

Plutarco y el Triunfo de Paulo Emilio en el arte italiano del Renacimiento. Primera parte: Siglo XV y Roma del XVI

[Plutarch and the Triumph of Aemilius Paullus in Italian Renaissance Art. Part I: The Fifteenth Century and Sixteenth-Century Rome]

por

Aurelio Pérez-Jiménez

Universidad de Málaga

aurelioperez@uma.es

orcid.org/0000-0002-9743-3042

Resumen

Uno de los textos más afortunados que nos ha dejado Plutarco en sus biografías es la *ékphrasis* del desfile triunfal de Paulo Emilio tras su victoria sobre Perseo de Macedonia en Pidna. Igual que en el caso de otros triunfos, inició su ingreso en la cultura occidental con su inclusión, como carta de presentación, entre los triunfos de Petrarca y Boccaccio y en los códices que resumían la historia romana. Su riqueza descriptiva atrajo la atención artística de los gobernantes y comerciantes de las repúblicas italianas y de las autoridades eclesiásticas que decoraron con el triunfo completo, tal como lo describe Plutarco (*Aem.* 32-34), o con escenas aisladas seleccionadas en función de los intereses del comitente, distintos soportes materiales de los siglos XV y XVI, o sea, de todo el renacimiento italiano. En esta Primera parte del artículo presento y discuto (teniendo siempre como texto de referencia la *Vida de Emilio* de Plutarco) su iconografía en los arcones de novia y grabados del *Quattrocento* y, especialmente, en los frescos de salones y fachadas de los palacios de Roma en el *Cinquecento*.

Palabras clave: Triunfo de Emilio, Plutarco, Iconología, Iconografía, Arte italiano del Renacimiento.

Abstract

One of the most remarkable texts that Plutarch left us in his biographies is the *ekphrasis* of the triumphal procession of Aemilius Paulus following his victory over Perseus of Macedon at Pydna. Like other triumphs, it began its entry into Western culture through the inclusion—as a kind of calling card—in the triumphs of Petrarch, Boccaccio, and the codices that summarised Roman history. Its descriptive richness captured the artistic interest of rulers and merchants from the Italian republics, as well as ecclesiastical authorities, who adorned a variety of material supports from the 15th and 16th centuries—that is, throughout the Italian Renaissance—with representations of all the triumph, as it has been described by Plutarch (*Aem.* 32-34), or with selected individual scenes chosen according to the customers' interests. In this First part of the article, I present and discuss (always using Plutarch's *Life of Aemilius* as the primary text of reference) the iconography of this triumph as depicted on bridal chests and engravings (15th century) and, especially, in the frescoes adorning halls and façades of palaces in Rome (16th century).

Key-words: Triumph of Aemilius, Plutarch, Iconology, Iconography, Italian Art of the Renaissance.

1 Preliminares

Entre los muchos pasajes de las *Vidas Paralelas* de Plutarco que siempre llamaron la atención de sus lectores, ya sea por sus valores estilísticos, por su contenido filosófico o religioso, por su originalidad y carácter excepcional o, como en este caso, por el cuidado en los detalles descriptivos que los acerca a las ékfrasis retóricas de las obras artísticas, se cuenta el ‘Triunfo’ concedido a Paulo Emilio por su victoria sobre Perseo de Macedonia.

El relato en cuestión ocupa los capítulos 32-34 de la *Vida de Paulo Emilio* y evidencia la originalidad de Plutarco por la riqueza de los detalles, que percibimos al compararlo con otras fuentes que nos lo han transmitido. La descripción más completa, después de la de Plutarco, es la de Diodoro Sículo, seguida del resumen medieval del libro de Tito Livio. Lamentablemente falta en Polibio, aunque es muy probable que lo insertara en su *Historia de las Guerras Púnicas*, consultada por el propio Plutarco, a juzgar por las reflexiones sobre la actitud de Emilio ante la pérdida de sus hijos, de las que se hace eco el historiador griego.

Después de algunos capítulos donde nuestro biógrafo habla sobre la oposición al Triunfo por parte de los enemigos de Paulo Emilio dentro de su propio ejército y la favorable decisión final del Senado,

Plutarco recrea el ambiente festivo con que los ciudadanos romanos se preparan para el espectáculo¹ (1) y distribuye la celebración en tres jornadas. En la primera desfilaron doscientos cincuenta carros con el botín artístico: cuadros y estatuas y colosos (2). En la segunda, las armas de los macedonios en numerosos carros (3), seguidas de tres mil hombres portando setecientos cincuenta vasos de tres talentos llenos de monedas de plata, cada recipiente llevado por cuatro hombres; otros portaban cráteras, cuernos, vasijas y copas (4). Y en el tercer día, anunciado al alba por los trompetistas (5), desfilaron primero las víctimas para el sacrificio ritual (cincuenta bueyes con cuernos dorados, cintas y coronas), guiadas por jóvenes con cintas de púrpura y niños con vasos libatorios de plata y oro (6). Seguían los portadores de las monedas de oro en ochenta y tres vasos de tres talentos (7) y los que llevaban la hermosa *phiale* sagrada de diez talentos de peso que ordenó cincelar en Grecia Emilio con oro y piedras preciosas (8), las copas de los antígonos y seléucidas y el menaje de mesa de Perseo (9). Detrás de estos iba el carro del rey macedonio con sus armas y corona (10). A continuación, marchaban a pie los hijos de Perseo (dos niños y una niña) acompañados por el séquito de sus cuidadores y maestros (11); un espectáculo que conmovió tanto a los romanos (precisión tal vez original del

¹ Los arábigos entre paréntesis que figuran en esta descripción enumeran sus distintos elementos tal como los establezco yo y servirán de referencia en los análisis de los documentos artísticos que presento en los distintos apartados de este trabajo.

moralista) que no advirtieron la llegada, detrás, del rey cautivo (12) rodeado de sus parientes y amigos. Finalmente, tras las cuatrocientas coronas enviadas por las ciudades griegas (13), iba el cónsul en su carro con túnica de púrpura bordada en oro, y un ramo de laurel en la mano derecha (14). Cerraban el cortejo los soldados, también con ramos, bromeando con cantos tradicionales y ensalzando el éxito con peanes de victoria y elogios en honor del general victorioso (15).

La relación con el arte del “Triunfo de Emilio” integrado en la *Vida* plutarquea ya apuntaba maneras desde los momentos previos a su celebración; pues, a petición del cónsul, los atenienses le habían enviado al filósofo y pintor Metrodoro *ad triumphum excolendum*, una frase (Plin., *NH* 35.40) que no tiene por qué significar una representación pictórica del triunfo, pero que, al menos, revela el interés de Emilio por la estética del espectáculo. En este sentido, tenemos constancia literaria de otros triunfos cuya representación iconográfica fue expuesta en lugares públicos por los triunfantes² y no hay por qué dudar *ex silentio* de una intención similar también por parte de Paulo Emilio. De hecho, Holliday³ sugiere que la pintura encargada por él para el templo

de Hércules en el foro boario (Plin., *NH* 35.135), asociado a la familia Emilia, tuviera que ver con este triunfo del 167 a.C. Además, confirma su posible tradición iconográfica el denario acuñado en el año 62 a.C. por Marco Emilio Lépido, descendiente de Paulo (fig. 1), en cuyo reverso se reproduce el trofeo (armadura de Perseo) y figuran junto a él el rey y (según Eutropio) sus dos hijos⁴.



Fig. 1. Denario de *L. Aemilius Lepidus Paullus*, Roma, del 62 a.C. (repr. autorizada por CNG, ref. 848478, <http://www.cngcoins.com>).

Los textos latinos (originales o traducciones) de nuestras fuentes principales (Livio, Plutarco, Valerio Máximo y Eutropio) y la memoria histórica creada a partir de esos textos condicionaron las miniaturas del triunfo en los códices

² ÖSTENBERG 2009a: 189-199 y 2009b.

³ HOLLIDAY 1988: 6.

⁴ Sobre el denario en cuestión y la relación del reverso con Plutarco, cf. Pérez Jiménez 2014: 47. En cuanto al grupo de Perseo, entre los textos antiguos, tan solo el *Breviario de Historia Romana* de este autor, que yo sepa, habla únicamente de los dos hijos, Filipo y Alejandro, sin mencionar hija alguna.

del XIV y XV. De ellos dependen las referencias e imágenes que vemos en el *De viris illustribus* de Petrarca y el *De casibus hominum illustrium* de Boccaccio, así como en compendios históricos sobre la república romana o incluso en algún que otro manuscrito latino de la *Vita Aemilii* de Plutarco⁵. Resulta difícil por ello precisar en estas miniaturas una relación directa con Plutarco, cuya biografía de Paulo Emilio se popularizó a partir de la traducción de Leonardo Bruni, publicada en la primera quincena del siglo XV. Un ejemplo es la imagen del manuscrito de la British Library, *Histoire ancienn jusqu'à César* del 2º cuarto del XIV que no incluye ni a Perseo ni a sus hijos, pero sí muestra en el mismo carro triunfal con Emilio a sus dos hijos (**fig. 2**), detalle tal vez procedente de Eutropio e ignorado por las demás fuentes. Sin embargo, el texto menciona a los ilustres presos macedonios y los relaciona concretamente con el triunfo,



Fig. 2. Emilio y sus hijos en el triunfo. Ms. Francés, BL Royal 20D I, fol. 200v (1330-1340).

bien conocido ya entonces por las obras de Petrarca⁶ y de Boccaccio, que lo describe someramente en el capítulo dedicado al rey macedonio. Entre los escritos de la época, además de estos dos humanistas italianos, contribuyeron a la difusión de nuestro triunfo poemas como el *Dittamondo* de Fazio degli Uberti⁷ que da cabida a otros personajes plutarqueos como Camilo, Coriolano, Fabio Máximo, Marcelo además de nuestro Paulo Emilio, recordado gracias a su triunfo y a la victoria que lo mereció⁸.

⁵ Pier Candido Decembrio, Cf. FILIPPINI 1998 y 2001: 179. El texto de Livio leído por Petrarca (y por los humanistas hasta mediados del XVI) era sin duda el del *Epitome* de Floro, que conocía bien, pues el libro XLI en el que se describe el ‘Triunfo’ sólo se lee en Italia a partir del descubrimiento del *Vindobonensis* por Simón Grineo (1527) y su edición basilense en 1531, *editio princeps* de los libros XLI-XLV.

