

EMILIA MONTANER

*El más florido Parnaso.
Fábulas, alegorías y emblemas en los libros nupciales boloñeses
de la primera mitad del XVII**

ABSTRACT

In the seventeenth century, Italian wedding ceremonies were followed up by the production of celebrative printings that the literary academies offered to the most illustrious families. In the context of those *libretti per Nozze* («publicaciones de ocasión» in Spanish), the illustration played an important role. Focusing in particular on the famous painter and engraver Giovanni Luigi Valesio, this essay explores the relationship between iconography, texts and artistic models the *nuptialia* were based on in the city of Bologna during the Baroque period.

Durante el siglo XVII en Italia las festividades nupciales se destinaban a producir impresos que las academias literarias ofrecían a las familias ilustres de las principales ciudades italianas. En el panorama celebrativo dei libretti per Nozze (en España «publicaciones de ocasión»), la ilustración juega un papel muy importante. Centrándose en particular en unos artistas famosos, como el pintor y grabador Giovanni Luigi Valesio, el ensayo explora la relación entre la iconografía, textos y modelos artísticos que son la base de nuptialia en Bolonia del barroco.

durante el siglo XVII, la admiración por los modelos culturales de la Antigüedad no quedó reducida al mundo de las artes y las letras. Las conmemoraciones de índole privada como exequias, eventos académicos, ingresos en cargos públicos, profesiones religiosas o matrimonios, se dispusieron remedando en algunos aspectos a los ceremoniales clásicos.

En este panorama celebrativo ocupan uno de los primeros puestos las festividades nupciales que solían acompañarse con los llamados *Libretti per Nozze*.¹ Los volúmenes que se vienen clasificando en España como «Publicaciones de Ocasión», se destinaban a reunir sonetos, epitalamios,

* Abreviaciones: BCAB, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.

El estudio que abarca todo el siglo XVII se ha estructurado según la habitual dimensión temporal. En este artículo se analiza la primera mitad y en uno posterior (el qual será publicado en «Teca» 7), la segunda parte de la centuria.

¹ Por l'Italia son fundamentales OLGA PINTO, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki, 1971; GIOVANNA BOSI MARAMOTTI, *Le muse d'Imeneo. Metamorfosi letteraria dei libretti per nozze dal '500 al '900*, II ed. accresciuta, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996; *Per le faustissime nozze. Nuptialia della Biblioteca Braidense, 1494-1850*, a cura di Leila Di Domenico, Cremona, Linograf, 2003; *Nuptialia. I libretti per nozze della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di Marinella Pigozzi, risorse disponibili in rete a cura di Elisa Rita Restani, Bologna, CLUEB, 2010.

himeneos o pequeños dramas que las academias literarias ofrecían a las familias ilustres de las principales ciudades italianas.

El gusto por imprimir estos eventos lejos de debilitarse fue fortaleciéndose con el paso del tiempo. Si durante el XVII la afición quedaba limitada a las clases nobiliarias, en la centurias siguientes fue extendiéndose a círculos intelectuales y profesionales, para irse extinguiendo paulatinamente a lo largo del XX. A este respecto la ciudad de Bolonia destaca claramente en la elaboración de estos *Libretti*, dada la feliz coincidencia de una serie de circunstancias políticas y culturales. Aparte de contar con un importante patriciado urbano derivado de su forma de gobierno, disponía de doctas instituciones, florecientes colegios universitarios, además de activas academias literarias. Escribió Gregorio Leti en 1676 que en ninguna de las ciudades pontificias hubo tantas aunque muchas de ellas gozaran de una breve existencia.²

A todo ello, deberíamos añadir la presencia de competentes impresores³ así como de un buen elenco de artistas grabadores formados en la tradición de los Carracci, quienes dejaron entre sus páginas primorosas ilustraciones o imaginativos frisos.

Por consiguiente, llama la atención que esta copiosa producción aunque plagada de luces y sombras, no haya despertado el interés de los historiadores del arte. Es innegable, en términos generales, que el lenguaje figurativo de sus estampaciones puede en ocasiones parecer monótono e incluso incurrir en estereotipos. Como ocurre en otros tipos de

² GREGORIO LETI, *Italia Regnante*, Geneva, apresso Guglielmo e Pietro de la Petra, 1676, parte terza, libro secondo, p. 82, <book.google.es>, última cons. 1.9.2014. No me consta la existencia de un estudio global y sistemático de las academias boloñesas. Algunos aspectos parciales en: *Notizie e insigne delle accademie di Bologna. Da un manoscritto del secolo XVIII*, a cura di Mario Fanti, Bologna, Li Causi, Rotary club di Bologna Est, 1983; GIOVANNA PERINI, *Ut pictura poesis. L'Accademia dei gelati e le arti figurative*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, ed. by David S. Chambers and François Quiviger, London, The Warburg Institute University of London, 1995, p. 113-26.

³ Sobre la imprenta en Boloña a lo largo del siglo XVII vid.: ALBANO SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, a cura di Maria Gioia Tavoni, Sala Bolognese, Forni, 2003 (rist. anast. ed.: Bologna, 1929), en particular p. 127-62; PIERANGELO BELLETTINI, *Alessandro e Vittorio Benacci. 1587-1629*, «La Bibliofilia», XC, 1988, p. 21-53; MARIA GIOIA TAVONI, *Libri e tipografi*, in *Storia illustrata di Bologna*, a cura di Walter Tega, III: *Bologna nell'età moderna. Fatti, luoghi, caratteri*, Milano, Nuova editoriale Aiep, 1989, p. 61- 80; VICTOR DEL LITTO, *La devozione in tipografia. Committenza religiosa a Bologna in Età Moderna*, «L'Archiginnasio», CXII, 1997, p. 347-83; PIERANGELO BELLETTINI, *Una dinastia di tipografi nella Bologna del Seicento. I Ferroni*, «L'Archiginnasio», CXII, 1997, p. 332-45; ID., *Il torchio e i caratteri. L'attrezzatura tipografica a Bologna in Età Moderna*, in *Libri, tipografi, biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, p. 241-76; ID., *Le più antiche gazzette a stampa di Milano (1640) e di Bologna (1642)*, «La Bibliofilia», C, 1998, p. 465-94; GIUSEPPE SCHIAVONE, *Una famiglia di editori librai a Bologna. I Ruinetti (1668-1765)*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna», LIII, 2002, p. 287-98.

