a la noble obra, junto con la figura, voz e intelecto".

¹⁸ "Jugamos y cubrimos las cosas hermosas con varios colores".

¹⁹ "Agrada haber ocultado las cosas elevadas en lugares profundos".

²⁰ "Pocas semillas de las cosas".

semilla y el velo; el lector, mediante su propio sopro interno, debe hacer que esa semilla produzca una *immensam segetem*²¹ (Fenzi, 2011:422).

El gesto de Servio condensa la estética de la ocultación del humanismo: no desnudamos la verdad, sino que operamos sobre el velo para que la “*lucida veri efigies*”²² radie “*per obstantes tenebras*”²³, permitiendo que el espíritu agudo del ingenio la intuya tras haber “*scissaque parumper nube*”²⁴, (Petrarca, 2005e: II, 2, 35-38). El sopro (*pneuma*) es el que otorga volumen a la ficción; sin ese aliento que agita la cortina, Virgilio sería solo un libro muerto y Laura una estatua inerte. El humanismo de Petrarca es, en última instancia, una ética del ocultamiento: se defiende el velo no para esconder, sino para permitir que la verdad siga respirando.

La cultura renacentista hereda de la medieval su entendimiento de la visión como proceso neumatológico donde el *spiritus*, ese peculiar cuerpo sutil y vaporoso, actúa como el espejo en el que el alma contempla sus propios fantasmas. Exactamente el momento en que Petrarca obsesivamente recuerda que jamás puede ver a su amada, no hace sino señalar el límite ontológico del deseo humano, el de la mirada que busca la posesión total de aquella *vera forma* que, a la postre e inevitablemente, está condenada al fracaso porque ignora que el objeto del amor es, esencialmente, una “ausencia presente” (Agamben, 2008:62). El velo de Servio no es el *integumentum* sino la condición de posibilidad de su aparición, que permite que Virgilio no se disuelva en el abismo de lo invisible sufriendo el mismo destino que padeció Eurídice por la misma causa. El *pneuma* agita el velo con su aleteo y nos ofrece la ilusión de su volumen; compareciendo la imagen con una vitalidad que, paradójicamente, depende enteramente de su inaccesibilidad. Petrarca busca en el rostro ajeno la deseada forma de su amante (*disiata vostra forma vera*) precisamente porque entiende que en la presencia física de la amada el velo de los miembros es tan denso que le cegaría impidiendo aún más su visión. Sin embargo, el fantasma neumático, en el recuerdo su cobertura, su velo se torna en diáfano, aún no descornado, permitiendo que la *lucida veri efigies* radie a través de la ficción poética (Aristóteles, 1987: 450a).

El lejano recuerdo de Platón suena en la literatura petrarquista con mucha fuerza. El alma, al ser inmaterial, es incapaz de unirse directamente con la materia, necesitando del espíritu fantástico para *tocar* la imagen, pues tal anhelo es intrínseco: “el hombre es un animal fantástico que vive de imágenes” (Agamben, 2008: 23). Petrarca sanciona la victoria de la imagen sobre la presencia: el velo es el triunfo de la Poesía, que prefiere la eternidad del fantasma a la caducidad del cuerpo desnudo.

²¹ “Cosecha inmensa”.

²² “La lúcida efigie de lo verdadero”.

²³ “A través de las tinieblas”

²⁴ “Rasgado por un momento la nube”.

La palabra a la vista

Bajo la arboleda del *Virgilio Ambrosiano*, el conocimiento (¿de qué) no se presenta solo como una revelación súbita, sino como un sutil movimiento de aire que agita el ser mismo. Esta visión, cuyos primeros espectadores “*were the two creators of its visión*”²⁵ (Markey, 2016: 1) nace de una simbiosis donde el pincel de Simone Martini y el intelecto de Francesco Petrarca dejan de conformar instancias separadas. No estamos habilitados, por ello, para hablar de una mera dicotomía, semejanza o equivalencia entre arte y texto, sino de una estructura de aparición en la que la imagen se constituye desde una mediación poética, filológica y visual. En este sentido, Markey afirma: “*the miniature’s style and composition [...] owes not only to classical exemplars in painting or sculpture but also, and perhaps more, to the peculiar learning of a scholar-poet*”²⁶ (Markey, 2016: 27).