⁶ Fundamentales igualmente para la proliferación de triunfos en el Renacimiento italiano del siglo XV y principios del XVI como señala SCHUBRING 1923: 59 cuando incluye en la temática relacionada con la historia romana los nombres de Mario, Escipión, Duilio, Emilio Paulo, César, Augusto, Tito y Vespasiano.

⁷ Cf. SCHUBRING 1923: especialmente el cap. 7 (“Trionfi”, pp. 58-60).

⁸ DEGLI UBERTI 1474: I 24: “Non uo piu dire al mio dire interuallo/ con lieta fronte Emilio triumphai/ quãdo di me feci mentire el gallo”; I 27 “ossi de Paulo ancor preno leticia/ che Crasso uendicoe et Perseo prese./ prese el figliuol ma tacio la iusticia.”; II 31: “Et guarda Larco unde decio se honora/ quel de Camilo, de Fabio, et de Scipio/ et doue Paolo et Pompeo dimora; IV 5 (hablando de las conquistas en Grecia de los romanos): “Io uidi et fui ne lanticha citade/ chel nome p̄se dal figliuol de Horeste/ et doue Paulo de fama nõ cade”.

No parece discutible, en fin, que la descripción de Plutarco, tras publicarse la traducción latina de Leonardo Bruni (entre 1404 y 1412) e incluirse literalmente en el influyente libro *Roma triumphans*⁹, alcanzara un protagonismo definitivo entonces y a lo largo del siglo siguiente. Y esto no solo, como veremos, para la representación artística del triunfo o como fuente de inspiración para otros triunfos o detalles de triunfos romanos, sino incluso para su ficción dramática como espectáculo festivo organizada por gobernantes y prelados.

Así que el triunfo de Emilio por la victoria de Pinna ingresa en el arte renacentista del *Quattrocento* italiano gracias a los poemas del siglo XIV que ensalzan las gestas de los héroes romanos (de la mano casi siempre de Tito Livio) y a los manuscritos que, como dije, resumen la historia de la República; con ellos nuestro héroe entra por derecho propio en el grupo de héroes griegos (Alejandro, Hércules) y romanos (Camilo, Fabio, Escipión, Marcelo, Pompeyo, César, Tito, Vespasiano y Trajano) que encarnaron las virtudes políticas, militares y personales de que presumirían las familias nobles durante todo el renacimiento italiano: la piedad, la justicia, el valor, la prudencia, la generosidad, la continencia, la providencia o la modestia; y, en las miniaturas que ilustran la importancia o la vida de Emilio, este es identificado, salvo excepción (fig. 3), por alguna escena relacionada con el triunfo.



Fig. 3. Miniatura de Paulo Emilio, Ms. CCXXXIX (*Epítome de las Vidas Paralelas* de Pier Candido Decembrio) de la Biblioteca Capitolare di Verona (Foto cortesía de Attilio Mastrocinque).

2 El triunfo de Paulo Emilio en el arte del *Quattrocento*

2.1. Arcones de boda

Antes de ocupar lienzos y adornar muros y paredes, los triunfos romanos, especialmente el de Emilio por mejor conocido gracias a las fuentes greco-latinas antes mencionadas, tuvieron un lugar privilegiado (junto con las alegorías de los triunfos de Petrarca y los triunfos eclesiásticos) en los arcones de

⁹ BIONDO 1531: 208-209 (lib. 10).

boda pintados en los talleres florentinos de Verrocchio y Polaiuolo (su temática iconográfica incluye de modo especial este triunfo), o en los de otras repúblicas italianas como, en particular, en los de la vecina Siena¹⁰.

Entre los artistas de este mobiliario el más famoso fue Giovanni di Ser (Apolonio Giovanni o Scheggia), activo en esos talleres junto a otros pintores anónimos. Su preferencia por nuestro triunfo como motivo decorativo (eventualmente asociado al triunfo del amor, **fig. 4**) para dichos arcones está bien documentada sobre todo cuando los nom-

bres no dejan lugar a dudas sobre el protagonista. Así en el del Maestro de la batalla de Anghiari (**fig. 5**)¹¹ identificado por algunos estudiosos, gracias a su estilo, con el propio Apolonio Giovanni¹², *Aemilius* figura en el parasol de la cuadriga (**fig. 6**); y, en otro triunfo florentino anónimo similar (**fig. 7**), los nombres de los dos antagonistas se leen debajo (**fig. 8a**) o encima (*P. EMILIO*, **fig. 8b**) de los personajes más significativos¹³. Otras veces, es errónea la identificación con el de Paulo Emilio de los triunfos representados, cuando en realidad se refieren a otros personajes

¹⁰ En cuyos muebles privados (también y especialmente los arcones de boda) son habituales escenas de héroes griegos y romanos. Sobre la temática e importancia social de estos muebles véase el resumen, con excelentes ilustraciones, de MIZIOLEK 2010, especialmente, para lo que nos interesa, pp. 72-74. Muchos de estos personajes son plutarqueos: los más antiguos, sugeridos por los *Triunfos* de Petrarca (cf. ZAHO 2004: 37) y, los más recientes, directamente inspirados por el incunable latino de las *Vidas Paralelas* (c. 1470) que dedicó al cardenal Francesco Todeschini Piccolomini (luego Pio III) Giovanni Antonio Campano. Este humanista estuvo muy ligado a la noble familia sienese y, en particular, a Eneas Silvio Piccolomini (Pio II), mencionado en el prólogo; de él compuso también, al estilo plutarqueo, una biografía (CACIORGNA 2001: 219-221). Aunque no tenemos documentado en este contexto el triunfo de Emilio, la influencia de las *Vidas Paralelas* a partir sobre todo de la edición de Campano es constante en los arcones y en otros muebles privados de la Siena del último cuarto del siglo XV. Los pormenores plutarqueos de sus escenas de la *Vida de Alejandro*, *Antonio*, *Demetrio* y *Escipión* (cuya biografía, escrita con la de Aníbal y Carlo Magno por Donato Acciaiuolo, figuraba en el volumen como obra de Plutarco) han sido subrayados con rigor filológico por MARILENA CACIORGNA (2001), que destaca su valor moral, pues ofrecían a los jóvenes esposos ejemplos imitables de virtudes como la templanza, la contención y la fidelidad o de sus contrarios que debían evitar.

¹¹ Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. SK-A-3974.

¹² Atribución descartada por CALLMANN 1971: 254 y 1974: 86.

¹³ Arcón anónimo de una colección privada, en el que Perseo va vestido con ropas bizantinas (a la greca del momento) con sus hijos y el nombre debajo. Cf. CALLMAN 1974: 46, nota 26, asocia este ejemplar y el del Rijksmuseum 1538 EI.

ARCONES ITALIANOS DEL SIGLO XV



Fig. 4. Triunfo de Paulo Emilio, ante 1465 [Apollonio di Giovanni, Public domain, via Wikimedia Commons]



Fig. 5. Triunfo de Paulo Emilio, Rijksmuseum Amsterdam (SK-A-3974)
[Master of the Battle of Anghiari, Public domain, via Wikimedia Commons]



Fig. 6. Detalle de fig. 5.



Fig. 7. Anónimo florentino (1450-1475), col. privada [Callman 1974: pl. 56].



Fig. 8. Detalles de la fig. 7: 8a. *PERSIO*
y 8b. *EMILIO*.



Fig. 9. Arcón del Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.
M508_0900405739-1971--N--1697_Recto [Su concessione
del Ministero della Cultura - Museo nazionale di San Matteo,
Pisa - Direzione regionale Musei nazionali Toscana - Firenze]

(César, Escipión, Pompeyo o Augusto entre ellos), pues los prisioneros no son Perseo y sus hijos¹⁴. En cualquier caso, la atribución de esas pinturas a Paulo Emilio (no siempre descartable, aunque falten los citados personajes) prueba como mínimo la popularidad en ese ámbito familiar y temático de nuestro protagonista (**fig. 9**)¹⁵. Como fondo de casi todas esas representaciones vemos el paisaje urbano de Roma, caracterizado por edificios y monumentos significativos de la ciudad en sus distintas etapas históricas (Panteón, Columna de Trajano, Capitolio, Iglesia de Santa María y Pirámide Cesi, acueducto, etc.); los personajes van ataviados generalmente con ropas del siglo XV y exhiben a veces signos o enseññas de las familias que encargaron los arcones; pero la precisión y riqueza de los detalles evidencia (al menos en los triunfos que son

realmente de Emilio) una dependencia directa o indirecta con respecto a la biografía de Plutarco¹⁶. Aquí me centraré en los ejemplares que indiscutiblemente muestran el triunfo de Emilio, a saber: el del Rijksmuseum y el anónimo florentino de una colección privada¹⁷; y podría ser, aunque faltan pruebas determinantes como los prisioneros Perseo y sus hijos, el que pasa por “Triunfo de Emilio y del Amor”. Veamos los detalles:

En relación con el triunfo de la *Vida de Paulo Emilio* plutarquea, en el del Rijksmuseum (**figs. 5-6**) hay bastantes datos que deben algo al Queronense, aunque, tal vez por la originalidad compositiva del artista, el orden de la écfrasis plutarquea no sea respetado escrupulosamente. Por ejemplo, la magnífica *phiale*¹⁸ sagrada de oro y pie-

¹⁴ Por eso mismo nos plantea dudas la identificación con Paulo Emilio del triunfo doble del romano y del amor antes aludido (Musée Jacquemart André, París, Inv. Nr. 743). No puede referirse a Emilio (los prisioneros son varios reyes) el arcón de Giovanni di Apolonio.

¹⁵ Este arcón de Pisa, asociado por Schubring al del Rijksmuseum, fue interpretado como el triunfo de Tito y Vespasiano y catalogado como la toma de Jerusalén (SCHUBRING 1915, vol. I: 247, Nr. 117), pero, como señala este autor, tal interpretación habría requerido dos triunfantes en el carro. En su descripción, aunque no aparece el grupo de Perseo y sus hijos, Schubring relaciona con el triunfo de Emilio otros detalles como el carro cargado con el botín de oro.

¹⁶ SCHUBRING 1915: 34; CALLMAN 1974: 43-45.

¹⁷ Hay varios ejemplares cuya representación a menudo se denomina triunfo de Emilio, pero que no lo son. Así, el del Museo francés y el del Fitzwilliam Museum de Cambridge, en los que aparece un personaje que habla con el vencedor en su carro, podrían ser Triunfos de César. También en el de Pisa, Museo Civico (actualmente *Museo Nazionale di San Matteo*) No 10 (fig. 9), pintado por el Maestro de Anghiari, igual que el del Rijksmuseum, faltan, pese a la opinión a favor de Schubring (*vid. supra*, nota 15), elementos que considero definitorios del triunfo de Emilio (en concreto Perseo y sus hijos) y, como en los anteriores, en el carro del triunfante hay otro personaje hablando con el protagonista.