publicaciones, no resulta nada evidente dilucidar hasta qué punto los textos, en este caso fruto de varias colaboraciones, pudieron influir en las imágenes de los frontispicios.⁴ Tampoco es fácil precisar hasta qué grado la creatividad de los grabadores se vería concernida por sus argumentaciones. Del mismo modo, y ante los datos conocidos, se hace difícil determinar en qué medida el contenido del componente icónico pudo ejercer alguna influencia determinante sobre la palabra escrita. Junto a estos problemáticos factores hay que tener en cuenta un inconveniente más: la celeridad en imprimir las colecciones de versos lo que entorpecería las relaciones entre escritores y grabadores aunque algunos artistas plásticos compartieran con los poetas los favores de las musas. Lionello Spada, l'elevato académico Selvaggio, poeta, pintor y grabador o su amigo y colega Giovanni Luigi Valesio, l'Invescato académico Selvaggio, intervinieron con sus rimas en algunos de los *libretti* lo que sin duda facilitaría un provechoso intercambio de criterios e impresiones.

En buena lógica y como compensación a estas espinosas situaciones, los artífices de la incisión dispondrían de un amplio margen de independencia para construir sus símbolos o alegorías. Tal vez como consecuencia de esta autonomía, se observa una total ausencia de contenidos religiosos o devocionales en sus representaciones. Las deidades del Olimpo, manipuladas con fines encomiásticos, reemplazan a los personajes celestiales, las ninfas y los puttis sustituyen a los ángeles o a los santos, y las flechas de Cupido, a las llamas del amor divino. Otro tanto debería afirmarse en lo que incumbe a los argumentos literarios, aunque naturalmente y para disipar suspicacias, los redactores estuvieran obligados a advertir al lector que las fábulas clásicas fueron utilizadas como licencias poéticas sin vulnerar en nada a la «fede cattolica sempre clara e sempre illibata».

Los poemas visuales. Recreaciones amorosas

Durante las primeras décadas de la centuria, las composiciones de Giovanni Luigi Valesio (1561-1633) y de sus colaboradores sobresalen indiscutiblemente en los ámbitos editoriales boloñeses.⁵ Era Valesio, de incierto origen español, un artista de grandes inquietudes. Calígrafo y

⁴ «Non sempre ci è chiaro il legame tra le immagini di frontispizi e antiporte e il contenuto del testo», GENOVEFFA PALUMBO, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontispizi figurati*, Roma, Viella, 2012, p. 6.

⁵ Las portadas de los ejemplares correspondientes a 1607, 1608 y 1609, fueron por mí presentadas en el IX Congreso de la Sociedad Española de Emblemática celebrado en Málaga en 2013. Desde un punto de vista literario analiza estos frontispicios, ma establece una relación para mí excesiva, entre los versos y las imágenes DANIELE BOILLET, *Il testo e l'immagine. A proposito del doppio contributo di Giovanni Luigi Valesio a raccolte per nozze (1607-1622)*, «Linea@editoriale», 2011, 3, en <<http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr//sdx2/lineaeditoriale/article.xsp?numero=3>>, última cons.: 01.09.2014, p. 1-35.

docente en la Universidad, se formó en las técnicas de la pintura y del grabado en el taller de los Carracci. Según Malvasia llenó de frescos y cuadros de altar palacios e iglesias boloñesas, la mayoría perdidos en la actualidad. Secretario del senador Orazio Ludovisi - hermano del Papa Gregorio XV - hacia 1620-22 se trasladó a Roma donde fallecería en 1633, para dedicarse a la conservación de los jardines y colecciones de arte de su hijo el cardenal Ludovico. Hombre de mundo, poeta de ocasión y miembro de las academias degli Incamminati, Selvaggi y Torbidi, Príncipes y eminentes personalidades elogiaron tanto sus dibujos como sus composiciones poéticas.⁶ La portada del libro de bodas de Ludovico Fachenetti y de Violante di Correggio festejadas 1607 constituye el primero de sus trabajos nupciales conocido.⁷ El joven esposo, además de Senador, poeta y académico Gelato, desempeñó oficios diplomáticos en el Madrid de Felipe IV y en la Roma de Urbano VIII. La noble parmesana Violante, de ilustre linaje, descendía de Alessandro I, Príncipe de Correggio.⁸

En el lugar destacado de la estampa, que diseña Ludovico Carracci, figura el sonriente Himeneo como protector del matrimonio caminando sobre las nubes dando la mano a su compañero Cupido. Hijo de Dionisos o de Apolo, de Venus o de alguna de las musas,⁹ era venerado como el

⁶ No se sabe con certeza ni el lugar ni la fecha de nacimiento. Malvasia y Baglione hablan de un origen español y citan una copiosa producción de pinturas la mayor parte perdidas en la actualidad. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 139-53, GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649, II, ed. Costanza Gradara Pesci, Bologna, Forni, 1986, p. 354 y ss. VERONIKA BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, XL (commentary): *Italian Masters of the Seventeenth Century*, New York, Abaris Book, 1987, p. 22-5. Estima que nació en España hacia 1560, KENICHI TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de «l'Instabile academico incaminato»*, Bologna, CLUEB, 2007, p. 34. Giambattista Marino en su famosa galería alaba su competencia y destina varios poemas a sus pinturas de Cloto, Adonis, Apolo y Orfeo, en C. C. MALVASIA, *Felsina*, II cit., p. 143-4.

⁷ *Nelle nozze de gl'ill.mi signori il sig.r marchese Lodovico Fachenetti et donna Violante di Correggio austriaca*, in Bologna, per gli eredi di Giovanni Rossi, 1607, 4º, (BCAB, coll.: Malvezzi 0024/23). Vid. también: <google.book>, última cons.: 01.09.2014. O. PINTO, *Nuptialia*, cit., n. 101, p. 12. V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, XL, cit. (atlas), New York, Abaris Book, 1982, fig. 08, (242), p. 106. *Nuptialia, i libretti per nozze*, cit., p. 50-4.

