

EDUARDO PRIETO

LOS LUGARES
DE PETRARCA

SOBRE NATURALEZA
Y SOLEDAD

BARCELONA 2026



ACANTILADO

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2026 by Eduardo Antonio Prieto González
© de esta edición, 2026 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Francesco Petrarca en su estudio*
(finales del siglo XIV), anónimo

ISBN: 979-13-87964-16-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 5917-2026

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
LIBERDÚPLEX *Impressió y encuadernació*

PRIMERA EDICIÓN *abril de 2026*



Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

De mapas, amores y territorios

9

Historia natural de Babilonia

23

Retirado en la paz de estos desiertos...

41

Viaje poético al centro de la Tierra

53

Grutas y ninfas o casas y musas

69

Diálogo de los dos noctámbulos

93

«Un bel morir tutta una vita onora»

109

Una bibliografía

135

Me había dicho que vendría al manantial del Sorgue para ver un paraje admirado en todo el mundo y al tiempo verme a mí y el modo de vida que llevo en estos campos.

Cartas familiares, xii, 12

Yo no ordeno a los estudiosos escribir libros en montes y selvas, sino que permito al alma, tras recrearse en tal espectáculo, recogerse en un retiro silencioso y recóndito.

De vita solitaria, 1, 7

Verás a tu añorado amigo lleno de buena salud, sin necesitar nada ni esperar nada; lo verás de la mañana a la tarde paseando solo, paseando por enramadas, paseando por montes, paseando por fuentes, hecho un poblador del bosque, un poblador del campo, rehuyendo las pisadas de los hombres, enamorado de las sombras, disfrutando con las cuevas musgosas y los verdes prados.

Cartas familiares, vi, 3

Te hago saber, en resumidas cuentas, que todo lo que aquí en la tierra o el agua nace es de tal naturaleza que uno pensaría que ha nacido en el Paraíso de las Delicias.

Cartas familiares, xvi, 7

Pero ¿desde dónde lanzas ahora tanta palabrería?, preguntarás extrañado; dejarías de extrañarte si conocieras el sitio desde donde redacto esta misiva.

Cartas familiares, xvii, 5

También tú, si no has hallado en todo el mundo ningún lugar de descanso y consuelo, retírate tras el umbral de tu alcoba y a tu propio interior; vela contigo, habla contigo, calla contigo, pasea contigo, detente contigo; no creas estar solo si estás contigo: si no estás contigo, aunque estés entre la gente, estarás solo.

Cartas familiares, xv, 7

¿Cuántas veces crees que la noche oscura me ha sorprendido solo y lejos en medio de los llanos? ¡Cuántas veces en verano me he levantado a medianoche y después de acabar mis rezos cristianos de esa hora, yo solo, para no perturbar el sueño de los criados, salía sobre todo a los campos bajo la luz de la luna no bien me dirigía a la montaña! ¡Cuántas veces a esa hora, sin ningún acompañante y con un estremecimiento de placer, me adentraba en aquella boca inmensa del manantial en la que es un espanto entrar incluso acompañado y de día!

Cartas de senectud, x, 10

Estoy muy atareado con faenas del campo, con obras de albañilería.

Cartas de senectud, xii, 2

La casa no da forma al espíritu, sino que de él la recibe.

Remedii, lxiiii

Os ofrezco mi propia persona, y mis libros y mis huercecillos.

Cartas familiares, viiii, 5

DE MAPAS, AMORES Y TERRITORIOS

La escena es vulgar, y demuestra que la Historia es mentirosa o, si no es mentirosa, está hecha de fabulaciones y fragmentos con los que construimos relatos. Lo que se advierte en la escena es, de entrada, la estructura incompleta de unas ojivas rotas y unos muros consumidos, a los que en verano dan sombra unos plátanos de ciudad de provincias. Después aparece un jardín no menos provinciano, pero con ínfulas pintorescas. Hay allí una cancela que recuerda que el jardín está en una ciudad. Y hay una puerta que se abre (aunque en rigor no la abra nadie) a un hace mucho tiempo clausurado teatro *underground*. Y hay también unas pape-leras municipales. Y hay unas pérgolas con glicinias. Y hay incluso un banco donde sentarse y abrir tal vez un libro. Aunque son éstos los objetos anodinos que hoy componen la escena, hace siglos la cosa fue distinta. No había ruinas ni jardín porque lo que ocupaba esta parte de Aviñón era la iglesia del Convento de Santa Clara, un edificio más bien humilde que los filólogos acabaron convirtiendo en santuario de los poetas. Había sido allí, no en vano, donde el 6 de abril de 1327, Viernes Santo, el genial hijo de *ser* Petracco—un notario de Florencia que había seguido la estela de los papas—atisbó a la salida de misa a una adolescente que su imaginación convirtió en carne amada y materia literaria.