¹⁸ El término, utilizado tanto por Plutarco como, antes, por Diodoro Sículo, designa una vasija no muy precisa, que sugiere o bien una especie de urna funeraria (no es el caso) o un recipiente

dras preciosas que ordenó cincelar Emilio en Grecia (8) desfila delante de los trompetistas (5) y no detrás. Sin embargo, como en Plutarco, estos preceden a las víctimas del sacrificio ritual, varios bueyes conducidos por jóvenes, (6) y los siguen caballeros con vasijas (9) y el carro de Perseo (10). A continuación van los dos niños y una joven que bien puede ser la hija¹⁹ de que hablan Diodoro y Plutarco (11); luego marcha, sin muestras de cariño hacia ellos, el rey macedonio (12) con manto oscuro (en el arcón y en el texto de Plutarco); y detrás de los cautivos dos caballeros levantan en la punta de sus lanzas sendas coronas, aludiendo quizá a las de las ciudades griegas (13), en el mismo orden del texto; viene después el lujoso carro del vencedor (14), cuya figura está interpretada con bastante libertad: no tiene ramo de laurel en la mano derecha, que empuña hacia arriba su espada y ciñe un gorro oscuro en el que

se percibe una corona de laurel, habitual en los triunfos de los arcos romanos y las monedas, pero no mencionada por Plutarco; al carro lo siguen los soldados, también coronados de laurel (15). El paisaje responde, como dije, a la época de elaboración del objeto, pues Roma se reconoce por el Panteón, un acueducto y, tal vez, la Columna de Trajano a la izquierda. El anónimo florentino (figs. 7-8), de diferente concepción artística (los grupos que van delante de la *phiale* y de la familia macedonia se acumulan al principio de la pintura, a la izquierda, entrando por las puertas de Roma) solo nos deja comparar con el texto de Plutarco algunos detalles próximos al carro de Emilio. Modifica, con respecto al del Rijksmuseum y a Plutarco, la posición de los cautivos (11 y 12), que van muy por delante del vencedor, a la altura del carro de Perseo, en el que vemos tal vez su ajuar y alguna de sus armas (9 y 10), como

plano (pátera), metafóricamente referido a un escudo, o utilizado para hervir líquidos, pero poco alto (una especie de cacerola), con asas y pie y, eventualmente, con tapa, bastante bien representado por los artistas del renacimiento, pese a alguna opinión disscrepante.

- ¹⁹ Aunque algunos autores identifican este personaje con la esposa: Schubring 1915: 246, Nr.116 la describe como la de Perseo, citando a Livio 44.40ss, un pasaje que solamente se refiere a los hijos. En realidad, la única fuente que menciona a la mujer de Perseo en el triunfo (pero además de los tres hijos) es Dion Casio XX, según Zonaras, IX 24: ἐλθόντι δ' ἐς Ῥώμην τῷ Παύλῳ πολλὰ ἐνηφίσθη, καὶ ἡ πομπὴ τῶν νικητηρίων αὐτῷ λαμπροτάτῃ ἐγένετο. ἔπεμψε μὲν γὰρ καὶ ἄλλα ὅσα ἐαλῶκει πάντα, ἔπεμψε δὲ καὶ Βίθυν τὸν τοῦ Κότυος υἱόν, τὸν τε Περσέα καὶ τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τούς τε παῖδας τρεῖς ὄντας ἐν τῷ τῶν αἰχμαλώτων σχήματι; pero este testimonio no sirve para explicar la presencia de esta en las representaciones renacentistas, donde nunca vemos cuatro familiares de Perseo. Así que, dada la sintonía entre los temas y personajes de estos arcones y los textos literarios de los que depende su iconografía, como bien indican FILIPPINI 2001: 198 y, sobre todo, CACIORGNA 2021: 224 ss., no considero extraño que la hija de Perseo (único referente con respecto a la novia a la que se destina esta clase de muebles) no sea representada como una niña, sino como una joven en edad matrimonial.

indica el biógrafo. Entre los prisioneros son identificables la niña (jovencita), los dos niños (uno adolescente) y los preceptores; pero, a diferencia del arcón descrito antes, el artista se aparta en este punto del texto y muestra cierta relación afectiva entre Perseo (confirmado por el nombre y vestido de oscuro, como en Plutarco) y los niños que (los varones) lo rodean. Más modernizado a propósito de los soldados, estos no llevan corona de laurel, aunque sí él y el guardia que lo acompaña junto al carro; y, a diferencia del arcón del Rijksmuseum, no hay ninguna corona ensartada en las lanzas de los soldados que preceden al vencedor.

2.2. El grabado florentino del triunfo de Emilio y las celebraciones del triunfo a finales del siglo XV y en la primera mitad del XVI

Por último, de los años noventa del siglo XV nos ha llegado un grabado anónimo florentino (**fig. 10**) cuya imagen del cónsul triunfante responde con bastante fidelidad a la descripción que de Paulo Emilio (su nombre aparece en varios epígrafes del mismo grabado) ofrece Plutarco; por ello, aunque en la iconografía monetaria antigua no faltan ejemplos en que el triunfante lleva corona de laurel y ramo en la derecha y hay que contar con el simbolismo mediceo que puedan tener esos



Fig. 10. Triunfo de Paulo Emilio, Grabado florentino anónimo.
The British Museum, ref. 1645,0825.263 (c. 1492)

atributos²⁰, debemos aceptar las noticias sobre una relación entre ese grabado y el texto de Plutarco, casi el único documento de las fuentes antiguas que precisa el ramo en la derecha. Por otra parte, la datación y el lugar de procedencia del grabado (años noventa), así como la riqueza ornamental digna del Metrodoro de Plinio, apoya la tesis de que pudo haberse inspirado en el espectáculo organizado por Lorenzo de Médici en las calles de Florencia en las fiestas de San Juan, patrono de la ciudad, en 1491²¹. Esta mascarada, innovación de Lorenzo según Vasari (aunque esto es discutido por otros autores y ya el culto Pablo II había representado triunfos romanos en los carnavales de 1466²²), fomentó la costumbre entre las familias nobles de las repúblicas y sus más altas dignidades eclesiásticas de celebrar triunfos “a la antigua” en fechas señaladas (festividades de patronos, firmas de tratados, celebraciones de victorias y matrimonios concertados). De este modo los

medievales triunfos religiosos que adoc-trinaban a los fieles con alegorías morales no siempre comprensibles para el pueblo, son sustituidas ahora o complementadas con triunfos romanos, cuya fuerza propagandística, económica, educativa, política y moral, fomentaba además el patriotismo local de los súbditos como pretendían los mecenas que los financiaban. Con ellos los héroes de Plutarco se encarnaban desfilando por las calles de Florencia, Roma, Ferrara y otras ciudades; y sus triunfos, entre ellos el de Rómulo, Camilo, Fabio, Marcelo y Emilio que ya adornaban el ajuar de las novias, acabaron siendo ahora un tema artístico adecuado para decorar las fachadas y estancias de los palacios. Que, en efecto, los textos del Queronense pudieron inspirar esos ‘triumfos’, y entre ellos el de Emilio encargado por Lorenzo de Medici en 1491²³, cuya organización asumió según Vasari un jovencísimo (en ese año tenía unos 22 años) Francesco Granacci, está claro y suele aceptarse

²⁰ ZUCKER, en el comentario al grabado (BARTSCH 1994: 229, Nr. 065), indica que el ramo de laurel es una alusión al *broncone*, emblema de Lorenzo de Medici.

²¹ Pese a las cautelas de DEMPSEY 1999: 3-6, no es arriesgado establecer esa relación (HIND 1910: 304-305, que acertadamente relaciona el ave central con el *Fénix*, WEISBACH 1919: 35-36, PINELLI 1985: 330), ni la referencia a Plutarco. Las fuentes coetáneas son abundantes y se basan en el relato de Tribaldo De’ Rossi (DE’ROSSI 1789: 271-272), con algunas adiciones de VASARI 1811 (X): 137. Menciona el erudito florentino cómo Lorenzo de Medici encargó a la *chonpangnia dela Stela (sic)* representar en 15 triunfos el de Paulo Emilio en Roma con gran magnificencia. Aportó Lorenzo cinco escuadras de caballos y cuarenta o cincuenta yuntas de bueyes para tirar de los triunfos (= carros). Un resumen bien documentado puede leerse en VENTRONE 2007. NEWBIGIN 2016: 126-127 acepta la posibilidad de que el grabado (atribuido actualmente a Francesco Rosselli) tenga que ver con la representación del día de San Juan de 1491.

²² Basados ciertamente en los conocimientos arqueológicos de la época (cf. PASTOR 1900: 31-33).

²³ Por la influencia de Plutarco en el diseño de esta mascarada apuesta FILIPPINI 2001: 187.

sin discusión como, entre otros, dice Ventrone²⁴. El mismo Granacci continuó la senda plutarquea cuando decoró después, también en Florencia y ya en el siglo XVI junto con Jacopo Nardi, el triunfo de Camilo con que la ciudad festejó en 1514 el nombramiento del papa Medici León X²⁵. A partir de ahora, entre las representaciones de triunfos que los Papas celebraron en Roma, hay que mencionar la del de Emilio organizada por Latino Juvenal Manetti durante el

carnaval de 1536²⁶ por encargo de los *Conservatori* en honor de Alejandro Farnesio (24 de febrero de 1536)²⁷, cuyo nombre eclesiástico, Pablo III, coincidía con el del héroe de Plutarco²⁸. Según las descripciones de la época en este triunfo desfilaron trece carros engalanados y comenzó, como ya se hizo en tiempos de León X, en el Capitolio. El cortejo entró luego por la Via papal, cruzó el puente de Sant'Angelo y, tras atravesar el Vaticano, regresó a la Piazza Navona. Pablo III,

²⁴ VENTRONE 2007: 64-65: “La partecipazione del Granacci è testimoniata da G. Vasari, *Vita di Francesco Granacci*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, V. FIRENZE, SANSONI, 1906, p. 340. Sulle ragioni della fortuna di Plutarco nella cultura fiorentina del Quattrocento cfr. M. MARTELLI, *Firenze*, en *Letteratura italiana. Storia e geografia, II: L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988: 25-201: 91-92”.