⁸ Lodovico Fachenetti participó en publicaciones colectivas de la academia. En Madrid permaneció durante un año, DAVID GARCÍA CUETO, *Seicento boloñés y siglo de Oro español*, Madrid, CEEH, 2006, p. 23, 16, 257. Giberto VIII obtuvo la dignidad de príncipe de Corregio d'Austria en 1580. Desde entonces Los Correggio de Parma lucen un escudo dividido por una franja horizontal *in campo azzurro*, dos águilas y dos leones rampantes con flores de lis en las garras.

⁹ NATALE CONTI, *Mitología*, traducción, introducción, notas, índices de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, Libro IV, p. 293. Para las tradiciones latinas fue un hermoso ateniense de origen humilde que después de una serie de peripecias consiguió la mano de su noble amada. Los romanos le identificaron con Talaso, valeroso capitán que tras el rapto de las Sabinas, protegería a una bella joven con quien acabaría uniéndose en matrimonio. VINCENZO CARTARI, *Le*

creador de los epitalamios e Himeneos cantos que la latinidad aplicaba a la novia y que pusieron de moda los poetas humanistas¹⁰ (Fig. 1).

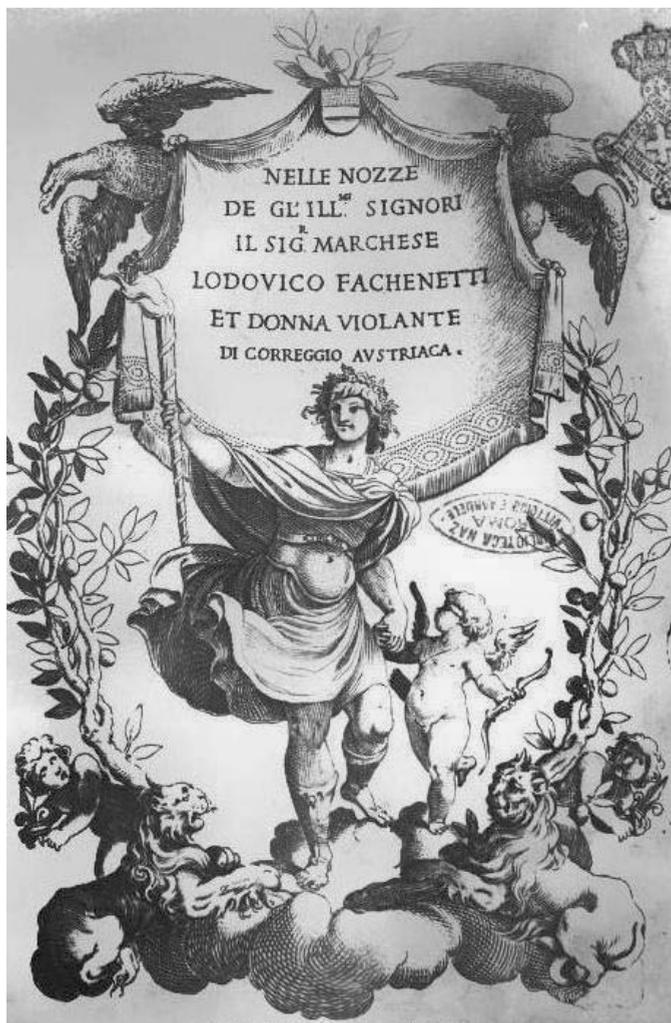


Fig. 1: Ludovico Carracci y Giovanni Luigi Valesio, Frontispicio, *Nelle nozze de gl'ill.mi signori il sig.r marchese Lodouico Fachenetti et donna Violante di Correggio austriaca*, Bologna, 1607.

imagini de i dei de gli antichi, a cura di Ginetta Auzzas [et al.], Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 172-3.

¹⁰ Los humanistas repiten su ritmo y sus tópicos. Cito, entre otros: CAIO VALERIO CATULLO, *Poemas/elegías*, poema LXI y LXII, introducción y notas de Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993, p. 123. CLAUDIO CLAUDIANO, *Poemas*, introducción y notas de Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, Epitalamio de Honorio y María, p. 200-5. Se invocaba al dios en las bodas para que acudiese a los altares, OVIDIO, *Heroidas*, XXI, 159, 157.

Describe Carracci al dios de los cabellos de oro según las fuentes literarias: corona de flores, velo rojo, sandalias color de azafrán y antorcha encendida.¹¹ Su acólito Cupido, se presenta con los ojos cubiertos sin que en ningún caso dado el contexto para el que fuera destinado, haga referencia al amor torpe y ciego que 'hiere amenaza y golpea'. Ambos, parafraseando a Ippolito Cattanei, el Arido académico Gelato, «uno con el arco y con la flecha y el otro con la antorcha y con el cingulo», van repartiendo por el mundo «lo que hay de más bello y más gozoso».¹²

Pero si el dúo celestial no muestra ninguna particularidad, por el contrario es muy ocurrente la manipulación de los motivos heráldicos. Los leones y las lises de los Correggio Austriacos de Parma, antepasados de la gentil Violante o las formas vegetales del óvalo que limita la composición, posible alusión al nogal árbol emblemático de los Fachenetti, prueban una vez más la pericia decorativa del grabador. Los poemas que ofrecen los miembros de las academias de los Gelati y de los Selvaggi, entre los que destacan los muy ponderados de Giambattista Marino, desprenden tan escasa originalidad como las representaciones visuales.

Un año después en 1608 el polifacético Valesio ejecuta íntegramente el frontispicio del libro de los esponsales de Fernando Riario, duque y conde del Imperio, de la rama boloñesa de los Riario de Savona, y de Laura Pepoli, familia con no menos blasones¹³ (Fig. 2).

Si la mitad superior de la plancha invadida por amorcillos exhibiendo los distintivos de la familia de los contrayentes, carece de interés iconográfico, la inferior enseña una astuta figuración en gran medida suscitada por los libros de emblemas. En ella Himeneo reposando en un idílico jardín donde crece el laurel y la rosa – mención al patronímico de la novia y a la insignia de los Riario – anuda con su «aurato cinto» un laurel en el que el arquero ciego está injertando una rama de rosal (Fig. 3).

