



Universidad de Córdoba

**«QUI RISORGA OGNI LAUDE DEL PETRARCA»
PETRARQUISMO Y LÍRICA CULTA EN NÁPOLES HASTA**

TESIS DOCTORAL

Francisco José Rodríguez Mesa

DIRECTORA

Profa. Dra. Carmen Fátima Blanco Valdés

TÍTULO: *«Qui risorga ogni laude del Petrarca» Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*

AUTOR: *Francisco José Rodríguez Mesa*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2012
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

Parte de las investigaciones que han dado origen a esta tesis doctoral ha sido sufragada gracias al programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación Español.

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche
Sterne dir zu, dass du sie spürtest. Es hob
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag.

A mis (bis)abuelas, Ana Paula y Aurelia, por la misión cumplida.

Hogie in Italia è venuta la cosa ad tale, che chi non parla a punto el Toscano non pare che sia Italiano.

Il Galateo, *Esposizione del Pater noster*.

Petrarca
ist wieder
in Sicht

Paul Celan, «Lösspuppen».

AGRADECIMIENTOS / RINGRAZIAMENTI

Aunque, a priori, una tesis doctoral se presenta como un trabajo académico, lo cierto es que la intensidad de las actividades que conlleva hace que buena parte de la vida del doctorando se vea modificada, incluso en aquellos aspectos que deberían permanecer inmutables. Consciente de ello, no puedo dejar de dedicar unas palabras breves –máxime si se ponen en relación con los enormes méritos– a

aquellas personas que, a lo largo de mi vida académica –y, en especial, en los últimos años– me han brindado su apoyo y ayuda y han hecho posible la materialización de esta tesis.

En primer lugar, como no podía ser de otro modo, debo mostrar mi más profundo agradecimiento a mi familia: a mis padres, mis abuelos, mi hermana y Ernesto, que han estado a mi lado incondicionalmente, celebrando conmigo cada paso al frente y dándome ánimos cuando las cosas no salían como yo hubiera preferido. Soy consciente de todos los sacrificios que se han visto obligados a hacer en los últimos años, especialmente por lo que se refiere a mis ausencias en ocasiones señaladas o simplemente en el día a día. Sé que ellos esperaban este momento tanto como yo (o incluso más) y estoy seguro de que sin su apoyo todos mis esfuerzos habrían sido en vano.

No puedo dejar de mencionar, además, a mis amigos, a los que no nombro por evitar involuntarias omisiones, y que, al margen de apoyarme, motivarme e interesarse por mis avances en todo momento, han seguido a mi lado a pesar de que, como consecuencia del trabajo y las estancias –breves y no tan breves–, internet y el teléfono han suplido durante demasiado tiempo a las salidas y los cafés.

Agradezco el apoyo –no solo académico– recibido por toda el Área de Filología Italiana de la Universidad de Córdoba desde que, ya en el curso 2002-2003, entrara en contacto con sus miembros. Doy las gracias a la Dra. Linda Garosi por su respaldo y amistad y al Prof. Carlo Gherlenda (a quien le paso el relevo), además de por ello, por el incansable ánimo con que ha ayudado a que estas páginas adquirieran su configuración definitiva. Una mención especial dentro de este apartado merece la Dra. Carmen Blanco Valdés, que desde mi época como estudiante de Filología Inglesa me ha guiado infatigablemente

por el ámbito de la literatura italiana, contribuyendo de modo inefable a esta tesis doctoral a través de su recta dirección y sus sabios consejos. Asimismo, quisiera hacer extensible mi gratitud a la Profa. Loredana Cappai, que con sus brillantes clases sembró la semilla de la que ha brotado este estudio.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Manuel Gil Rovira, de la Universidad de Salamanca, por su atención y disponibilidad y por facilitarme sus extraordinarios trabajos acerca del *Cansonero* del conde de Popoli.