²⁵ Mascarada que mereció el elogio de VASARI 1811, vol. 10: 137-138. Según éste la representación tuvo lugar con motivo de la llegada a Florencia de León X en ese mismo año (1513), lo que tal vez es una confusión de los espectáculos con que en junio de ese año se festejó su ascenso al papado (GUASTI 1884: 28-29) con los dedicados el año siguiente (1514) al nuevo papa, entre los que sí está documentado el triunfo de Camilo (GUASTI 1884: 29 y 34). Dan cuenta de ese triunfo, datado en el día 23 de junio de 1514, LANDUCCI (+1516) 1883: 345 (“E a dì 23 detto, si fece otto difficili begli e la será altrettanti, quando trionfò Cammillo, che rappresentava molti atti, come aveva menati molti prigionieri e le spoglie e difficili da combattere, l'ariete di legname, e molte ricchezze di veste e argenterie; e dietro al trionfo di Cammillo era un canto, e dietro veniva 4 squadre d'uomini d'arme vestiti di tutte arme colle lance in su la coscia; molto magna cosa”) y MASI (+1526): 141-143).

²⁶ “1536 Die februarii agonalia fuerunt celebrata Romae magna cum pompa et sumptu, in quibus fuit effectus triumphus Macedonicus L. Pauli Aemilii curante d. Latino Juvenali magistro stratarum et conservatore urbis.” *Ephem. in Cod. Vat. 6978 (Vatican Library). Tomo la referencia de PASTOR 1912: 349-350. El desfile, con los detalles de lo que contenía cada uno de los 13 carros, se puede leer en la descripción de FORCELLA 1885: 23-25.

²⁷ FORCELLA 1885: 6-7 y 17-27 (p. 23: “Passati detti Caporioni, Priore et Conservatore seguimmo i carri triumphali, qual fumo dedicati rappresentando la vittoria di Paolo Emilio Console Romano sì per alludere al nome del Papa, sì anchora per essere stato uno de primi tra li grandi Romani, come per non haver al presente materia de dire cosa di Roma vittoriosa come già fu.”).

²⁸ La misma asociación debió motivar el encargo a Perin del Vaga de la decoración de sus estancias en Sant'Angelo con la historia, también plutarquea, de Alejandro, que era el nombre laico de este papa Farnesio.

nos dicen los cronistas del momento, contempló complacido el espectáculo desde el Castillo de Sant'Angelo. Estos triunfos, a los que hay que añadir los de varios generales romanos (entre ellos quizá también Paulo Emilio²⁹) encargados por Alejandro VI en la Roma de 1502, con motivo del compromiso de su hija Lucrecia Borja con el príncipe de Ferrara Alfonso d'Este, confirman la contribución del contexto festivo político y religioso a la popularidad del triunfo del héroe plutarqueo y, en consecuencia, también a su preferencia como tema decorativo durante el último cuarto del siglo XV y prácticamente todo el XVI.

Tanta fue su importancia (a la que sin duda contribuyó la riqueza descriptiva del triunfo en la *Vida*) que, aunque aparentemente nada tenga que ver con el de Emilio, dejó una huella segura en el triunfo de César pintado por Andrea Mantegna para los Gonzaga de Mantua (nueve óleos realizados entre 1470 y 1480). En efecto, la écfrasis plutarquea del

triunfo de Paulo Emilio, sin menoscabo de otras fuentes arqueológicas y literarias, inspiró al artista y, gracias a él, otros triunfos de héroes republicanos y emperadores durante el XVI. No hay duda de que Mantegna tuvo en cuenta, directa o indirectamente, las escenas descritas por Plutarco, junto con el triunfo de Escipión de Apiano³⁰. Cole³¹, sin mencionar a Plutarco, propone como una de sus fuentes a Biondo, lo que equivale a decir que gran parte de la iconografía de su triunfo de César se inspira en el *Emilio* del Queronense; pues Biondo, al precisar en su *Roma triumphans* (1457-1459) los detalles que figuran en los triunfos romanos se limita en parte a copiar la traducción latina del pasaje de la *Vida* plutarquea. Es posible, incluso, que el proyecto de los Gonzaga hubiera contado con el texto del manuscrito vaticano de las *Vidas* (Barb. Lat. 112), tal vez poseído por la familia³². En cuanto a los temas iconográficos inspirados en Plutarco, concretamente el primer y segundo lienzo de los *Triunfos de César* recuerdan

²⁹ ESSLING & MÜNTZ 1909: 131 lo aseguran: “En 1500, on promène à Rome, en l'honneur de César Borgia, un triomphe de César où figurent onze chars magnifiquement parés. Deux ans plus tard, dans la même ville, lors du mariage de la trop fameuse Lucrèce Borgia, nouveaux triomphes d'Hercule, de Scipion, de Paul Émile et de César”. Lo mismo dice SCHUBRING 1915: 57 (citando a Buchhardt) y de él toma la referencia EBERT-SCHIFFER 1988: nota 273. Vid. PASTOR 1911: 74 (César Borgia celebra un Triunfo de César en la Piazza Navona en 1500, celebrando sus éxitos contra los franceses); IDEM: 109 (Matrimonio por poderes de Lucrecia y Alfonso d'Este el 30 de diciembre de 1501. Hasta el 6 de enero de 1502 hubo todo tipo de fiestas y representaciones

³⁰ MARTINDALE 1979: 63, 66, 134 ss., 138 (a propósito de las estatuas y colosos), 141-142 (las armas incluyen todo el listado de Plutarco).

³¹ COLE 2016: 181.

la exhibición de cuadros (en el primero llevados por soldados), estatuas y colosos (en el segundo sobre un carro, aunque no vemos su tiro) del primer día del triunfo plutarqueo de *Paulo Emilio* y, en la tercera, cuarta y quinta tela, los portadores del tesoro de plata y oro, así como los bueyes acompañados de jóvenes y los trompetistas (en la cuarta un par de bueyes y guías, casi a la par con los músicos y en la quinta uno solo detrás de éstos, como dice el biógrafo) de la segunda y tercera jornada del triunfo descrito por Plutarco; en el sexto cuadro parecen ser cuatro los que llevan en andas sobre sus hombros los recipientes repletos de monedas de oro (?), en la misma posición y forma que este detalle figura en el texto de la *Vida*; y, en el octavo, las coronas de las ciudades de que habla Plutarco tienen su réplica en las cabezas coronadas de esas ciudades³², iconográficamente inspiradas en las monedas provinciales de los emperadores del III-V d.C. Mantegna se aparta, en cambio, de la fuente biográfica, cuando introduce en el cuadro quinto los elefantes (probablemente sacados del triunfo de Escipión de Apiano y de sus representaciones iconográficas) y cuando

moderniza la imagen del vencedor con una palma en su mano izquierda (tela novena y última). El laurel, símbolo antiguo de victoria, queda relegado a la corona que levanta el personaje que hay a su espalda en el mismo carro o a los ramos que llevan en sus manos los niños junto a la rueda del carro y que adornan la parte superior de esta³⁴.

3. Representaciones murales del triunfo de Emilio en la Roma del Cinquecento

Con la entrada del nuevo siglo los artistas ponen al servicio de sus poderosos clientes toda la fuerza simbólica con que Plutarco y su tradición literaria revistieron el triunfo de Emilio (generosidad, religiosidad, moderación y compasión del personaje y, sobre todo, humildad y prudencia ante los cambios de fortuna). Gracias a ellos nuestro triunfo enriquece la decoración de los palacios de las ciudades italianas y todo él o algunas de sus escenas serán un tema repetido en las residencias familiares de los aristócratas e incluso, a veces, en las estancias de los conventos, tanto en Roma, como fuera de ella. Por razones de espacio, en esta Primera

³² Como sugiere FILIPPINI 2001: 194-195.

³³ Apiano, a propósito del triunfo de Escipión, solamente dice que en la primera parte del triunfo se exhibían, junto a los cuadros y estatuas, murallas que simulaban las ciudades conquistadas (*Lib.* 293: πύργοι τε παραφέρονται μιμήματα τῶν εἰλημμένων πόλεων καὶ γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγονότων). Las relaciones entre el texto de Plutarco (y Apiano) y las imágenes de Mantegna son analizadas cuidadosamente por MARTINDALE 1979: 125-160.

³⁴ En este punto Mantegna se aparta también de Apiano, que describe a Escipión (*Lib.* 297) con báculo de marfil en una mano y ramo de laurel en la otra, sin especificar más, y que, como Plutarco en el de Emilio, dice que los soldados llevaban igualmente ramos de laurel.

parte comentaré solo los tres ‘Triunfos’ documentados o que pueden verse todavía en Roma, supuesta o realmente de Emilio, pintados por los siguientes artistas: Jacopo Ripanda, Polidoro de Caravaggio y, el más completo y ajustado al texto plutarqueo, el de los discípulos de Volterra Michele Alberti y Jacopo Rosetti.

3.1. El “Triunfo de Emilio” de la *Sala della Lupa* en el *Palazzo dei Conservatori*

El boloñés Jacopo Ripanda trabajó en Roma durante el papado del Borgia Alejandro VI, de cuyo interés por los triunfos romanos ya he hablado a propósito de la boda de Lucrecia (1500), y durante los últimos años del Papa guerrero Julio II, hombre culto y entusiasta de las virtudes militares de la Roma clásica. En su papado, y por encargo del gobierno de la República romana, que en el delicado equilibrio de poderes del momento sintonizaba con el poder eclesiástico³⁵, fueron decoradas las salas del *Palazzo dei Conservatori* con escenas de la historia romana desde Rómulo hasta la victoria de Escipión sobre Aníbal. El responsable de

los frescos fue, en defecto de Rafael y Miguel Ángel ocupados en otros trabajos, el pintor de Bolonia. En lo que atañe a nuestro tema, él mismo decoró la Sala de la Loba (1507/1508) con el último triunfo importante de la República³⁶ (**fig. 11**), tan magistralmente descrito por Plutarco y recuperado *in vivo*, como ya he comentado, por las fiestas del último cuarto del siglo anterior y de principios del *Cinquecento* o vulgarizado por Petrarca y Boccaccio y los arcones matrimoniales del *Quattrocento*. Ebert-Schiffer³⁷, comentando este triunfo de Ripanda, insiste en su dependencia respecto de esas pinturas cuatrocentistas a las que, según ella, prestaba tanta o más atención el pintor que a los textos literarios de Livio, Diodoro y Plutarco. A propósito, la investigadora, quizá por saber que en el epítome de Dion Casio de Zonaras³⁸ se menciona la presencia de la mujer de Perseo en el triunfo de Emilio, identifica con ella a la joven con el niño (**fig. 12**) que se libró de la destrucción posterior del fresco. Sin embargo, ni las jóvenes que aparecen en algunos arcones junto con los niños varones del macedonio³⁹ ni el elogio de

³⁵ Cf. DE JONG 2013: 58-61.