Petrarca interviene físicamente en la composición para asegurar que la *vera forma* invocada sea realmente inseparable de su cobertura, al haber contribuido, él mismo y de su propia mano, con tres dísticos latinos. Hemos de reparar en que, además, se encuentran las dos cerca del centro de la pintura en unas banderolas sostenidas por dos pares de manos aladas. Estas banderolas no rodean la escena, son el soporte neumático que sostiene el velo a plena vista. Ese elemento volátil, aéreo, flotante, que en el frontispicio es la imagen-palabra, es toda condición de visibilidad del velo mismo, o lo que es lo mismo: condición de re-velación (volver a cubrir con el velo). Es la propia imagen-palabra el soporte como tal que agita la presencia.

Si nos fijamos, esta concepción es antiplatónica por completo. Simone y Petrarca no buscan aquella *mimesis eikastiqué* —esa “inútil duplicación del mundo fenoménico” (Platón, trad. 1992a: 263d) que Platón despreciaba en el *Sofista*—. Al contrario, Martini pinta un simulacro consciente. Al retratar a Laura o al desvelar a Virgilio, el pintor no pretende capturar la *cosa en sí* (que sería cegadora o inalcanzable), sino que construye un *homoïoma*, una imagen de la imagen que, lejos de conformar un engaño inferior al mundo sensible, es un cuerpo sutil que permite al alma habitar el concepto. Petrarca comprende que, en nuestra condición de caída, el acceso a la *idea pura* es una quimera, razón por la cual opta por habitar ese “fantasma de otra realidad” del que hablaba el *Timeo*, pero eso sí, despojándolo de toda carga peyorativa (Platón, 1992b: 52c). El fantasma no es aquí un testigo poco fiable de la verdad, sino el único testigo que el alma puede soportar.

Este dispositivo se activa mediante el gesto de Servio. Sin embargo, en esta ontología del umbral, el desvelamiento no conduce a la transparencia del objeto, sino a la instauración de un límite absoluto: toda imagen es, por definición, un velo. Al intentar que la verdad *ut pateant*²⁷ (Joyner, 2008: 453)

²⁵ “Fueron los dos creadores de su visión”.

²⁶ “El estilo y la composición de la miniatura [...] no se deben solo a modelos clásicos en pintura o escultura, sino también, y quizá más, al peculiar saber de un poeta-erudito”.

²⁷ “Quede patente”.

Servio nos enfrenta a la paradoja de que la visibilidad solo existe bajo mediación, ya que “*le membra fanno a l'alma velo*”²⁸ (Petrarca, 2004: 77, 11). La imagen no es la verdad desnuda, es “solo un simulacro, una sombra de la imagen interior que el amante guarda en su memoria” (Gargano, 2012: 41-49). Incluso el paisaje se pliega a esta ley del ocultamiento. Eric Thomson apunta a esta profundidad cuando sugiere que el árbol central actúa como una “*kind of visual prolepsis, the cross of Golgotha partially veiled as symbolic of the partial revelation bestowed on Vergil*”²⁹ (Joyner, 2008: 453). Aquí, la imagen no vela algo que deba ser descubierto, sino que la revelación parcial es la única forma posible de verdad. La verdad no reside tras la nube, sino que es la propia nube la que adquiere forma.