¹¹ OVIDIO, *Metamorfosis* X, 1-2, CATULLO, *Poemas*, cit., poema LXI, 5-10, *Canto en honor de Manlio Torcuato y de Junia Aurunculeya*, p. 124. V. CARTARI, *Le immagini*, cit., p. 175-7.

¹² «Questi armato d'ardor, questi di telo/l'un arco è stral', l'altro hà la face è'l velo/ciascun pretende al mondo/esser apportator di più giocondo». *Nelle nozze de gl'ill.mi signori il sig.r marchese Lodovico Fachenetti*, cit., p. 84.

¹³ *Nelle nozze de gl'illustrissimi signori il sig.r Ferdinando Riario et la sig.ra Laura Pepoli*, in Bologna, per gli heredi di Giouanni Rossi, 1608, 4º, (BCAB, coll.: 17 Nozze Riario-Pepoli, 2bis). La galería de los Uffizzi conserva un dibujo preparatorio de la portada, K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio*, cit., p. 109. V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, XL (commentary), cit., p. 43. O. PINTO, *Nuptialia*, cit., p. 14-15. *Nuptialia. I libretti*, cit., fig. III, p. 85, *Risorse disponibili*, cit. p. 54-62. Se piensa que los Riarios descendían de Girolamo señor de Imola y Forlì. Una corriente de opinión emparentaba a los Pepoli con el célebre naturalista Ulises Aldrovandi, POMPEO SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, in Bologna, Gio. Battista Ferroni, 1670, p. 584.



Fig. 2: Giovanni Luigi Valesio, Frontispicio, *Nelle nozze de gl'illustrissimi signori il sig.r Ferdinando Riario et la sig.ra Laura Pepoli*, Bologna, 1608.



Fig. 3: Giovanni Luigi Valesio, Frontispicio, *Nelle nozze de gl'illustrissimi signori il sig.r Ferdinando Riario et la sig.ra Laura Pepoli* (detalle).

La unión de dos plantas diversas para realzar «il dolce nodo» conyugal gozó de una amplia notoriedad en la literatura nupcial y en los emblemas amorios. Precedentes no faltaron pues a Valesio, quien tal vez tuviera entre sus manos alguno de los ejemplares del *Théâtre des bons engins* de Guillaume de la Perrière (Fig. 4), de la *Emblemata amatoria* de Daniel Heinsius o del no menos conocido *Amorum emblemata* de Otto Vaenius o van Vee.¹⁴

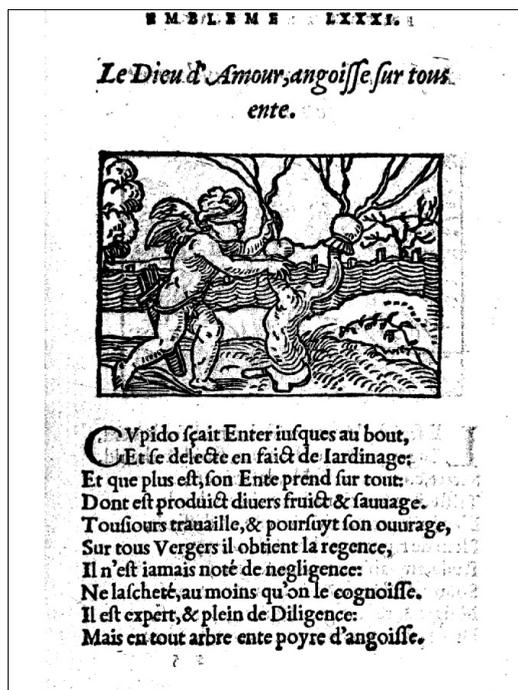


Fig. 4: Guillaume de la Perrière, *Le théâtre des Bons Engins*, Paris, 1545, emblema 85.

En el mismo sentido el principio de la fusión de dos especies vegetales para sugerir la indisoluble alianza matrimonial, suscitó entre los

¹⁴ GUILLAUME DE LA PERRIÈRE, *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes*, Paris, impr. de D. Janot, 1539 (reeditado hasta 14 veces a lo largo de los siglos XVI y XVII). En su emblema núm. LXXXI se ve al arquero jardinero haciendo «lo que más le gusta, producir diversos frutos». DANIEL HEINSIUS, *Emblemata amatoria*, t'Amsterdam, gedruet by Willelm Janßen, [1607-1608 ca.], 12° obl, n. 19, motto «Les deux font un». Respecto a OTTO VAN VEE, *Amorum emblemata, figuris aeneis incisa*, Antverpiae, venalia apud Auctorem, 1608 (Typis Henrici Suuingenii), 4° obl., emblema 3, lema, «Crescent illae crescetis amores» tomado de VIRGILIO, *Bucólicas*, Egloga X, 53, en: *Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century*, <<http://emblems.let.uu.nl/v1608.html>>, última cons.: 1.9.2014. Vid. también SANTIAGO SEBASTIÁN, *La mejor emblemática amorosa del barroco*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.

académicos una fecunda colección de sonetos como se observa en las rimas de Giulio Brunelli o en las más precisas de Giovanni Capponi que podrían considerarse como una subscriptio de la pintura:

Nel giardin de le Grazie, e degli amori
 Ov'ogn'erba, ogni fior sospira amante,
 sorgean due belle, e gloriose piante
 Rosa era l'una in cui vedeansi i fiori
 Benche fugaci, aprire il sen stellante
 L'altr'era un Lauro, le cui verdi, e ...
 Chiome scoprieno eterni i lor favori
 Ma per far piu superbo il bel Giardino,
 dove il lauro fiorir; dove la Rosa
 spuntar men caduco il suo rubino:
 però ne formò l'arte ingegnosa
 ambe insieme inestando Amor divino
 Rododafne bellissima amorosa.¹⁵

En la lámina que adorna el libro del casamiento del senador Ercole Pepoli y de la noble ferraresa Vittoria Cibo celebrado en 1609, Valesio renuncia al dúo Himeneo-Cupido para delinear uno de sus programas simbólicos más peculiares¹⁶ (Fig. 5).

De nuevo el artista toma el cingulo de Himeno, símbolo de la perennidad del matrimonio, para crear un prototipo icónico muy difundido en sus obras posteriores. Se trata del divino niño, esta vez sin los ojos tapados, atando con el manto del gentilhombre su espada junto a los escudos de ambas familias: el ajedrezado de los Pepoli y el partido en dos campos con banda ajedrezada y águila de los Cibo.