Si fa imprescindibile includere una sezione in italiano per ringraziare, appunto, tutte quelle persone che, in un modo o nell'altro, hanno contribuito alla stesura di questa tesi durante i miei lunghi soggiorni a Roma (e non solo). La mia più profonda riconoscenza va al Prof. Andrea Gareffi, dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", grande come italianista e grandissimo come amico, che sin dall'inizio mi diede il suo appoggio e guidò i miei primi passi per le biblioteche italiane. Ringrazio anche il Prof. Vicenç Beltrán, della Sapienza – Università di Roma per avermi permesso l'accesso illimitato ai fondi bibliografici del suo Ateneo e i Proff. Antonio Gargano e Francesco Montuori dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" per la loro disponibilità e le loro precise osservazioni all'inizio dell'elaborazione di questa tesi. Grazie in modo particolare alla Prof.ssa. Marina Milella, dello stesso Ateneo napoletano, non solo per i suoi orientamenti, ma anche per avermi ceduto, sin dall'inizio, la sua brillantissima tesi di dottorato sul *Naufregio* aloisiano, che si è per me rivelata una validissima bussola per la navigazione nel mare del petrarchismo aragonese.

Ringrazio in un modo speciale a tutte quelle persone che hanno fatto –e continuano a fare– di Roma casa mia: grazie a Lidia, Michela, Mino e Silvia (che cito in rigoroso ordine alfabetico per evitare suscettibilità) per il loro aiuto, soprattutto in quelle situazioni in cui non si rendevano conto di aiutarmi, grazie per avermi accolto nelle loro case e nelle loro vite.

INTRODUCCIÓN

PUNTOS DE PARTIDA

Qui risorga ogni laude del Petrarca,
ogni hornato poema et vagho stile
sparso per quel gentile
syrto di Laura che cotanto honora.

Rustico Romano, «Canzone VII», vv. 17-20

«Qui risorga ogni laude del Petrarca»: verso endecasílabo canónico, con acentos en la tercera, sexta y décima sílabas y, en cambio, insertado por su autor, Rustico Romano, en una composición –un serventesio modulado sobre la base del capítulo cuaternario– completamente ajena al uso petrarquista y al de buena parte de la tradición lírica culta italiana.

Esta fluctuación entre el respeto por las formas canónicas e incluso su exaltación en algunas vertientes y su marginación en otros aspectos podría definir simbólicamente una de las señas de identidad de

la lírica culta napolitana de la segunda mitad del Quattrocento. No obstante es imposible juzgar el grado de adecuación o de reacción que un elemento guarda por sí solo con respecto a determinadas tradiciones o, simplemente, a determinadas fuentes que pretendan erigirse como canónicas, puesto que para poder llegar a concretar con certeza este tipo de factores se hace indispensable acudir al contexto en que dicho elemento se manifiesta. Así, Rustico podría decirse, por la estructura y lección de su verso, un poeta petrarquista al cien por cien; sin embargo, si ampliamos nuestros horizontes analíticos se produce un fenómeno similar al que ocurre cuando nos alejamos de una pintura de Seurat: los simples puntos coloridos que se presentaban, en un principio, como únicos elementos significativos del lienzo, comienzan a combinarse entre sí para dar lugar a una serie de figuras cuya interpretación no solo difiere de la percibida anteriormente, sino que, incluso, puede llegar a oponerse a ella.

Este proceso heurístico puede –y debe– ser extrapolado a cualquier estudio que tenga como objeto el conocimiento de un producto cultural, máxime si este surge en un ambiente que entrañe algún tipo de complejidad o de heterogeneidad.

Precisamente es en este aspecto donde radica la principal novedad del estudio llevado a cabo en esta tesis doctoral. Cualquier

persona familiarizada con los estudios literarios italianos convendrá en que, si bien la producción poética del reino de Nápoles bajo la dinastía aragonesa dista de haber levantado el interés científico que despertaron las obras de los líricos partenopeos más estrechamente vinculados al Cinquecento, como Cariteo o, sobre todo, Sannazaro, no es lícito decir que se trate de un ámbito totalmente desconocido hoy en día. De hecho, más allá de incursiones que cabría denominar de anecdóticas –como parte de las de Croce durante la primera mitad del siglo XX–, algunas vertientes de la lírica napolitana han sido desmenuzadas por diversos estudiosos que han centrado su atención en elementos muy particulares de las mismas; valgan como ejemplo las obras de Perito (1926) o Corti (1956) acerca del conde de Policastro y Pietro Jacopo de Jennaro respectivamente. Incluso algún poso de esta perspectiva puede desprenderse de la que, aun hoy en día, continúa siendo la obra de cabecera de cualquier persona interesada en la lírica partenopea de la segunda mitad del Quattrocento: la monografía de Marco Santagata *La lirica aragonesa* (1979a).