Puede ser que aquella adolescente se llamara en verdad Laura, o fue sólo que el joven escritor quiso ponerle ese nombre por no saber resistirse a la alegoría, pues el laurel es la planta del dios Apolo, y laurel era lo que habría de co-

ronar con el tiempo la frente del poeta. ¿Qué vio, en cualquier caso, Petrarca en esa doncella a la que los estudiosos, fatigando dudosas genealogías, han querido convertir en antepasada del marqués de Sade? ¿Qué vio en su figura que le hizo pensar en Dánaes y ninfas? ¿Qué vio en ella y que acaso sólo volvió a ver otra vez en su vida que justificara tal conversión poética, tal caudal de versos? Podemos preguntarnos incluso: ¿Petrarca vio en pureza a Lauretta o la creó con palabras, cual gólem, para entretenimiento de copiosas generaciones de petrarquistas?

Sospechosamente (la Historia no gusta de coincidencias tan redondas), Laura murió también bajo el signo de la efeméride, otro Viernes Santo, el de 1348, consumida por las bubas, y la noticia alcanzó al poeta lejos, en Parma. Es probable que a Petrarca se le desgarrase el corazón, tal y como confiesa en el códice virgiliano donde consignaba defunciones y fechas de guardar. Pero nada impide creer que el suyo fuera más bien el dolor retórico que exigía la pérdida de la que se había convertido en motivo de sus versos. Pues ¿no comenzó Petrarca a amar a Laura aquel día en Aviñón porque estaba predispuesto a amarla por causa de la literatura? Nunca sabremos si fue así, pero el caso es que, aun antes de perecer, Laura estaba ya hecha menos de huesos y carne que de palabras y versos. Y lo estaba hasta el punto de que, más allá de Lauretta—de su nombre y cuerpo—, también habían devenido en literatura los lugares vividos, los caminos peregrinados, los ríos vadeados y los paisajes entrevistados al trasluz de su persona o recuerdo.

El territorio literario de Laura pertenece tanto a la escritura de Petrarca, está tan incardinado en la vida del poeta, que acabó siendo pasto de las lucubraciones de los petrarquistas. Aunque, por norma general, éstas tomaran la forma del recuento de versos y el examen de las alegorías,

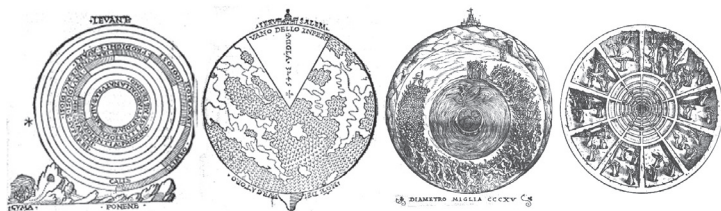
pronto quedaron plasmadas también en las miniaturas que representaban las figuras emparejadas del poeta y su amada. Era tal, sin embargo, el interés que despertaba Petrarca, tal el ansia por conocerlo todo del poeta y hacer glosa de su vida y obra, que ni las interpretaciones escritas ni las pintadas resultaron suficientes, y los pequeños pero apremiantes vacíos de la exégesis fueron ocupados por modos de hacer crítica menos previsibles, como el hasta entonces inédito de confeccionar mapas literarios.

El primero y mejor mapa del petrarquismo se publicó en 1525 en la que por entonces era la capital de las imprentas. Desde los tiempos del gran Aldo Manucio, Venecia podía jactarse de sacar a la luz laberintos de palabras con la forma de libros que muchos consideraban los más bellos del mundo. Bella es, desde luego, la edición de *Le Volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, centón de apretada letra itálica cuyo mayor tesoro es cartográfico: una *tavola* de los lugares del amor de Laura y Petrarca. Por su aspecto, la *tavola* parece de entrada un mapa más que Vellutello, hombre de letras y geografías, sabe encuadrar con tino. Circunscribe primero el área de estudio a un rectángulo casi áureo al modo de una ventana virtual que se hace eco de aquella que Alberti quiso convertir en instrumento de la pintura. Y coloca después en este lienzo orientado al este una urdimbre prolija de colinas y montañas, de ríos y afluentes, entre los que quedan apenas espacios en blanco donde el grabador pueda rotular la toponimia.