³⁶ Cuyas escenas, todavía en el primer cuarto del siglo XX (cf. FIOCCO 1920: 34-35) se malinterpretaban como “coronación de César” (= Emilio) y “Zenobia con su hijo” (= familia de Perseo).

³⁷ EBBERT-SCHIFFER 1988: 167-168; 2004: 400.

³⁸ Véase EBBERT-SCHIFFER, *Ibidem*, que remite para ello a los documentos de Schubring.

³⁹ SCHUBRING 1915: 246, Nr. 116, a propósito del arcón del Maestro de Anghiari (“Vor dem zweiten leeren Wagen gehen gefesselt der in der Schlacht bei Pydna am 22. Juni 168 besiegte makedonische König Perseus, sein Weib und seine Söhne (Livius 44, 40ff.)”); EBBERT-SCHIFFER 1998: 167 indica (erróneamente) que en muchos arcones, además de

Silvano Germánico a la estatua de León X (Roma, 1524), durante el papado de su primo Clemente VII, permiten asumir sin discusión esa identidad de la joven de Ripanda. En efecto, como ya dije, el arcón del Rijksmuseum muestra el grupo familiar de Perseo con los dos niños y una muchacha que puede ser perfectamente la hija (**fig. 5**) y que, en el anónimo florentino (**fig. 7**), va delante del padre y de los dos niños; en todos los arcones adornados con nuestro ‘Triunfo’ los prisioneros son Perseo y los tres hijos y nunca aparece, además, una mujer como quinto miembro de la familia (atestiguada por Dion-Zonaras). En cuanto a Silvano Germánico, que vio la escena completa, tampoco habla de la esposa, sino solamente de Perseo y sus tres hijos, coincidiendo literalmente con el texto de Plutarco⁴⁰. Por otra parte, el triunfo aquí pintado es fiel en su desarrollo al descrito por el Queronense, incluso tal vez en la parte principal perdida (**fig. 11**): Primero (friso superior de la derecha, **fig. 13**) vemos un carro

completo con colosos y estatuas y el probable cargamento de otro que podría estar disimulado por el edificio, seguido de portadores de inscripciones griegas y cuadros que (como era costumbre en los triunfos de la época) muestran las gestas del general (2). Luego vienen (izquierda de la **fig. 14**, en la que se ve la grupa de uno de los bueyes blancos y un guía⁴¹) las víctimas del sacrificio con los jóvenes que las conducen (6). Es posible que los carros con las armas (3) y los portadores de vasijas repletas de monedas de plata del segundo día (4), así como los trompetistas (5) que abren la tercera jornada delante de las víctimas, ocuparan el espacio destruido por la inscripción; pues sí están pintados, a continuación de las víctimas sagradas (6) y tal como dice Plutarco, los soldados con vasijas llenas de monedas de oro (arco central, **fig. 14**) (7) y los cuatro portadores de la hermosa *phiále* cincelada en Grecia (derecha, **fig. 14**) (8). A continuación, como en Plutarco, desfila el carro con el trono y las armas de Perseo (10) (**fig.**

Perseo y los hijos, figura la mujer (“die meisten ausserdem die Frau des makedonischen Königs”), pero no hay ningún documento que yo conozca en el que figure la mujer además de los hijos y la hija.

⁴⁰ SILVANO GERMÁNICO 1524 (REINKE 1996: 316): 570-575: *Macedum procures urbesque receptae/ Fluminaque montesque simul populique subacti/ Ordine discreto praeunt et proximus axi/ Laurigero Perses belli temerarius auctor,/ Tergeminis septus natis, devicta catenis/ 575 Colla onerati omnes et brachia reste ligati/ Inviti subeunt portas ac moenia Romae.*

⁴¹ En la figura en blanco y negro que reproduce como **fig. 25** EBERT-SCHIFFER 1990: 125 y, mejor en la **fig. 83** (IDEM: 165), ambas sacadas del Archivo Fotográfico Capitolino, y sobre todo en la 86 (IDEM: 167), reproducida a partir de la Bibliotheca Hertziana y posiblemente de una fecha bastante anterior al momento actual en la que la parte próxima a la inscripción estaba menos deteriorada, se ve el buey prácticamente entero y algún acompañante más.

TRIUNFO DE PAULO EMILIO POR JACOPO DE RIPANDA



Fig. 11. Triunfo de Emilio de Ripanda, Museos Capitolinos, Sala de la Loba [Foto del autor]



Fig. 12. Detalle de fig. 11. Hijos de Perseo (?) [Foto del autor]

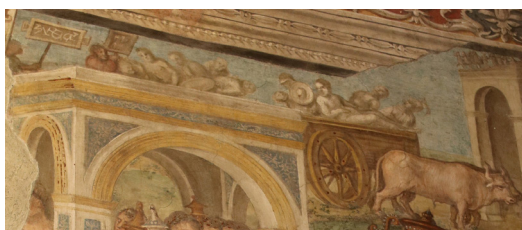


Fig. 13. Detalle de fig. 11. Carros con estatuas y colosos [Foto del autor]

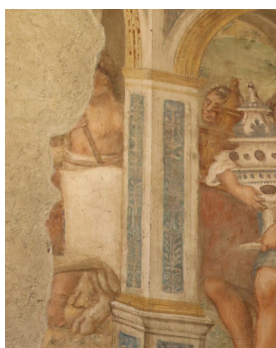


Fig. 14. Detalle de fig. 11. Víctimas para el sacrificio [Foto del autor]



Fig. 15. Detalle de fig. 11. Carro de Perseo [Foto del autor]

15). Cerca de éste se ve la joven (¿hija?) con uno de los niños **(11)** (**fig. 12**); el otro podría ocupar el espacio hacia el que vuelve su cabeza la muchacha y detrás, ya próximo al carro como dicen Silvano y Plutarco (*proximus axi/Laurigero Perses*), iría el rey **(12)** seguido por los soldados romanos con las coronas de las ciudades griegas **(13)** y el carro del vencedor **(14)** con su ejército **(15)** (**fig. 16**); estos dos últimos detalles fueron respetados por la remodelación de la estancia y, con la salvedad de que el cónsul lleva el ramo de laurel en la izquierda y no en la derecha, se ajustan igualmente a la descripción del biógrafo⁴². En el triunfo de Ripanda sólo



Fig. 16. Detalle de fig. 11. Emilio con ramo de laurel y su ejército [Foto del autor]

faltarían, pues, los soldados que, según Plutarco, llevaban el ajuar de los reyes macedonios **(9)** y que tendrían que figurar entre los portadores de la *phiale* y el carro con las armas de Perseo y el rey macedonio y los que llevaban las coronas de las ciudades griegas, aunque hay espacio para ellos en la parte destruida que precede al carro de Emilio.

3.2. El llamado “Triunfo de Emilio” de Polidoro de Caravaggio

También en Roma, pero ahora en la fachada de un palacio privado de la plaza Madama, donde estaba el palacio de los Medici y detrás de Naona, documentan

⁴² Que el carro sea una biga (EBERT-SCHIFFER 1988: 168 usa el detalle para demostrar que Ripanda tiene en cuenta la realidad de su tiempo más que el testimonio de los triunfos romanos, en los que siempre hay una cuadriga) y no una cuadriga es insignificante para nuestro propósito, ya que Plutarco no lo menciona.

Vasari y algunos autores de comienzos del XVII en adelante otro Triunfo de la época de León X (1513-1521), que el biógrafo italiano registra como de Paulo Emilio. Sus autores fueron Polidoro Caravaggio (1492/5-1543), antes de huir a Nápoles por el saqueo de Roma (1527), dato que fija el *terminus ante quem*, y Maturino Fiorentino⁴³. Algunos restos de los frescos originales del triunfo y de un rapto de las sabinas (conocidos por grabados de Cherubino Alberti de finales de siglo) se conservaron gracias al interés cultural del cardenal Antonio Barberini. Este, animado por la reedición en 1628⁴⁴ de las litografías de Alberti, decidió rescatar cinco años después los restos de la fachada y depositarlos en el *Palazzo alle Quattro Fontane*, actual Museo Barberini, donde se exhiben. El resto lo conocemos por la copia de los hermanos Alberti. Haciendo caso a Vasari que asocia, como he dicho, el triunfo a Paulo Emilio, varios estudiosos modernos, entre los que se encontraba

todavía Witcombe en su Tesis Doctoral, lo consideran “basado en la descripción de Plutarco”, fuente asumida por una parte de la bibliografía sobre el tema⁴⁵. A favor de esta influencia está la relación con las *Vidas Paralelas* de otros temas pictóricos de sus autores. Por ejemplo, en la fachada del Palazzo Ricci (Roma) Polidoro también pintó en claroscuro un Rómulo y Remo con la loba y el Rapto de las Sabinas (ya mencionado), además de las historias de otros personajes de las *Vidas* (aunque sus gestas también están documentadas en los historiadores romanos y grecorromanos de la época republicana: Mucio Escévola, Horacio Cocles, Porsena, Camilo y Breno, Tarpeya⁴⁶, Alejandro Magno, Numa y Licurgo⁴⁷) o mencionadas en los *Moralia* (Fálaris y Perilo⁴⁸). Pero, en lo que atañe a nuestro tema, debo advertir que ni en los originales conservados (figs. 17a-b), ni en la litografía de Cherubino Alberti (fig. 18), tenemos indicios claros que relacionen de manera

⁴³ VASARI 1810 (IX): 242-243: “Fecero ancora su la piazza, dove è il palazzo de’ Medici, dietro a Naona, una faccia coi trionfi di Paulo Emilio, et infinite altre storie romane”.

⁴⁴ Cf. TUMINO 2023: 186. Sobre la fortuna de los frescos rescatados, véase IDEM: 187-197-

⁴⁵ KULTZEN 1961: 208 mantiene la referencia a Paulo Emilio sin discusión y WITCOMBE 1981: 29, 214, note 53 era más concreto con respecto a Plutarco: “The Triumph of Aemilius Paullus, based on Plutarch’s description...”. El posible error de Vasari continúa aún en algunos autores de este siglo, como MATARAZZO 2021: 151-154 y, en particular, la nota 51.