El apuesto esposo situado en el centro temático y compositivo de la estampa, abraza una palmera donde se ha rotulado el título del relato. Su elegante atuendo a la moda de la época posiblemente evoque al que lució en el banquete organizado en su palacio boloñés.¹⁷

¹⁵ *Nelle nozze de gl'illustrissimi signori il sig.r Ferdinando Riario*, cit., p. 37. Los versos de Giulio Brunelli: «volle sul Reno altero/innestar dolce amore/l'arbor di Febo e di Ciprigna il fiore», (Ivi, p. 84). Ambos poemas aparecen citados en D. BOILLET, *Il testo*, cit., p. 21-3.

¹⁶ *Nelle nozze del co. Ercole Pepoli et d. Vittoria Cibo*, in Bologna, appresso gli heredi di Gio. Rossi, 1609, 4º, (BCAB, coll.: 17 Nozze Pepoli-Cibo). Cfr. *Nuptalia. I Libretti*, cit., p. 62-6; V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, XL, cit., part I, p. 21-171 y II, p. 12-112; D. BOILLET, *Il testo*, cit., p. 26-31. Los antepasados de Ercole, ejercieron funciones tan dispares como banqueros, militares, profesores universitarios e incluso santos, P. S. DOLFI, *Cronologia*, cit., p. 585-603. Vittoria Cibo que había nacido en Ferrara en 1588 – lugar de celebración de la boda – y fallecido en Bolonia en 1635, descendía de los príncipes de Massa, originarios de Génova.

¹⁷ LODOVICO FRATI, *La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1900, relata que el fastuoso banquete se prolongó con otras fiestas de música y bailes. Una carta de Cesare Rinaldi de 1609, describe el fastuoso salón, cfr. *Nuptalia. I Libretti*, cit., p. 62-6.

Rodean al noble un grupo de amorcillos que se divierten jugando con sus armas. Parte el artista de este detalle que a simple vista podría parecer una simple anécdota, para construir una glorificación del protagonista a quien de una forma implícita parangona con Alejandro Magno, uno de los grandes iconos de la Antigüedad, analogía que también insinúan algunos versos del volumen.¹⁸

Para componer la imagen, Valesio, hombre de letras relacionado con los círculos intelectuales boloñeses, bien pudo recurrir a *El Hérodoto o Acción* donde Luciano de Samosata detalla una pintura que confiesa haber contemplado en Italia, dedicada las nupcias de Alejandro y Roxana, que ejecutó el legendario Aeción cuyo talento fue recompensado con la mano de la hija del juez Proxénides. En el cuadro se veía a la hermosa Roxana sentada en el tálamo recibiendo al rey macedonio mientras en el ángulo inferior derecho unos cuantos amorcillos se entretenían con su lanza, escudo y coraza. Resulta pues evidente que Valesio tomase de la ecfrasis, muy valorada en ambientes artísticos, 'el divertimento' de los amorcillos para presentar a Ercole como un nuevo Alejandro a quien el tierno amor por Roxana nunca debilitó su audacia en el uso de las armas.¹⁹ Similar intención expresan las rimas de Lionello Spada, poeta, pintor y grabador al encomiar su proverbial coraje jamás atenuado por las dulzuras del amor de Vittoria:

Giovinetto magnanimo ed augusto,
 Novo figlio di Teti e novo Alcide,
 Qui d'Amor sul gran trono oggi s'asside,
 Ricco di gloria e d'alti fregi onusto.
 Ne però dal suo cor l'ardir vetusto
 L'amorosa cagion punto divide:
 Ma pugnar brama, e vincer genti infide
 Per farsi il mondo al fin termine angusto.
 E se di tromba i bellicosi carmi
 Udrà sfidar la bell'Italia à guerra;
 Ardito correrà dal letto à l'armi.
 Onde, s'or dir si può, ch'Amore atterra
 Ercole inerme; alor (s'avvien, ch'ei s'armi)
 Avr'à di Marte ancor Vittoria in terra.²⁰

En 1620 el artista vuelve a firmar con su acostumbrado anagrama «VL» entrelazadas, el frontispicio para los esponsales de Filippo Aldrovandi e Isabella Pepoli²¹ (Fig. 6).

¹⁸ *Nelle nozze del co. Ercole Pepoli*, cit., p. 15-7.

¹⁹ LUCIANO DE SAMOSATA, *Obras*, III, traducción de Juan Zaragoza Botella, Madrid, Gredos, 1990, p. 442-3.

²⁰ *Nelle nozze del co. Ercole Pepoli*, cit., p. 72.

²¹ *Nelle nozze de gl'ill.mi sign.ri il sig. co. Filippo Aldrovandi et la sig.a Isabella Pepoli*, in Bologna, per Vittorio Benacci, 1620, 4º (BCAB, coll.: Malvezzi 0033/41.) V. BIRKE, *The*



Fig. 5: Giovanni Luigi Valesio, Frontispicio, *Nelle nozze del co. Ercole Pepoli et d. Vittoria Cibo*, Bologna, 1609.

Illustrated Bartsch, XL, cit., part 1, 103 (239), p. 101. O. PINTO, *Nuptalia*, cit., n. 166, p. 19. *Nuptalia. I libretti: risorse disponibili*, cit., p. 73-6.



Fig. 6: Giovanni Luigi Valesio, Frontispicio, *Nelle nozze de gl'ill.mi sign.ri il sig.co. Filippo Aldrouandi et la sig.a Isabella Pepoli*, 1620.

El maestro ha dejado de lado algunas de sus ingeniosidades iconográficas para establecer un patrón compositivo ya esbozado en las bodas Pepoli-Cibo y que sería utilizado en ulteriores ocasiones. Me refiero a la figuración en la que Himeneo auxiliado por Cupido liga con su cingulo las enseñas de los contrayentes para acentuar la solidez del vínculo matrimonial.