No se trata de un mapa real, o no del todo real, sino literario, aunque no del todo literario, y en esto entronca con una tradición que, si entonces no era muy vieja, sí podía blasonar ya de fecunda: la de elucidar con imágenes el significado de pasajes poéticos o filosóficos. Cristoforo Landino, de la Academia platónica de Florencia y tutor de Lo-

dito de aquella Italia, conociera estos ensayos visuales ayuda a entender que al final de su carrera se aventurase en su propia glosa dibujada de la *Comedia*. En ella refutó el sistema de medidas de Manetti, contuvo la Tierra y el Infierno en una esfera mucho más pequeña y dio pie a una polémica sobre el tamaño del orbe que duraría todo el siglo y en la que acabaría participando incluso Galileo para zanjar el asunto dando la razón geométrica, astrológica, geográfica y aun mecánica (los cálculos anticiparon aquí la ley del «cubo cuadrado») a su paisano Manetti.

Hoy puede parecernos cuestión bizantina, pero la glosa visual de la *Comedia* era entonces más que un juego, habida cuenta de que en ella se practicaban los malabares de la crítica en la misma medida en que se ventilaban cuestiones que, como la de darle una forma al mundo, iban más allá de las letras y concordaban con el espíritu de la época, bizarro y descubridor. Pero tras el empeño de figurarse el cosmos contemplando el cielo sin dejar de mirar a los libros, yacían también otras pulsiones: la de complacerse en los nuevos mecanismos de la bidimensionalidad (perspectiva lineal y otras proyecciones geométricas) que permitían representar fielmente los objetos sobre lienzos y mapas, y la de recrearse con prolijidad naturalista, y simplemente por el placer de hacerlo, en los detalles de las cosas más humildes o improbables, también en las más fugitivas de todas por ser reales a la vez que irreales: las literarias.



Es esta pulsión figurativa la que explica que, pasada la moda de la perspectiva y la cartografía, pudiera perdurar la tradición de los mapas literarios. Nacida con el Renacimiento, la primera generación de glosistas visuales fue la de Manetti y Vellutello, a quienes pronto acompañaron los autores de las corografías, plantas, alzados y perspectivas contenidos en las ediciones impresas de los clásicos de la época. Clásicos como la *Hypnerotomachia Poliphili*, con sus descripciones del soñado Jardín de Venus; el *Amadís de Gaula*, con sus palacios imaginados a la manera de los de Francisco I de Francia, y la *Utopía*, con su isla a medio camino entre la Atlántida y una ciudad medieval. Estos hallazgos visuales devinieron en los modelos con los que siguieron trabajando las generaciones que habrían de dar forma a los mapas literarios de algunas de las grandes obras del Barroco: el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, con sus paisajes vírgenes pero pronto sometidos al implacable genio civilizador; el *Gulliver* de Jonathan Swift, con su prolija cartografía de islas imaginarias (Liliput, Blefuscu, Balnibarbi, Glubbudubrib, Luggnagg), y, antes que éstos, el *Quijote* de Miguel de Cervantes, cuyos escenarios se acabarían viendo menos como espacios imaginados que como territorios reales.

En el empeño de figurar la literatura con imágenes, el *quid* estaba en si lo que se quería representar era un territorio literario o real. O, dicho de otro modo: si el *representatum* o cosa imaginada era algo que había que construir atendiendo sólo a las palabras, o si era un ente real que, tocado por el hálito del artista, podía convertirse en otra cosa, en espacio literario, sin perder su parte real. La primera opción fue al principio la más frecuentada, y es la que cabe encontrar en los territorios de la *Comedia*, *Amadís*, *Gulliver* y *Robinson*, ficciones puras que los cartógrafos li-