En efecto, la *mimesis fantástica* de Martini lejos de buscar empujarse lo grande, establece un velo que señala que la grandeza de Virgilio es un *archana* que solo puede comparecer como *phantasma*. Si para Platón la poesía espoleaba las pasiones y nos alejaba de la cura del alma (Platón, 1998: 604 c), para Petrarca el ejercicio de la fantasía es una ascesis. De hecho, otra lectura —que excede las intenciones de este escrito— nos habilitaría a decir que el frontispicio de Simone Martini es la respuesta estética a la expulsión de los poetas de la *República*. En conclusión, el frontispicio sanciona la victoria del simulacro. La obra es el resultado de un proceso donde las lecturas de Petrarca han ocupado e informado el pensamiento y la imaginación del poeta y del pintor. La forma verdadera no es una presencia que se alcance al retirar el pigmento, sino el rastro neumático que habita en el gesto interrumpido de Servio: una palabra a la vista que solo brilla mientras el velo siga agitándose. Podemos decir también: el simulacro vence porque es el único capaz de sostener la ausencia presente (Markey, 2008: 28).

Conviene, ahora, una vez se han desarrollado los términos nucleares de esta observación, fijar una distinción terminológica que nos permita entender los diferentes aspectos a los que nos hemos referido, a fin de no introducir en el propio término *velo* correspondencias que no pretendíamos invocar. Cuando hemos dicho *velamen*, hemos pretendido permanecer en la estela de *tegmen* e *integumentum* que, como ya hemos dicho, nombra en Petrarca un procedimiento del decir: el modo (retórico y hermenéutico) en que la verdad de la poesía y de la literatura se ofrece sin exponerse. No designa, por lo tanto, un objeto, ni presenta una equivalencia directa con el velo de Servio o con cualquier velo metafórico al que nos refiramos (el retrato de Laura, por ejemplo) sino tan solo un dispositivo, una técnica, un modo acaso de aparición. Por otra parte, la cortina pintada de Servio pertenece al orden pictórico y se refiere al modo en que escénicamente se organiza la mirada y dramatiza una re-velación. Y, aun así, la imagen no ilustraría, como tal el concepto, ni el concepto mismo podría explicar la imagen, pues lo que se produce entre ambos es una tensión de vecindad, un punto de contacto sin traducción, donde el gesto de descorrer introduce en la escena una

²⁸ “Los miembros hacen al alma velo”.

²⁹ “Especie de prolepsis visual, la cruz del Gólgota parcialmente velada como símbolo de la revelación parcial otorgada a Virgilio”.

pregunta por las condiciones de mostración, es decir, qué puede verse, cómo y para quién. No se trata solo de que haya velos representados o velos nombrados es que la palabra misma, como la imagen (palabra de algún modo, al fin y al cabo), constituyen velos en sí mismos en tanto que conforman mediaciones (Aristóteles, 1995b: 16a3–8; 1995c: 1447a13–16). Ambas pertenecen a la familia de la *mímesis* como modo de hacer presente lo ausente, pero no esperemos que ninguna nos entregue la cosa en carne viva.

A la luz de esta consideración, observemos ahora las palabras que acompañan la otra-imagen del frontispicio, pues es ahora cuando estamos habilitados para leerlas de otra manera. La primera reza: “*Itala praeclaros tellus alis alma poetas / Sed tibi Graecorum dedit hic attingere metas*”³⁰. Aquí, *metas*³¹ no es solo un hito histórico, sino una cota espiritual. Italia, como *alma tellus*, esto es, su tierra nutricia, proporcionando el sustento material y biológico, pero es el soplo de Virgilio el que permite a la lengua latina alcanzar la altura metafísica de los griegos. Reparemos en que esta referencia pastoral se funde con el paisaje neumatológico de Martini evocando un *beatus ille*: los árboles y campos no conforman un mero decorado porque constituyen el cuerpo visible de una naturaleza que respira gracias a la presencia del poeta laureado.