⁴⁶ VASARI 1810 (IX): 238 (Tarpeya), 239 (historias de Rómulo), 240 (rapto de las sabinas, Escévola y Horacio Cocles), 241 (Porsena, Camilo y Breno), 242 (Rómulo y Remo con la loba, Escévola y Breno). 242-243 (triunfo de Emilio), 244 (historia de Anco Marcio), 245 (Clelia pasando el Tíber).

⁴⁷ En la fachada del Palazzo Milesi de Roma.

⁴⁸ VASARI 1810 (IX): 238 (Fálaris y Perilo), 245 (Clelia y Alejandro Magno).

TRIUNFO DE PAULO EMILIO POR POLIDORO DE CARAVAGGIO

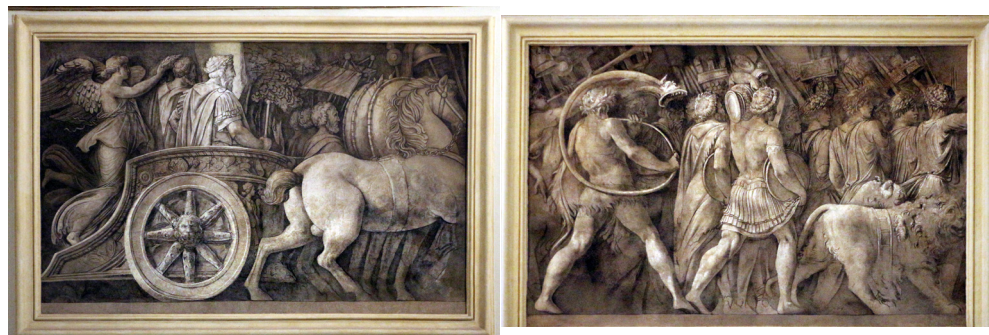


Fig. 17. Polidoro da Caravaggio, Triunfo de Paulo Emilio (?), Palazzo Barberini, Roma (Licencia Sailko, Creative Commons Attribution 3.0 Unported. 17a: [Polidoro da caravaggio, trionfo di paolo emilio, xvi secolo 03.jpg] y 17b: [Polidoro da caravaggio, trionfo di Paolo Emilio, xvi secolo 01.jpg]



Fig. 18. Polidoro da Caravaggio, Triunfo de Paulo Emilio. Litografía de Cherubino Alberti (1628): Metropolitan Museum of Art, NY, Drawings and Prints 51.501.3759 [CC Public Domain].

inequívoca este triunfo con el de la *Vida de Paulo Emilio*, sino más bien lo contrario: El triunfante recibe una corona de laurel (detalle no mencionado por Plutarco) de una Victoria (como solía representarse en algunos triunfos reales, monedas y documentos arqueológicos, y también en el triunfo de César de Mantegna), pero en su mano lleva un cetro y no un ramo de laurel.

Además, en el carro no se encuentra solo el supuesto Emilio, sino que lo acompaña otro personaje a su misma altura y en su misma posición. Este detalle nada tiene que ver con la descripción de Plutarco ni incluso con las ilustraciones de Petrarca-Boccaccio, ni con el testimonio de Eutropio que colocan en el carro de Emilio a sus dos hijos (Quinto Fabio Máximo Emiliano

y Publio Cornelio Escipión Emiliano). Por esa razón el catálogo de Bartsch⁴⁹ prudentemente silencia el nombre de Emilio y titula el grabado de Alberti como “Triunfo de dos emperadores”, asumido a partir de él por los museos depositarios (Metropolitan Museum of Arts de Nueva York y Rijksmuseum de Amsterdam, por ejemplo) y otros críticos⁵⁰. Lo que ya no podemos saber es si en la misma fachada había representada además alguna otra escena de triunfo que explique la identificación de Vasari como de Paulo Emilio, pues, en su descripción, el aretino habla del triunfo de Emilio y de otras escenas de historia romana⁵¹. Tal posibilidad quizá esté avalada por la noticia de Jonathan Richardson, que vio en una sala del Palacio Barberini cuatro triunfos en claroscuro “perfectamente conservados”⁵², aunque esto tampoco es fiable, por ser habitual

referirse a las distintas escenas de un solo triunfo en plural (“triumfos”).

3.3. El “Triunfo de Emilio” de la *Camera del cantone* en el Palazzo dei Conservatori

Pero el fresco romano del XVI más interesante para nosotros, ya que sigue fielmente la descripción de Plutarco, es el que adorna las cuatro paredes de la *Sala dei trionfi*, como se la conocía antes o, ahora, *Camera del cantone* del Palazzo dei Conservatori (fig. 19). Según los documentos, el fresco fue encargado por los senadores de la República en el año 1568⁵³ a los pintores Michele Alberti y Giacomo Rocca o Rocchetti, discípulos de Daniel de Volterra. El estilo de su escuela determinó que, durante los siglos siguientes del XVII hasta el XX, se generalizara la certeza de que su autor fue el propio Volterra⁵⁴,

⁴⁹ BARTSCH 1982: cat. no. 160, 290–291.

⁵⁰ Por ejemplo, WITCOMBE 2004: 176 corrige su posición anterior y, siguiendo la rectificación del Bartsch, escribe ahora: “the two-plate Triumph of Two Roman Emperors after Polidoro”; y TUMINO 2023 nunca se refiere a los frescos con la denominación de Vasari, sino que en p. 186, n. 5 y 197, n. 24 habla de triunfo de “due consoli”.

⁵¹ VASARI 1810 (IX): 242-243 (= 1550: 220): “Fecero ancora sulla piazza, dov’ è il palazzo de’ Medici dietro a Naona, una faccia coi trionfi di Paulo Emilio (.), ed infinite altre storie Romane”. Me resulta extraño la confusión del erudite y su afirmación, si no había razones sólidas para ello.

⁵² RICHARDSON 1772: 165 (“Four *Roman* Triumphs; Clair Obscure; taken out of a Wall, perfectly well preserved; Figures bigger than the Life”). Cf. TUMINO 2023: 181.

⁵³ PIETRANGELI 1962: 463. Michele Alberti pertenecía a la familia de pintores de Burgo San Sepolcro de la que procedían Cherubino y Giovanni, discípulo de Daniele Ricciarelli da Volterra a quien se atribuyó luego el fresco; Giacomo Rocchetti o Rocca era un pintor romano de la misma escuela.

⁵⁴ Así figura, salvo alguna excepción, en PANCIROLI 1707: 533, MARTINELLI 1719: 572, PINAROLI 1725: 140, TITI 1763 y LOCATELLI 1775: 134-134, además de en las descripciones del Capitolio de VASI 1814: 57, TOFANELLI 1819: 131y, ya a comienzos del siglo XX, RODOCANACHI 1904: 101.

autoría hoy totalmente descartada; sí es posible que el de Volterra lo diseñara, una hipótesis verosímil por haber sido Michele Alberti su administrador testamentario y además beneficiario de los dibujos y porque Rocchetti aprovechó para sus pinturas diseños del maestro⁵⁵. El fresco fue concluido casi en su totalidad por ambos pintores en 1569; sólo faltaba la escena final (correspondiente a la pared que mira a la ciudad), la del carro de Emilio (14) y sus soldados (15), añadida por otro pintor un siglo después⁵⁶, según consta en la inscripción que hay debajo del carro⁵⁷). En la descripción de Rossini, primera conservada del fresco⁵⁸, aparece como *Triunfo di Mario* por la victoria sobre los cimbrios, y así se conoció hasta los años sesenta del siglo pasado, cuando el arqueólogo y conservador del museo, Pietrangeli, corrigió el error detallando la adecuación de todos los elementos con la descripción del *Emilio* de Plutarco⁵⁹.

En efecto, como en la *Vida*, el Triunfo de Emilio de Alberti y Rocchetti comienza en la pared opuesta a la que da a la fachada, donde se representa el desfile del primer día (2). El fresco es fiel en su contenido al texto de 32.4, aunque los pintores reinterpretaron a su modo la composición del mismo. Por ejemplo, separan, igual que Mantegna, los cuadros, convertidos probablemente por la experiencia de las representaciones en los lienzos y tablas que narran las gestas del vencedor, portadas aquí por soldados, y las estatuas y colosos de que habla Plutarco, acumulados en un carro. La escena ocupa toda la pared que linda con la *Sala della Lupa*. Se abre con soldados a pie portando cuadros que, como he indicado, parecen ser las representaciones de las gestas de Paulo Emilio; en uno se adivina en particular la audiencia del cónsul a Perseo, postrado ante aquél, mencionada por el biógrafo en *Aem.* 30 (fig. 20a). El público (1) se reparte por los balcones y azoteas

⁵⁵ Referencias a esos documentos pueden leerse en COPPOLA, MARTELOTTI & MASINI 1989: 125-126.

⁵⁶ La fecha de conclusión en 1669 fue fijada por PIETRANGELI 1962: 463-469 por la época en que ejercieron su mandato los magistrados mencionados en la inscripción.

⁵⁷ AURELIO CIOGNIO · MVTIO MARERIO · EQ · SILVIO ALLIO CONSERVATORIBUS TRANQUILLO COLVMNA CAP · REG · PRIORE PICTVRA ABSOLVTA

⁵⁸ ROSSINI 1693: 14 “Entrarete nella terza stanza; nel fregio di sopra vi è dipinto à fresco la bella historia del Trionfo di Mario, che riportò delli Cimbri, che fù la più grande vittoria, che riportassero i Romani, essendo morti de nemici cento mila.” (Cf. GANDINI 1833: VI 1, 60). PIETRANGELI 1962: 464 indica que falta la documentación antigua relativa al tema, pero que, desde el *settecento*, se describe como *Triunfo de Mario sobre los Cimbrios* (“ma ia dal ’700 si era pensato al trionfo di Mario sui Cimbri”).

⁵⁹ PIETRANGELI 1962: 463-467.

TRIUNFO DE PAULO EMILIO POR ALBERTI Y ROCCHETTI



Fig. 19. Triunfo de Paulo Emilio Friso de la Camera del Cantone. Museos Capitolinos [Foto del autor]



Fig. 20. Primera jornada. 20a: Soldados con cuadros y 20b: Carro con las estatuas y colosos [Foto del autor]



Fig. 21. Segunda jornada. 21a: Carro con las armas y 21b Por7eadores con la plata [Fotos del autor]-

de los palacios y por los puentes de las calles⁶⁰, y los pintores han modificado el testimonio biográfico, ya que en Plutarco todo este botín desfila en carros y no llevado por los soldados individualmente. El paisaje romano, según la norma de los triunfos del *quattrocento*, está sugerido por monumentos emblemáticos como el Panteón y la Columna de Trajano (a la izquierda) y al fondo (a la derecha) el Capitolio. Por fin, fiel al texto plutarqueo, vemos un carro (**fig. 20b**), tirado por bueyes (por razones obvias, representa a los numerosos carros del triunfo de que habla el biógrafo) en el que se amontonan las estatuas y colosos. Entre ellos distinguimos un Hércules con las manzanas de las Hespérides⁶¹ y las estatuas de Marte, Venus y Cupido, con el Panteón al fondo, como viene siendo la norma desde las representaciones cuatrocentistas.