terarios hicieron pasar por territorios comunes. Traducida en mapas, esta transposición de la literatura a la realidad, y de la realidad a la literatura, tenía una parte de rigor científico, pero no por ello perdía su parte de libertad creativa, en cuanto acto de imaginación. De ahí que los mapas pudieran admitir todo tipo de incongruencias siempre y cuando encajaran en el flexible marco de la representación visual de la literatura. Nada impedía así que el diámetro del *Infierno* de Dante coincidiera con el del orbe real, que el jardín de Amadís pareciera un jardín renacentista, que los archipiélagos de Gulliver se incluyeran en un insulario de los mares del Sur, y que el territorio de Robinson tomara la apariencia de un islote del Caribe. En cuanto a la segunda opción—la del espacio real convertido en literario—, fue desde luego la que Cervantes quiso practicar en el *Quijote* poblando con seres literarios la prosaica Mancha y enriqueciendo la topografía real con la de espacios soñados. Y antes del *Quijote* y de la tradición que inaugura, fue también la opción del territorio literario de Petrarca, aunque en su caso los vínculos entre lo real y lo ficticio se dieran de un modo más complejo que tiene que ver tanto con la poderosa, personalísima relación que el poeta mantuvo con los muchos lugares donde vivió, cuanto con los no menos poderosos y personales nexos que se dieron entre su literatura y lo que, por abreviar, podemos llamar la «naturaleza» o, sin más, la «realidad».

Que Vellutello era consciente de la importancia que lo real—lo físico, lo construido, lo mundano—tiene en la obra de Petrarca se muestra en el hecho de que rotulara su mapa con un «Origine di madonna Lavra con la descriptione di Valclvsa et del Ivogo qve il poeta di lei a principio s'innamoro», título que alude a ciudades y paisajes reales—de Aviñón a los Alpes—, a personas que pode-

mos considerar reales—Petrarca y Laura—y sobre todo a una situación que nada impide considerar real: el enamoramiento del poeta. Sabiendo lo difícil que era entonces trazar cualquier mapa, y el coste que suponía grabar cualquier imagen, uno no puede dejar de preguntarse si dedicar un trabajo así a un tema tan pequeño como el amor de una persona por otra no constituía una especie de derroche. No lo era, desde luego, para Vellutello, que a la razón genérica de que los enamorados resultaban ser, en este caso, héroes literarios, sumaba la razón personal de que el mapa constituía el mejor medio de apuntalar la hipótesis modesta y en buena parte prescindible que había hecho suya el crítico de Lucca: que el enamoramiento de Petrarca, es decir, el origen de sus sonetos y sus tercetos encadenados, de su *Canzoniere* y sus *Trionfi*, de sus epístolas, de toda su literatura en fin, no tuvo como escenario la iglesia del Convento de Santa Clara de Aviñón, convertida hoy en modesto jardín urbano, sino un lugar que, por su bucolismo, podía inscribirse con justicia en la topografía sentimental de Petrarca y afinarse mejor con el espíritu de su poesía.

Para situar ese lugar en su mapa y construir con él su imaginario territorio poético, Vellutello recurrió tanto a las palabras como a los lugares. A las palabras, porque daban pie a morosas descripciones que, si bien no establecían con exactitud los sitios de Petrarca, valían al menos para descartar que un hecho tan señero como su enamoramiento se hubiera dado en un escenario tan improbable, por poco poético, como Aviñón. Y a los lugares—los caminos, las arboledas, las fuentes, los ríos—, porque, al igual que las palabras, podían utilizarse como indicios veraces de la vida del poeta y de su relación con Laura. Así, partiendo de lugares y palabras, y haciendo caso omiso tanto de la tradición petrarquista como de las confesiones del propio Pe-

trarca, Vellutello no tuvo empacho en refutar primero que el hijo de *ser* Petrarco se hubiera prendado de Laura en la iglesia del Convento de Santa Clara, y en proponer después que ese enamoramiento se había dado en un lugar de ubicación vaga pero inscrito en un recorrido que, sin dejar de ser geográficamente verosímil, resultaba mucho más poético.

Concebido por Vellutello como una especie de viaje iniciático a través de su mapa, el recorrido de Petrarca hacia el amor tenía dos orígenes distintos, cada uno ligado a un amante en tránsito. El primero comenzaba en el retiro del poeta en Fontaine-de-Vaucluse, y discurría de este a oeste hasta llegar, en L'Isle-sur-la-Sorgue, a la iglesia de Saint Véran, donde se celebraba misa aquel Viernes Santo de 1327. Como era la misma iglesia a la que, ese mismo día, Laura encaminaba sus pasos desde su morada (vamos a creer que nobiliaria) en Cabrières, un poblacho al sur, cabe pensar que, en algún momento de su modesta peregrinación, Laura (vamos a suponer que montada en un palafrén y acompañada por un criado) se parara a descansar a la sombra de un árbol en flor y al frescor de un riachuelo. Fue en este escenario sospechosamente poético, y no a la salida de una vulgar iglesia de Aviñón, donde Vellutello afirma que Petrarca se encontró con Laura y se enamoró de ella, y si no se enamoró de verdad, sí decidió por lo que fuera convertir a aquella doncella en el motivo fundamental de su poesía o, cuando menos, en la coartada para dar forma a cuantos versos le pluguiera.