El segundo dístico dice así: “*Servius altiloqui retegens archana Maronis / Ut pateant ducibus pastoribus atque colonis*”³². El término *retegens*³³ es fundamental. Veamos: Servio opera sobre el velo para que los secretos resulten *patentes* y habitualmente esta apertura ha sido interpretada por la crítica (Martindale, 1988; Lord, 1982, como se citó en Markey, 2008) no solo como los grupos sociales destinatarios, sino como los tres niveles de la poesía virgiliana y sus estilos retóricos —la famosa *Rueda Virgiliana* de Juan de Garland—: el estilo humilde de las *Églogas* (pastor), el medio de las *Geórgicas* (agricultor) y el grave de la *Eneida* (caballero). El velo que Servio sostiene es, por tanto, una suerte de paracaídas que modula la intensidad de la verdad para cada nivel de comprensión. En otras palabras: caballeros, pastores y campesinos no designarían, en esta interpretación, solo a los destinatarios, sino los tres niveles a través de los cuales lo virgiliano se despliega (humilde, medio, alto).

En este complejo escenario, el paisaje mismo adquiere una densidad simbólica que trasciende lo decorativo. Eric Thomson sugiere que los árboles son algo más que accesorios pastorales para sostener el telón, y que el árbol central podría funcionar como una suerte de prolepsis visual, una suerte de Cruz del Gólgota parcialmente velada que simboliza la revelación parcial otorgada a Virgilio (Thomson, citado en Gilleland, 2015). Si aceptamos esta lectura, nos encontramos ante un

³⁰ “Italia, querida tierra, nutres a los poetas famosos, pero este hombre te ha permitido alcanzar la eminencia de los griegos”.

³¹ Eminencia.

³² “Servio desvelando los secretos de Virgilio el elocuente, para que sean claros para los caballeros, los pastores y los campesinos”.

³³ Desvelar, descorrer.

ordenado triángulo formado por el Cristo Vid a la izquierda y el Cordero de Dios a la derecha, superponiendo una tríada cristiana a los niveles sociales y retóricos mencionados. De ser así, nos encontraríamos ante el punto de mayor audacia teológica en el programa de Petrarca, pues transforma el velo de Servio en una frontera también temporal. Expliquemos esto: analizar el árbol central como una prefiguración del Gólgota implica que la revelación parcial otorgada a Virgilio no supone un mero fallo de visión, sino toda una sistemática estrategia del Espíritu. Virgilio, el *vates*, respira un *pneuma* que ya anticipa a Cristo, pero lo hace a través de una nube porque el tiempo de la Verdad desnuda (esto es, de la Encarnación) no ha llegado todavía.

Sin duda, esta anticipación es la *estancia* del anuncio mismo, pues si el árbol es ahora una cruz velada, la cortina de Servio funcionaría como el velo del Templo, protegiendo el misterio hasta que el sacrificio lo rasgue. Petrarca, al situar este árbol en el centro del paisaje que nutre (*alis*) a los poetas, está reivindicando, a la par, la viveza y condición de la poesía clásica como semilla (*semina*) cristiana que aún no ha logrado romper su cobertura. Por lo tanto, el árbol es el núcleo del *pneuma* donde la savia de la tierra italiana se conecta con la sangre de la futura redención. En este sentido, el gesto incipiente de Servio para que los *archana sean claros* (patentes) adquiere un sentido aquí providencial. No se trata ya, por lo tanto, tan solo de explicar gramática a pastores y caballeros; se trata de preparar el ojo humano para la visión de lo invisible. Como Petrarca con Laura, Virgilio solo puede ver la Verdad por sombra, mediante una imagen fantasmática que se proyecta en el velo de su propia poesía. La prolepsis visual de la cruz es el recordatorio de que toda gran poesía es un deseo que se alimenta de su propio límite. Virgilio ve a Cristo del mismo modo que Petrarca ve a Laura en el soneto LXXVII: como una forma verdadera que habita en el alma, pero que en la historia humana debe permanecer necesariamente velada para no desvanecerse antes de tiempo (Joyner, 2008).

En este escenario, la imagen es el *indumentum animae* (Hugo de San Víctor): el velo necesario que, al agitarse por el *pneuma*, permite que el alma contemple la forma verdadera sin ser destruida por la inmediatez de lo sensible. La imagen, en fin, no oculta la verdad, sino que es la “condición necesaria de la inteligencia” (Serés, 1996: 211), el único soporte donde el deseo y el conocimiento pueden habitar una estancia común. ¶

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (trad. Tomás Segovia). Pre-Textos.