Proclama la sinceridad e inmortalidad de los sentimientos la alegoría de la verdad iluminada por un sol siguiendo los patrones de Ripa, mostrando con una mano una lápida de corte clásico donde está marcado el título del libro, y con la otra un uroboros (serpiente que se muerde la cola) conocido atributo de la eternidad. Idéntico modo de representar a la alegoría sería reutilizado dos años más tarde para decorar su libro de poesías titulado *la Cicala*.²²

²² El libro, dedicado a su mecenas, el cardenal Ludovisi, fue publicado en Roma en 1622. V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, XL, cit., part. 1, p. 21.

Quiso resaltar el grabador la importancia significativa de la amiga de la luz aprovechando el blanco del papel que la circunda y que contrasta con la tenue penumbra conseguida por medio de trazos que se cruzan en diversas direcciones, que rodea a las otras divinidades.



Fig. 7: Giovanni Battista Coriolano, Frontispicio, *Concerto Poetico nelle nozze de Filippo Aldrouandi et Isabella Pepoli*, Bologna, 1621.

Parecida insistencia en los lazos amorosos exponen los cantos del volumen sin que por ello puedan ser estimados por lo manido de sus enunciados como fuente de inspiración para los buriles. Cito, entre otros, el soneto compuesto por el propio artista que titula como una alusión «alla fronte del libro» o el simpático *Idillio* de Giovanni Lemmi, donde el pastor Tirsi revela a Fileno a la vista de las cien torres de Bolonia, los nudos de amor con los que Himeneo aprisiona al caballero de angélico semblante, honrado esposo de Isabella. A pesar de tan aduladoras palabras el Senador Filippo Aldrovandi, bravucón y pendenciero, no fue precisamente un dechado de virtudes y ni mucho menos digno descendiente del célebre médico y naturalista Ulises Aldrovandi (1522-1605). En contrapartida, el conde Cesare Pepoli fue muy dadivoso con su segunda hija a quien otorgó una cuantiosa dote. Como se ha dicho la atadura del ceñidor de Himeneo a las insignias nobiliarias por su idónea aplicación a acontecimientos nupciales, fue reproducida casi literalmente en posteriores composiciones de Valesio, hecho que de alguna forma reflejaría un cierto grado de masificación en su actividad como ilustrador.

Parecido diseño, enriquecido con algunas figuras alegóricas, fue repetido en el *libretto* para Nicolo Ludovisi e Isabella Gesualda, trazado en 1622 durante su estancia romana.²³ Nicolò, único heredero del título y del patrimonio familiar, era sobrino del Papa Gregorio XV, hijo de Orazio y por consiguiente hermano del cardenal Ludovico, su patrón y mentor.

La plancha Aldrovandi-Pepoli se emplearía con los pertinentes cambios heráldicos en 1676, ya fallecido el maestro, para el evento Ercole Luigi Pepoli-Beatrice Bentivoglio. Anónimos grabadores incluyeron posiblemente por razones de deterioro, desmañados retoques al reemplazar el motivo arquitectónico por una red de líneas paralelas horizontales y por un cielo estrellado plagado de desaciertos.²⁴

Un segundo opúsculo, titulado *Concerto poetico* y escrito (sin que su nombre aparezca en las páginas de título) por Domenico Blondi, fue ofrecido al matrimonio Aldrovandi-Pepoli el 1 de junio de 1620²⁵ (Fig. 7).

Firma su frontispicio el alumno de Valesio, Giovanni Battista Coriolano (1579ca-1649), nacido en Bolonia en el seno de una familia de grabadores, según indica Malvasia. Al parecer, aunque formado en la

²³ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, XL, cit. part. 1, p. 74, 060. C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, II, cit., p. 139-53.

²⁴ *Applausi canori all'unione del cigno, e dell'aquila per le felicissime nozze de gl'illustrissimi signori co. Ercole Luigi Pepoli, e d. Beatrice Bentiuoglio*, in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1676, 4º, (BCAB, coll.: 17. Nozze Pepoli-Bentivoglio. 2). *Nuptialia. I libretti*, cit., fig. IX, p. 91; *Nuptialia. I libretti: risorse disponibili*, cit., 150-5.

²⁵ DOMENICO BLONDI, *Concerto poetico nelle nozze de gl'ill.mi ss.ri co. Filippo Aldrouandi et Isabella Pepoli*, in Bologna, per Paolo Moscatelli, 1620, 4º, (BCAB, coll.: 17. Nozze Aldrovandi-Pepoli n° 2). Cfr. O. PINTO, *Nuptialia*, cit., n. 165, p. 18; *Nuptialia. I libretti*, cit., fig. IV, p. 88; *Nuptialia. I libretti: risorse disponibili*, cit., p. 76-9.

pintura al óleo y al fresco destacó sobre todo en el campo de la incisión. Además de colaborar junto a Giacomo Lodi y Oliviero Gatti en la disposición de las exequias de Gregorio XV Ludovisi celebradas en 1624 en Bolonia, ejecutó numerosas portadas de libros, tarea en la que llegó a convertirse en un verdadero especialista. Ilustró los escritos de Ulises Aldrovandi, participó en algunos emblemas de Paolo Macio y retrató con sus buriles a insignes conciudadanos.²⁶

A pesar de tan floreciente trayectoria, el frontispicio para el *Concerto poetico* no puede decirse que sea una obra maestra. En el estudio de la perspectiva comete varias imperfecciones; la resolución del carro triunfal no sugiere el efecto de dinamismo pretendido y el arco de medio punto visto en escorzo a través del cual desfila, no consigue crear una profundidad espacial. Los puttis colocados según una forma piramidal, se superponen unos a otros en un único plano cercano al espectador.

Respetando la obligada escala jerárquica Cupido con ojos vendados preside el carro de Venus abrazando los blasones de los desposados, asistido por un compañero que sostiene la antorcha encendida y la rama de rosal de los Aldrovandi. Lozanos Amorcillos de ondulados cabellos muy característicos de su producción, se encargan de la cartela con el título del volumen o se entretienen jugando a las damas. El detalle no es simplemente accidental ya que resulta muy adecuado para reiterar las enseñanzas de la pareja: el ajedrezado del tablero para Isabella y la rosa del pensativo amorcillo que contempla la partida, para Filippo (Fig. 8).



Fig. 8: Giovanni Battista Coriolano, *Concerto poetico* (detalle).