A pesar de lo genérico del título de este excepcional trabajo de Santagata, subtítulo «Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento», simplemente ojeando el índice salta a la vista que la obra no se ocupa de todos los ámbitos que de su denominación cabría

inferir, sino que se centra particularmente en los denominados líricos de la vieja guardia y, entre ellos, de un modo especial, en Giovanni Aloisio y Giovan Francesco Caracciolo. Las menciones a cualquier tema relacionado con la lírica de koiné o con la poesía popular son meramente anecdóticas o absolutamente inexistentes, dependiendo de cada capítulo.

Esta tendencia restrictiva no solo afectó a los estudiosos italianos, ni tampoco se limitó a las obras centradas en la lírica culta, sino que algunos testimonios de otros ámbitos que –como las obras hasta ahora citadas– por sí mismos son brillantes, adolecen de un excesivo afán de concreción. Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo de Andrés Soria (1956) acerca de los humanistas reunidos en torno a la corte de Alfonso el Magnánimo, cuyo envidiable rigor es doblemente encomiable si se tiene en cuenta la fecha de la que el estudio data; algo similar podría decirse de las obras de José Carlos Rovira (1987; 1990) que retoman este objeto de estudio, e incluso de la extraordinaria –y tan necesaria– edición del denominado *Cansonero* del conde de Popoli a cargo de Manuel Gil Rovira (1991; 2007).

Fenómenos como la permeabilidad del *Cansonero* a la lírica culta, la frecuencia de temas humanistas en la poesía de Giannantonio de Petrucciis o la fruición con que algunos adalides de los *studia*

humanitatis, como Francesco Filelfo, se ocuparon del Petrarca vulgar podrían llevar a concluir que, si bien los frutos de estudios impostados sobre principios restrictivos en ambientes no excesivamente transitados –como lo es el de la lírica culta napolitana del período aragonés– pueden ser altamente clarificadores con relación a autores u obras concretos, la luz que arrojan sobre el panorama general podría compararse a la del relámpago manzoniano, «che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti».

Asimismo, es imposible contextualizar un determinado elemento literario en términos estrictamente sincrónicos: ¿sobre qué base se podría explicar la vigencia, más allá del ecuador del Quattrocento, del verso de Rustico Romano si no nos remitimos a una serie de acontecimientos que tienen que ver con la diacronía literaria? A pesar de la claridad que implican fenómenos como este, tanto el papel de la tradición como su actualidad con relación a la lírica culta aragonesa han sido elementos que no siempre se han tratado con la profundidad que, a nuestro parecer, merece la cuestión o, una vez más, al menos no con la amplitud de miras adecuada. Así, la mayor parte de los estudios que hemos consultado se hacen eco de lo que podríamos denominar el *cómo* de esta vigencia diacrónica; es decir, el modo en que en los líricos de la vieja guardia se manifiesta la corriente

petrarquista, que parte del propio aretino y, a lo largo de la primera mitad del siglo XV, se encuentra con una serie de epígonos entre los que cabría destacar a Giusto de' Conti, que manipulan el caudal de los *RVF* y los *Triunfos* hasta convertirlo en algo sustancialmente distinto. No obstante, no tenemos constancia de obra alguna que aluda al *porqué* de este hecho o, en otras palabras, a los motivos o a la tradición que en tierras del Reino legitimaban la adopción de modelos centro-septentrionales como códigos culturales.

Un afán por solventar –en la medida de las limitaciones de un estudio como este– algunas de las lagunas derivadas de los enfoques delineados hasta ahora es el motivo que ha guiado la configuración definitiva de esta tesis doctoral. De acuerdo con ello, estructuraremos nuestro trabajo según las siguientes directrices.

En la primera sección –que ocupará el capítulo I– nos centraremos en la época aragonesa con el fin de dar a conocer las distintas vertientes poéticas que florecen en el Reino en el período que va de la coronación de Alfonso V de Aragón (más conocido por el sobrenombre del Magnánimo) como Alfonso I de Nápoles (1443) hasta el ocaso de la dinastía por él instaurada con las primeras invasiones francesas, en 1495. En este arco cronológico se suceden diversos

movimientos literarios pues, en un primer momento y bajo el cetro del Magnánimo, resulta particularmente fértil el campo de los *studia humanitatis* de la mano de la Academia dirigida por el Panormita, mientras que la esfera del entretenimiento cortesano es dominada por una serie de poetas ibéricos (principalmente castellanos y aragoneses) que poentan en castellano o catalán.