La hipótesis de Vellutello, construida con palabras e ilustrada en un mapa, resultaba necesaria por quitarle vulgaridad a uno de los escenarios más importantes de la vida del poeta. Pero no dejaba de ser en sí misma una ficción que se apoyaba en burdas mentiras, entre otras la que refuta el hecho de que el Viernes Santo de 1327 Petrarca no

se había instalado aún en Fontaine-de-Vaucluse—faltaban, de hecho, diez años para que lo hiciera—y, por tanto, ni pudo ponerse en camino desde allí hacia la iglesia de Saint Véran ni pudo enamorarse de la Lauretta que, al parecer, tomaba el fresco bajo la sombra de un árbol. No era éste, sin embargo, el tipo de obstáculos que frenasen a hombres tan entusiastas como Vellutello. Más aún cuando el propio Petrarca había sido proclive no sólo a instalar la vida en la literatura, sino a llevar ésta a la vida con menoscabo de la verdad. Recuérdese que él mismo, que informaba en sus puntillosos recuentos de efemérides de que su enamoramiento había sido en la prosaica Aviñón, no tenía empacho en sostener la ficción del poeta que se encuentra a su dama al albur de los caminos, entre riachuelos y árboles, casi como si aquella moza de aires rurales fuera ninfa o diosa bucólica. Así las cosas, Vellutello no tuvo más culpa que la de optar por la literatura, que era la alternativa que más justicia hacía a Petrarca. El problema al que se enfrentaba era de elección, y, puestos a elegir, Vellutello prefirió la más bella, y por eso la más convincente, de las posibilidades que se le ofrecían.

La filología de Vellutello no es científica; su virtud está en sostenerse en la justicia poética. Sin embargo, el interés que pueda tener para nosotros consiste menos en que Vellutello mantenga al poeta en una campana de vidrio libre del polvo de lo vulgar, cuanto en que esta justicia posea una índole topográfica o escenográfica que ancla a Petrarca a los sitios reales y lo vuelve, por decirlo así, «contemporáneo». El mapa de Vellutello no sólo presenta, con las convenciones de la geografía, el imaginario viaje de encuentro del poeta con su amada ese viernes sospechosamente santo de 1327, cuadricula además un casillero en el que pueden disponerse los lugares que Petrarca, a fuer de narcisista y

mistificador, supo convertir en tramoyas de su poesía tanto como en escenarios de su yo.

De manera que el casillero-mapa de Vellutello sigue sirviendo para entender en apenas un vistazo buena parte de la topografía sentimental de Petrarca. En él, cabe encontrar nombres como Aviñón, la entonces ciudad de los papas que atrajo al padre notario y que el poeta, ora por convicción, ora por retórica, siempre aborreció por ver en ella una Babilonia rediviva. O como Carpentras, la segunda ciudad de la comarca, sede curial donde el hijo de *ser* Petracco creció y comenzó a estudiar humanidades. O como Cavaillon, la humilde villa episcopal que había consagrado el santo autóctono, Saint Véran, y cuya cátedra ocupó uno de los mecenas del poeta. O como Fontaine-de-Vaucluse, el más querido retiro de Petrarca en el misterioso manantial del Sorgue, que aparece dibujado en el mapa como un inmenso útero cárstico. Amén de estos lugares, forman parte del casillero topográfico las montañas, cuyo nombre no se rotula, pero cuyos volúmenes se representan en torno a la fuente de Vaucluse hasta llegar, por el oriente, a la Montagne de Lure y, por el otro lado, ya fuera del mapa, al célebre Mont Ventoux, cuya dudosa ascensión Petrarca quiso convertir en alegoría moral. También quedaban dentro del encuadre los nombres de los ríos. El mapa, de hecho, se organiza a partir de anchos y largos brazos acuosos que se figuran fuera de escala, como si el territorio conformara una suerte de delta. Vellutello traza al occidente el gran Ródano, a cuya ribera se levanta Aviñón-Babilonia. Y, en dirección este-oeste, muestra sus afluentes, primero el Durance, que pasa cerca del Cabrières de Laura y el Cavaillon de Saint Véran, y después el mítico Sorgue, que, tras brotar de la fuente de Vaucluse, va serpenteando conforme se aleja de su manantial y se divide en dos al toparse con

L'Isle-sur-la-Sorgue, a la que da nombre, antes de entregar sus limpias aguas al Ródano y al mar.