El segundo día ocupa en el fresco toda la pared que hace ángulo recto con la que linda con la sala de la loba, pared en la que se abre la puerta de acceso a la *camera del cantone* desde la sala cinco. Hasta prácticamente la mitad del friso circulan los carros (aquí los pintores han pintado dos al menos) con las armas (3) precedidos y seguidos por soldados a pie

(**fig. 21a**) y como fondo aparece la Iglesia de Santa María. Plutarco se recrea en la descripción de estos carros interesándose sobre todo por el efecto emocional que el ruido de las armas, chocando unas con otras, produce en los espectadores. En el fresco estos últimos son los grandes ausentes, pero la disposición de las armas se ajusta aproximadamente a la descripción del biógrafo (32.4). Casi todas estas son identificables, aunque no localizo bien ni las grebas ni los frenos de caballos en los carros del fresco.

A continuación de las armas, y siempre en el segundo día, desfilan (**fig. 21b**), tal como dice Plutarco, soldados llevando, en grupos de cuatro, andas sobre los hombros con grandes vasijas doradas repletas de monedas de plata y, detrás, otros con jarras plateadas al hombro o entre los brazos (4). Una innovación artística es la presencia detrás de los carros con las monedas de plata y delante de los músicos de un personaje cómico vestido con túnica roja y coronado de laurel que marcha a pie y está personalizado como un bufón del Renacimiento, inspirado sin duda en las representaciones artísticas de otros triunfos de la época. Pietrangeli lo asocia con el que describe Apiano en el triunfo de Escipión⁶².

⁶⁰ Fondo de la escena de las víctimas para el sacrificio o de las escenas con el desfile del carro de las armas de Perseo y de los prisioneros y de las coronas de las ciudades.

⁶¹ PIETRANGELI 1962, describe las figuras con Hércules y las manzanas de las Hespérides, una amazona herida y una mujer cautiva: 464. En realidad, hay 3 estatuas que pueden ser de diosas, probablemente una de Minerva, pues lleva cubierta la cabeza por un posible casco.

⁶² PIETRANGELI 1962: 466. *Vid. App., Lib. 66.296: τούτων δέ τις ἐν μέσῳ, πορφύραν ποδήρη περικεῖμενος καὶ ψέλια καὶ στρεπτὰ ἀπὸ χρυσοῦ, σχηματίζεται ποικίλως ἐς γέλωτα*

Las escenas del tercer día ocupan las dos últimas paredes. En la primera, que hace ángulo con la del bufón, el fresco muestra en primer lugar (fig. 22a) a los trompetistas abriendo el desfile (5) y seguidos inmediatamente por la marcha de los bueyes para el sacrificio (6); a continuación (fig. 22b) van los portadores de los vasos con monedas de oro (7) y los cuatro que llevan la *phiale* de Emilio (8); los siguen varios soldados con recipientes (ánforas y jarras) (9). Las escenas se ajustan casi filológicamente al texto de Plutarco: hay dos/tres filas de músicos coronados con laurel, por lo menos seis bueyes blancos con los cuernos dorados y guirnalda cayendo de ellos y figuras femeninas con los pechos al descubierto entre los bueyes, también con coronas (¿de laurel?) y con ramos (¿de olivo?) en las manos. Detrás de los bueyes y mujeres caminan cuatro filas de jóvenes igualmente coronados, exhibiendo palmas y ramos de laurel o de olivo, con bandas y togas blancas o de púrpura, con cintas rituales y con recipientes diversos y aros de oro para el sacrificio. Sin solución de continuidad, vienen luego soldados que llevan individualmente artísticas vasijas

de oro sobre los hombros o entre los brazos repletas de monedas. Cierran el fresco de esta pared los cuatro soldados que portan, en una anda lujosamente adornada con manto purpúreo y borlas azules cayendo, la *Phiale* de oro, artísticamente labrada⁶³. Detrás unos cuantos soldados llevan recipientes en su mayoría dorados (hay varias ánforas y una jarra) identificables tal vez con el ajuar de los antígonos y selúcidas a que se refiere el biógrafo. Los artistas han aislado y unido al mismo tiempo esta parte del transporte de objetos acabando la decoración de la pared con la mitad de un gran árbol (un laurel) cuyo tronco coincide con el rincón mientras que la otra mitad se completa en pared siguiente, reservada para los vencidos y el vencedor. En cuanto al fondo, las escenas de los bueyes, el oro y los portadores de la *phiale* aparecen enmarcados por una serie de edificios, de los que algunos son ficticios (como el que Pietrangeli llama “edificio senatorio” y la basílica que hay tras los que llevan las monedas⁶⁴), pero otros son reales, como los que Pietrangeli identifica con la Torre de las Milicias y, a su izquierda en la lejanía, un edificio redondo que pudiera ser el Mausoleo

ὡς ἐπορχούμενος τοῖς πολεμίοις [= “En medio de éstos uno, ataviado con talar rojo, brazaletes y collares de oro hace variados gestos para producir risas con sus danzas burlándose de los enemigos”].

⁶³ Los pintores, quizá llevados por la insistencia de Plutarco en la riqueza artística del objeto, han pintado la *phiale* (vaso plano, especie de patera), como una *pyxis*.

⁶⁴ Con su cubierta abovedada, el edificio se asemeja al grabado que reconstruye la Basílica Porcia en el libro de comienzos del XVII (Roma, 1612) de Jacobo Lauro Romano.



Fig. 22. Tercera jornada. 22a: Trompetistas y víctimas y 22b: Portadores el oro y la *Phiále* [Fotos del autor]



Fig. 23. Tercera jornada. 23a: Carro de Perseo y 23b: Prisioneros [Fotos del autor].



Fig. 24. Tercera jornada. 24a: Soldados con las coronas y 24b: Carro de Emilio (s. XVII) [Fotos del autor]-

de los Gordianos⁶⁵. La última pared muestra en primer lugar el carro (**fig. 23a**) con las armas de Perseo (10), limitadas aquí a la lanza con la punta hacia arriba y un lazo blanco que simboliza su inocuidad, la coraza cruzada por el hasta de la lanza con la diadema sobre ella en el centro, a su izquierda el casco, por encima de todo ello el manto de púrpura y, debajo del casco y de la coraza, tal vez el escudo las grebas y un cinturón.

Si esta pintura reproduce con casi completa fidelidad la letra de la descripción plutarquea, no lo hace menos la siguiente (**fig. 23b**) con la escena de los niños y Perseo. Los primeros van acompañados por los tutores (11). Uno de ellos, con barba y manto verde, encorvado, extiende sus brazos hacia el carro como explicándoles a los tres niños la desventurada situación en que se encuentran, mientras mira hacia abajo, hacia la niña. Ella que, a diferencia de la muchacha de Ripanda, por su estatura y aspecto similar a los dos varones no admite ser interpretada como esposa del rey, lleva la mano izquierda casi pegada a la rueda trasera exterior del carro y está con el cuerpo de frente al espectador y con la cara mirando al infinito, como ajena a la situación, ajustada a las palabras de Plutarco; los dos niños marchan de lado, detrás del primer tutor, con el brazo derecho dirigido hacia adelante y envueltos por el resto de tutores y criados; pero cada uno

recibe las mismas explicaciones de sus maestros particulares en igual actitud que la del primero. Con gran maestría por parte de los artistas, que se apartan claramente de cuanto vimos en los arcones, un soldado separa de los niños a Perseo, al que conduce, cabizbajo, con manto de púrpura y rodeado de los demás miembros de su séquito (12). De nuevo fieles al texto de Plutarco, los pintores han calzado sus pies con sandalias griegas, mientras que los niños, los tutores y los demás amigos y sirvientes del rey van descalzos. Y, a diferencia de otras representaciones medievales y renacentistas, no hay ningún vínculo emocional entre el rey, por completo aislado del entorno, y los hijos que lo preceden dándole la espalda.

Detrás de este séquito de prisioneros, también de acuerdo con el texto de la *Vida*, varios soldados llevan en alto las coronas (**fig. 24a**) enviadas a Emilio por las ciudades macedonias (13). El desfile se cierra (**fig. 24b**) con la cuadriga de Emilio (14) que está flanqueado por los lictores y acompañado, a su espalda en el mismo carro, por una victoria coronándolo de laurel con la izquierda (innovación respecto de Plutarco), mientras exhibe los despojos del rey macedonio en la derecha. Emilio conduce el carro y coge con su mano derecha el báculo y con su izquierda un ramo de laurel. Como ya se ha dicho, este último elemento no tiene nada que ver

⁶⁵ PIETRANGELI 1962: 466.

con el fresco pintado a finales del XVI y su autor, a diferencia de los anteriores, se aparta bastante de la descripción de Plutarco ajustándose, en cambio, a las representaciones de otros triunfos de las que toma distintos tópicos. Para empezar, Plutarco no menciona báculo de mando y en él Emilio lleva el ramo de laurel en la derecha, no en la izquierda. La Victoria es una fantasía ajena al realismo descrito por el biógrafo. En el triunfo de César de Mantegna y en las monedas romanas en las que se representa al Emperador en su triunfo a veces hay detrás un joven que (a modo de la Victoria de este cuadro) sujeta la corona por encima de la cabeza del cónsul o del emperador triunfante. Tampoco Plutarco menciona los lictores, aunque éstos sí aparecen en otros cuadros de la época. Y, en cuanto al trofeo esgrimido por la Victoria, del que nada dice nuestro texto, parece sacado del denario republicano conmemorativo del triunfo de Paulo Emilio.