²⁶ C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, II, cit., p 153. Catalogan numerosos frontispicios GIOVANNA GAETA BERTELÀ, STEFANO FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII. Catalogo generale della Raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Associazione per le Arti Francesco Francia, 1973, n. 428 y ss.

Los juegos de mesa tanto de cartas, damas o ajedrez estuvieron muy extendidos en los ambientes nobiliarios.²⁷ Castiglione recomendaba al perfecto cortesano aparte del cuidado de su aspecto y de su instrucción en música y en pintura, practicar juegos ingeniosos como el ajedrez 'gentil entretenimiento' siempre que no restara tiempo al estudio y a la reflexión.²⁸ Dejando de lado estas pintorescas curiosidades, el programa iconográfico no presenta ninguna particularidad que deba destacarse. Los temas triunfales que tienen su origen en los desfiles con los que los romanos celebraban sus victorias consagrados por Petrarca, estaban muy insertados en la tradición figurativa. Sin embargo conviene señalar que en la estampa de Coriolano el Cupido que preside el carro de su madre Venus tirado por cisnes, no parece ser aquél nacido del ocio y de la lascivia descrito en los triunfos del poeta,²⁹ sino el heraldo del amor sin mancha como subraya la blancura de las plumas de las aves, uno de los tópicos más repetidos entre los mitógrafos.³⁰

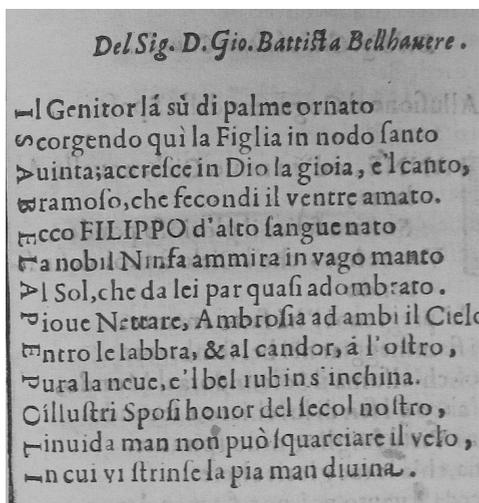


Fig. 9: Giovanni Battista Bellavere, en *Concerto poetico*, p. 31.

²⁷ Entorno a los juegos de cartas en la Italia del siglo XVII vid. LUCIA NADIN, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1997; *La vite e il vino. Carte da gioco e giochi di carta: catalogo*, a cura di Giordano Berti e Andrea Vitalim Roma, Edigraf, 1999.

²⁸ Los juegos de cartas aun vistos con cierta desconfianza por la Iglesia estaban muy difundidos entre los nobles del cinquecento: SONIA CAVICCHIOLI, *Nei secoli della magnificenza*, Bologna, Minerva Edizioni, 2008, p. 63-7. BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano del Conte ... colla vita di lui scritta dal Sig. Abate Pier Antonio Serassi*, Padova, per G. Comino, 1766, p. 111.

²⁹ «Ei nacque d'ozio e di lascivia umana/nudrito di pensier dolci soavi/fatto signor e dio da gente vana», PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, I, 82-4.

³⁰ Cito, entre otros, V. CARTARI, *Le imagini*, cit., p. 467. N. CONTI, *Mitología*, cit., lib IV, 13. p. 288.



Fig. 10: Giovanni Battista Coriolano, Frontispicio, *Il trionfo d'Himeneo: poesie epitalamiche per il feliciss. nozze de gl'illustriss. signori il signor senatore Berlingiero Gessi, e la sig. contessa Costanza Isolani*, Bologna, 1642.

Il Reno Idillio de Rodolfo Campeggi, la *Venere Festante* de Raffaele Rabbia o el epitalamio latino del marqués Camillo Gonzaga, por citar los poemas más representativos del texto, no puede decirse que añadan matiz alguno al contenido de las imágenes.³¹ No obstante merece destacar por lo insólito, dada la carencia en los libros boloñeses de lo que los teóricos denominan poética visual – palíndromos, laberintos o versos retrógrados – el acróstico de Giovanni Battista Bellavere integrado por trece versos terminados con la letra «O» e iniciados con las 13 letras que componen el nombre de «ISABELLA PEPOLI», leídas en sentido vertical (Fig. 9).

Si en el *Concerto poetico*, Coriolano comete algunos errores, en el frontispicio del libretto del senador Berlingiero Gessi y la condesa Costanza Isolani grabado veintidós años después, aun valiéndose de un patrón equivalente, demuestra más habilidad en el tratamiento del espacio al desarrollar una profunda perspectiva por medio de una sucesión de planos configurados por arquitecturas vistas en escorzo³² (Fig. 10).

Claro está que la estampa que deriva del cortejo procesional que Petrarca inmortalizaría en su *Triumphus I*, una vez más experimenta algunas alteraciones respecto al libro del célebre humanista.³³ No preside la comitiva Amor sino Himeneo, dulce héroe triumphans al que acompaña el travieso niño ciego exhibiendo los distintivos de los esposos. Tampoco tiran del carruaje los cuatro corceles blancos como la nieve sino pacientes leones. La inclusión de éstos en la imagen viene inspirada por los emblemas amorosos donde se significa el poder del amor a través de la lucha del dios con felinos indomables.³⁴ Tal vez por incompetencia, Coriolano sustituye a las crueles fieras por apacibles animalitos que soportan con resignación las argucias de los puttis. Los años que restan hasta mediar el siglo, como he hecho notar, aun siendo prolíficos en cuanto a producción nupcial se refiere, reflejan un progresivo decaimiento tanto desde el punto de vista figurativo como literario. El frontispicio del

³¹ Ridolfo Campeggi, *Il Rugginoso Gelato*, Raffaele Rabbia *l'Agitato Selvaggio*, Camillo Gonzaga, príncipe del colegio de Nobles, *Concerto Poetico*, p. 25-30, 33-43 y 47-52.

³² *Il trionfo d'Himeneo poesie epitalamiche per le feliciss. nozze degl'illustriss. signori il signor senatore Berlingiero Gessi, e la sig. contessa Costanza Isolani...*, in Bologna, per Nicolò Tebaldini, 1642, 4º, (BCAB, coll.: 17. Nozze Gessi Isolani 1). Cfr. O. PINTO, *Nuptialia*, cit., p. 28; *Nuptialia. I libretti*, cit., fig. VII, p. 89. *Nuptialia. I libretti: risorse disponibili*, cit., p. 105-7.