Un poeta escribió que «nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar», y, aceptado el lugar común, nada impide que, desde la comodidad de estas líneas, volvamos al plano de Vellutello para hacer el camino inverso desde el Mediterráneo y situarnos de nuevo en el centro del territorio literario de Petrarca. En nuestro empeño, podríamos entrar por la desembocadura del Ródano cerca de Marsella y remontar el caudal—como hiciera varias veces el poeta a la vuelta de sus viajes a Italia—hasta alcanzar Aviñón, y desde allí subir por el Sorgue o bien transitar los caminos que siguen tramando el paisaje entre amenas plantaciones y arboledas, con la silueta del Mont Ventoux al fondo y con el acompañamiento en sordina del rumor del agua y, si es verano, del *forte* de las estridulaciones de las cigarras. Por estos ríos, por estos caminos, Petrarca se movió como una suerte de peregrino o, dicho con más precisión, se movió como siempre se han movido ciertos hombres de letras: siguiendo los afanes y las premuras de la curiosidad, el alimento y la ambición. Como de los laberínticos viajes de Petrarca dieron ya cuenta Pierre de Nolhac y Ernest H. Wilkins, sus minuciosos biógrafos, podemos recurrir a ellos para procurarnos los datos con los que dibujaríamos, si nos atreviéramos a emborronar el mapa de Vellutello, las líneas discontinuas y flechas que señalarían los desplazamientos del autor del *Canzoniere* por los distintos escenarios, desde las aulas de Carpentras hasta el palacio de los papas, desde la corte papal hasta las mansiones de los mecenas, y desde éstas hasta el retiro en Fontaine-de-Vaucluse, y vuelta a empezar. Todo ello sin contar los muchos viajes fuera del mapa—a Montpellier, Bolonia, los Pirineos, Nápoles, Parma, Padua, Milán, Roma—de quien no

en vano se definió como *peregrinus ubique* y llegó incluso a justificarse por su obsesión de «cambiar continuamente de sitio».

Es cierto que, en cuanto eximio mistificador, Petrarca convirtió estos periplos hechos por interés en unas mucho más literariamente presentables peregrinaciones en pos de amores y retiros sutiles. Pero no es menos cierto que, en la literatura, los escenarios de las ficciones, sobre todo los de las más perdurables, acaban resultando tan históricos como los que en verdad ocurrieron, si no más. De ahí que, hablando de los lugares de Petrarca, el peregrinaje no consista sólo en el desplazamiento de un sitio a otro, sino en un movimiento por dimensiones diversas y concurrentes. La primera sería la de los lugares objetivos: los canales, las calles, los bosques, los pueblos y los edificios que conoció en verdad Petrarca. La segunda sería la de esos mismos canales, calles, bosques, pueblos y edificios despojados de su realidad primera, incorporados después al imaginario y desde ahí llevados a la cartografía por personajes que, como Vellutello, buscaban en Petrarca menos carne real que materia para el intelecto. La tercera sería la dimensión literaria, que ni es real ni es cartográfica porque trasciende a ambas, y que, en el caso de Petrarca, suele identificarse con una naturaleza poetizada sin descanso. Una naturaleza que si unas veces funciona como telón de fondo donde se convalidan tópicos—prados, aguas, arboledas y grutas dedicadas al amor a la manera del *locus amoenus*—, otras veces va allende los bucolismos para alimentarse de la modestia y verdad de los espacios cotidianos: la casa, el huerto, la fuente, el árbol, el camino...

Por medio de estas dimensiones, a través de estas cosas, Petrarca cantó a Laura, la doncella real o imaginada que quiso convertir en musa. Pero lo que el poeta nos sugiere

con sus poemas, y Vellutello viene a decirnos con su mapa, es algo más: que, cantando a Laura, Petrarca se cantaba a sí mismo. A él y a los escenarios de su yo convertidos en literatura.