Quedarían por comentar los edificios que conforman el paisaje de fondo del triunfo, pero dejo este tema para otra ocasión y lugar ya que la importancia que esos decorados, que no guardan relación con el texto de Plutarco, tienen en las representaciones medievales y posteriores de triunfos antiguos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTSCH 1982 = W. L. STRAUSS (ed.), *The illustrated Bartsch*. 34, *Italian Artists of the Sixteenth Century* (17-2), New York: Abaris Books.
- BARTSCH 1994 = M. J. ZUCKER (ed.), *The illustrated Bartsch*. 24 (commentary), *Early Italian masters*. Pt.2, New York: Abaris Books.
- BIONDO 1531 = FLAVIO BIONDO, *De Roma triumphante libri decem*, Basilea: Froben (ed, original, 1459).
- CACIORGNA 2001= MARILENA CACIORGNA, “Immagini di eroi ed eroine nell’arte del Rinascimento. Moduli plutarchei in fronti di cassone e spalliere”, en R. GUERRINI, M. CACIORGNA & C. FILIPPINI (eds.), *Biografia dipinta. Plutarco e l’arte del Rinascimento 1400-1550*: 209-344.
- CALLMAN 1971 = ELLEN CALLMAN, *Apolonio di Giovanni*, (New York University, Thesis Doctoral, 1970), Michigan: Ann Arbor Microfilms.
- CALLMAN 1974 = ELLEN CALLMAN, *Apolonio di Giovanni*, Oxford: Clarendon Press.
- COPPOLA, MARTINELLI & MASINI 1989 = ROSANNA COPPOLA, GIOVANNA MARTINELLI & P. MASINI, “Il fregio della Sala dei Trionfi nel Palazzo dei Conservatori”, *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s. 3: 124-137.
- DEGLI UBERTI 1474 = FAZIO DEGLI UBERTI, Vicenza: Leonardus Achates de Basilea.
- DE JONG 2013 = JAN L. DE JONG, *The Power and the Glorification. Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- DEMPSEY 1999 = CHARLES DEMPSEY, “Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de’ Medici, Botticelli, and Politian’s Stanze per la Giostra”, *Renaissance Quarterly* 52: 1-42.
- DE’ ROSSI 1786 = TRIBALDO DE ROSSI, “Ricordanze”, en IDELFONSO DE LUIGI (ed.), *Istorie di Giovanni Cambi... con alcune operette di Donato Giannotti, Di Mar-*

co Foscari, e di Tribaldo De' Rossi, Volume quarto, Firenze: 236-303.

EBERT-SCHIFFER 1988 = SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, "Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 23/24: 77-218.

EBERT-SCHIFFER 2004 = SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, "Virtus roman als Stilfrage in einem Römischen Freskenzyklus der Renaissance", en GERD ALTHOFF (ed.), *Zeichen - Rituale - Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*. Münster: 385-408.

ESSLING & MÜNTZ 1909 = PRINCE D'ESSLING & EUGÈNE MÜNTZ, *Petrarca. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure. L'illustration de ses écrits*, Paris.

FILIPPINI 1998 = CECILIA FILIPPINI, "Codici miniati del Plutarco latino", *Fontes. Rivista di filologia, iconografia e estoria della tradizione classica* 1: 159-176.

FILIPPINI 2001 = CECILIA FILIPPINI, "Plutarco istoriato: le *Vite Parallele* nella miniatura italiana del Quattrocento e la morte di Cesare nei cassoni fiorentini", en R. GUERRINI, M. CACIORGNA & C. FILIPPINI (eds.), *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, La Spezia: Agorà Edizioni: 156-208.

FIOCO 1920 = GIUSEPPE FIOCO, "Jacopo Ripanda", *L'Arte*, 23: 27-48.

FORCELLA 1885 = VINCENZO FORCELLA, *Tornei e Giostre. Ingressi Trionfali e Feste Carnevalesche in Roma sotto Paolo III*, Roma: Tipografia Artigianelli.

GANDINI 1833 = FRANCESCO GANDINI, *Viaggi in Italia*, VI (*Stato della Chiesa*), Cremona: Luigi De-Micheli.

GUASTI 1884 = CESARE GUASTI, *Le Feste di San Giovanni Batista in Firenze*, Firenze: Ermanno Loescher-Fratelli Bocca.

HIND 1910 = ARTHUR MAYGER HIND, *Catalogue of Early Italian Engraving preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London: British Museum.

HOLLIDAY 1988 = P. J. HOLLIDAY, "Ad Triumphum Excolendum: The Political Significance of Roman Historical Painting", *The Oxford Art Journal*: 3-8.

KULTZEN 1961 = ROLF KULTZEN, "Bemerkungen zu einer Fassadomalerei Polidoros da Caravaggio an der Piazza Madama in Rom", en *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns*, München: Verlag Anton Schroll & Co: 207-212

LANDUCCI 1883 = LUCA LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516. Continuato da un anonimo fino al 1542...con annotazioni da Iodoco del Badia*, Firenze: G.C. Sansone, editore.

LOCATELLI 1775 = A. LOCATELLI, *Descrizione delle statue. Bassirilievi, busti e altri antichi monumenti e quadri dei più celebri pennelli che si custodiscono nei palazzi di Campidoglio*, Roma: Gaetano Quojani, ed. Terza emendata, ed accresciuta.

LOMAZZO 1585 = GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio.

MARTINDALE 1979 = ANDREW MARTINDALE, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London: Harvey Miller Publishers.

MARTINELLI 1719 = MARTINELLI, *Descrizione di Roma Moderna*, II vol., Roma: Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi.

- MASI 1906 = BARTOLOMEO MASI, *Ricordanze di Bartolomeo Masi Calderaio fiorentino dal 1478 al 1526, per la prima volta pubblicate da Gius. Odoardo Corazzini*, Firenze: G. C. Sansoni, Editore.
- MATARAZZO 2021 = MARIA GABRIELLA MATARAZZO, "Cherubino Alberti's Engravings after Polidoro da Caravaggio: from Chiaroscuro to Sculpture", in A. Bloemacher, M. Richter & M. Faietti, *Sculpture in Print, 1548-1600*, Leiden-Boston: Brill: 124-167.
- MIZIOLEK 2010 = JERZY MIZIOLEK, "I decori dei cassoni istoriati", in Cl. Paolini, D. Parenti & L. Sebregondi (eds.), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Catalogo dell'esposizione*, Florencia: 69-78.
- NEWBIGIN 2016 = N. NEWBIGIN, "Carried away: Lorenzo's Triumphs of 1491", in P. Howard & C. Hewlett, *Studies on Florence and the Italian Renaissance*, Turnhout: Brepols: 116-131.
- ÖSTENBERG 2009A = I. ÖSTENBERG, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford [u. a.].
- ÖSTENBERG 2009B = I. ÖSTENBERG, "Titulis oppida capta leget. The role of the written placards in the Roman Triumphal Procession", in: *MEFRA* 121: 463-472.
- Panciroli 1707 = *Roma sacra e moderna*, Roma: Francesco Gonzaga.
- PASTOR 1900 = L. PASTOR, *The History of the Popes*, vol. IV, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 2^a ed.
- PASTOR 1911 = L. PASTOR, *The History of the Popes*, vol. VI, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 3^a ed.
- PASTOR 1912 = L. PASTOR, *The History of the Popes*, vol. XI, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- PÉREZ JIMÉNEZ 2014 = A. PÉREZ JIMÉNEZ, "Plutarco y la iconografía monetaria antigua", in C. ALCALDE MARTÍN & LUISA DE NAZARÉ FERREIRA (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 31-68.
- PIETRANGELI 1962 = C. PIETRANGELI, "La Sala dei Trionfi", *Capitolium* 37 (1962) 463-468 (repr. in A. CIPRIANI, D. GALLAVOTTI CAVALLERO, P. LIVERANI & G. SCANO (eds.), Roma 1995: 332-335, 577-581.
- PINAROLI 1725 = GIACOMO PINAROLI MILANESE, *Trattato delle cose più memorabili di Roma, tanto antiche come modeerne, con l'eruditioni di alcune statue, e bassi rilievi, palazzi, Chiese, e funzioni pubbliche di detta Città*, I, Roma: S. Michele a Ripa.
- PINELLI 1985 = ANTONIO PINELLI, "Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema", in S. Settis (ed.), *Roma e l'antico nel arte e nella cultura del cinquecento*, vol. II, Roma: Einaudi: 281-352.
- REINEKE 1996 = ILSE REINEKE, "C. Silvani Germanici in pontificatum Clementis Septimi pont. opt. max. paneyris prima. In Leonis Decimi pont. max. statuam sylva. Text mit Einleitung", *Humanistica Lovaniensia* 45: 245-328.
- RICHARDSON 1772 = JONATHAN RICHARDSON, *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawing and Pictures in Italy with Remarks*, London: J. Knapton.
- RODOCANACHI 1904 = E. RODOCANACHI, *Le Capitole Romain Antique et moderne*, Paris: Hachette.
- ROSSINI 1693 = PIETRO ROSSINI DA PESSARO, *Il Mercurio errante. Delle Grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne; cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, Roma: Gio Molo.
- SCHUBRING 1915 = PAUL SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. 2 Bde, Leipzig.

- SILVANO GERMÁNICO 1524 = C. *Silvani Germanici in 21 pontificatum Clementis Septimi Pont. Opt. Max. panegyris Die prima. Eiusdem in statuam Leonis Decimi Pont. Max. sylua*, Romae, in aedibus Ludouici Vicentini et Lautitii Perusini, 1524 XII kl. jan. (21 dicembre 1524).
- TITI 1763 = FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma: Marco Pagliarini.
- TOFANELLI 1819 = A. TOFANELLI, *Descrizioni delle pitture e sculture che si trovano al Campidoglio*, Roma: Carlo Mordacchini.
- TUMINO 2023 = LUISA TUMINO, “Gli affreschi di Polidoro e Maturino in palazzo Barberini: vicende storiche e conservative dal Sei al Novecento”, *Horti Hesperidum* 11: 185-208.
- VASI 1814 = MARIANO VASI, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, vol. I, Roma: Crispino Paccinelli.
- VASARI 1810 = GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ... *Illustrate con Note*, vol. 9, Milano: Società Tipografica de'Classici Italiani.
- VASARI 1811 = GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ... *Illustrate con Note*, vol. 10, Milano: Società Tipografica de'Classici Italiani.
- VASARI 1811 = GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ... *Illustrate con Note*, vol. 11, Milano: Società Tipografica de'Classici Italiani.
- VENTRONE 2007 = “La festa di San Giovanni: costruzione di un'identità civica fra rituale e spettacolo (secoli XIV-XVI)”, *Annali di Storia di Firenze*, 2: 50-76.
- WEISBACH 1919 = WERNER WEISBACH, *Trionfi*, Berlin: G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.
- WITCOMBE 1981 = CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE, *Giovanni and Cherubino Alberti*, Thesis, Sweet Briar Colledge.
- WITCOMBE 2004 = CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leide-Boston: Brill.
- ZAHO 2004 = M.A. ZAHO, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York: Peter Lang.