³³ «Vidi un vittorioso e sommo duce/pur com'un di color che'n Campidoglio/trionfal carro a gran gloria conduce» (v. 13-15).

³⁴ Con este propósito figura en el emblema 104 de ANDREA ALCIATI, *Livret des emblemes de maistre Andre Alciat mis en rime francoyse et presente a mon seigneur admiral de France, on les vend a Paris, en la maison de Chrestien Wechel demeurant en la rue saint Jacques a lescu de Basse, 1536, 8º*, en *Glasgow University Emblem Website*, <www.emblems.arts.gla.ac.uk>, última cons.: 1.9.2014. D. HEINSIUS, *Emblemata anatoria*, cit., emblema I. en *Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century*, <<http://emblems.let.uu.nl>>, última cons.: 1.9.2014.

enlace Federico Rossi-Orsina Pepoli acaecido en 1621, podría erigirse como un caso paradigmático de este declive³⁵ (Fig. 11).



Fig. 11: Oliviero Gatti, *Rime per le Nozze delli ill.mi et ecc.mi sig.ri il sig.r conte Federico Rossi conte di S. Secondo et la sig.a donna Orsina Pepoli*, Bologna, 1621.

³⁵ *Rime per le nozze delli ill.mi et ecc.mi sig.ri il sig.r conte Federico Rossi conte di S. Secondo, et la sig.a donna Orsina Pepoli*, in Bologna, per Vittorio Benacci, 1621, 4°, (BCAB, coll.: 17 Nozze Rossi-Pepoli). O. PINTO, *Nuptialia*, cit., p. 20. *Nuptialia. I libretti*, cit., fig. VI, p. 89, *Nuptialia. I libretti: risorse disponibili*, cit., p. 90-4.

Su autor Oliviero Gatti asiduo visitante del taller de Agostino Carracci y alumno de Valesio, poco recuerda en esta ocasión el arte de su maestro, aunque Malvasia declare que consiguiera alcanzar «un pò di quella grazia e ghiotteria».³⁶ Son notables las incorrecciones de dibujo o la excesiva simetría de la composición. Tal vez tratando de suplir estas carencias, recargue la plancha con numerosos detalles ornamentales: guirnaldas con frutos y flores, animales alusivos a la genealogía de los esposos, puttis con ramas de olivo, tambores y pendones. Sorprende que se trate del mismo autor que ejecutara dos años antes, bajo diseños de Guercino, la serie de 22 láminas con estudios académicos encuadrados con una hermosa portada para el album *Principi di disegno*³⁷ (Fig 12).



Fig. 12: Oliviero Gatti, Frontispicio, *Album degli esemplari per il disegno*, Roma, Gio. Giacomo Rosli, 1619.

A la falta de interés de sus decoraciones habría que agregar el repertorio de banalidades de sus elementos simbólicos. Concede más de la mitad de

³⁶ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, IV, cit., p. 104.

³⁷ El album encargado por el P. Antonio Mirándola fue ofrecido a Ferdinando Gonzaga duque de Mantova en 1619, C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 154 y 363. JOHN THOMAS SPIKE, *The Illustrated Bartsch*, XLI, New York, Abaris Book, 1981, p. 109 y ss.; PRISCO BAGNI, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma, Ugo Bozzi, 1988, p. 6. Vid. también la edición de 1650 dedicada al marqués Paolo Coccapani, grabador Bernardino Curti.

la página al enorme escudo nobiliario de la pareja – partido con leones rampantes, ondas de los Rossi de Parma y ajedrezado Pepoli – flanqueado por la diosa Minerva y la alegoría de la fama. La zona inferior, que repite idéntica distribución, muestra una gran cartela con el título del relato, entre Hércules y Apolo-Febo quien suministra a la posteridad un interesante documento gráfico: un espléndido violín de la época.³⁸

Análoga declinación en la inventiva desprenden los elementos poéticos. Proliferan las menciones a la sabiduría de Minerva, a la Fama Inmortal de los antepasados, a la fuerza y la virtud de Hércules así como a las creaciones poéticas de Apolo.

El héroe invencible a quien aclaman los versos, todos ellos anónimos, parecería una burda parodia de la realidad. Dificultades económicas obligarían a los condes de San Secondo a desprenderse de sus «corone d'alloro à mille» y renunciar a su palacio en San Secondo Parmense. No parece que la vida sonriera a la tercera esposa del «invitto Marte», fallecida en su «acerba etade» poco tiempo después del enlace.

En compensación a tan triste destino quiero poner el punto final a este ensayo tributando un pequeño homenaje a la «timidetta e fremante» Orsina a través de un anónimo hexámetro acróstico en latín, cuyas primeras y últimas letras de cada verso comienzan y terminan con las letras de su nombre (Fig. 13).

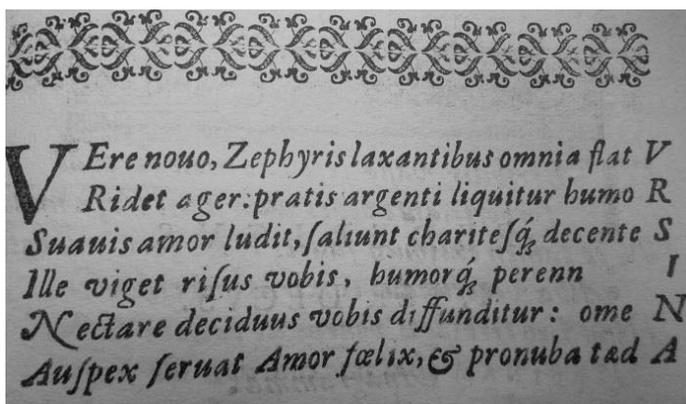


Fig. 13: Hexámetro acróstico, en *Rime per le delli ill.mi et ecc.mi sig.ri il sig.r conte Federico Rossi ... Orsina Pepoli*.



³⁸ En lo referido a la dinastía de los Rossi, se ha consultado *Corte dei Rossi*, <www.cortedeirossi.it>, última cons. 1.9.2014.