ARISTÓTELES (1987). *De memoria et reminiscencia (Acercas de la memoria y de la reminiscencia)*. En *Tratados breves de historia natural*. Trad. Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos

- ARISTÓTELES (1995a). *De anima*. García Yebra, Valentín (Trad.). Gredos.
- ARISTÓTELES (1995b). *De interpretatione*. En *Tratados de lógica (Órganon I)*. García Yebra, Valentín (Trad.). Gredos.
- ARISTÓTELES (1995c). *Poética*. García Yebra, Valentín (Trad.). Gredos.
- CICERÓN (1995). *De oratore*. Sánchez Salor, Eustaquio (Trad.). Gredos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Minuit.
- DURAND, Gilbert (1964). *L'imagination symbolique*. Presses Universitaires de France.
- FENZI, Enrico (2011). "Servio, Simone Martini, Petrarca: un percorso attraverso il Virgilio Ambrosiano". En Méniel, Bruno et al. (Eds.). *Servius*. Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.38308>
- GARGANO, Antonio (2012). "L'ombra ignuda entro 'l pensier figurà. La tradición lírica sobre el retrato de la dama". *Criticón*. Vol. 114, 33–69.
- GARRIBBA, Manuela Aviva (s. f.). *La prima traduzione completa del "Canzoniere" di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarcha", que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*. (Madrid, 1591). Artículo académico.
- ISRAËLS, Machtelt B. (2022). "A Patron's Painter: Simone Martini at Orvieto". En Silver, Nathaniel (Ed.), *Simone Martini in Orvieto*. Isabella Stewart Gardner Museum / Yale University Press. 125–159.
- JOYNER, Danielle (2008). "Martini, frontispiece to Petrarch's manuscript of Vergil". En Ziolkowski, Jan M. y Putnam, Michael C. J. (Eds.). *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*. Yale University Press. 452–453.
- MARKEY, Tim (2016). "Servius Illustrated: Latin Texts and Contexts of Simone Martini's Frontispiece Painting to Petrarch's Virgil". *Humanistica Lovaniensia*. Vol. 65, 1–28.
- PERINO, Alejo (2023). *El problema de la vida activa y la vida contemplativa en Petrarca y Bruni*. [Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras].
- PETRARCA, Francesco (ca. 1300-1340). *Vergilius Ambrosianus* [Manuscrito]. Biblioteca Ambrosiana, ms. A 79 inf. (olim S.P. 10/27), Milán, Italia.
- PETRARCA, Francesco (ca. 1350). *Apostilla alla Naturalis Historia di Plinio* [Manuscrito]. Biblioteca Ambrosiana, ms. A 79 inf., Milán, Italia.

- PETRARCA, Francesco (2004). *Canzoniere*. Santagata, Marco (Ed.). Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (2005a). *Africa*. En *Opere latine*. Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2005b). *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*. Bettarini, Rosanna (Ed.). Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2005c). *Collatio laureationis*. En *Opere latine*. Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2005d). *De otio religioso*. En *Opere latine*. Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2005e). *Epistolae metricae*. En *Opere latine*. Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2005f). *Parthenias*. En *Bucolicum carmen*. Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2005g). *Senili (Epistolae seniles)*. En *Opere latine*. Einaudi.
- PLATÓN (1992a). *Sofista*. En *Diálogos V*. Calonge Ruiz, J. (Trad.). Gredos.
- PLATÓN (1992b). *Timeo*. En *Diálogos VI*. Lisi, F. (Trad.). Gredos.
- PLATÓN (1998). *República*. Eggers Lan, Conrado (Trad.). Gredos.
- SERÉS, Guillermo (1996a). “El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca”. *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, 175–211.
- SERÉS, Guillermo (1996b). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Crítica.
- SERÉS, Guillermo (2005). “La poética de Petrarca y el humanismo castellano del siglo XV”. *Euphrosyne*, Vol. 33.



Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>