Tras la subida al trono de Ferrante, en 1458, la lírica en vulgar italiano comienza, poco a poco, a extender su hegemonía en el ámbito de la corte, y lo hace materializándose en dos vertientes. Por una parte, una lírica de koiné que encuentra su paradigma en el *Cansonero* del conde de Popoli, caracterizada por servirse de una lengua artificial en la que una serie de superestratos, fundamentalmente latinos, actúan como elementos niveladores con la función de ocultar los componentes dialectales. Por otro lado, en torno a los últimos años de la década de 1450 o los primeros del decenio siguiente, surge un grupo de poetas, relacionados más o menos estrechamente con la corte, cuya obra comienza a comulgar con las directrices del tipo de poesía áulica que, ya en la primera mitad del Quattrocento, había surgido en las cortes centro-septentrionales. Nos referimos a los poetas que tradicionalmente han sido conocidos como «vieja guardia aragonesa» o «líricos de vanguardia», es decir, el grupo formado por Pietro Jacopo de Jennaro,

Rustico Romano, Giannantonio de Petrucciis, Francesco Galeota, Giovanni Aloisio y Giovan Francesco Caracciolo, algunos de los cuales se mantienen activos hasta el ocaso mismo de la dinastía aragonesa, es decir, hasta un momento en el que algunos de los líricos de la segunda generación, como Cariteo o Sannazaro, ya habían comenzado su carrera literaria.

De los particulares de la obra de los líricos de vanguardia nos ocuparemos en el capítulo II, principalmente por lo que respecta a las diversas tendencias rastreables entre dos autores que, dentro de este grupo, han sido estudiados con menor exhaustividad por parte de la crítica: Giannantonio de Petrucciis y Rustico Romano.

Creemos que las conclusiones obtenidas a través de este estudio resultarán de interés por varios motivos. En primer lugar, darán una idea bastante exacta del tipo de relación que la lírica culta mantenía con otras ramas poéticas cuya producción se vinculaba a la corte aragonesa, como la literatura humanista y, sobre todo, dada la afinidad temática e, incluso, la doble vertiente de la actividad de algunos poetas, la lírica de koiné. En este sentido, se podrá comprobar si el panorama literario de la época ferrantina sigue la trayectoria iniciada durante el reinado del Magnánimo, con respecto al cual Rovira ha hablado de «dos

producciones, [la humanista y la culta, que] coexisten en dos ámbitos diferentes y definidos que no se entrecruzan» (1990: 159).

En segundo lugar, podremos concretar hasta qué punto la huella petrarquista que se pueda encontrar en los autores de la vieja guardia se debe a una recuperación específica del período aragonés o, por el contrario, se trata de un fenómeno que hunde sus raíces hasta una época más remota. Debemos precisar en este sentido que, dadas las circunstancias que envuelven la transmisión textual en el arco cronológico que se abre entre el momento de composición de las obras vulgares del aretino y el tiempo en que los líricos de vanguardia poetas, en buena medida Petrarca desempeñará el papel de receptor y transmisor de las principales corrientes literarias que lo preceden, tanto en vulgar italiano (escuela poética siciliana o Stilnovismo) como por lo que respecta a los trovadores occitanos o, incluso, a algunos filones de la literatura latina. Matizamos este aspecto fundamentalmente por las dificultades que pueden derivar del análisis de los textos del Trecento, pues se trata de una época en la que probar la llegada a Nápoles y la circulación de textos como los sicilianos o los stilnovistas no siempre está exento de riesgos; por tanto, ante elementos que compartan tradiciones como estas y que converjan con la obra del aretino, cuando

carezcamos de pruebas que nos hagan inclinarnos por la influencia de las fuentes primarias, aduciremos el papel de mediador de Petrarca.

Por último, creemos que los resultados que podemos obtener son igualmente válidos por sí mismos, debido a que derivan de un escenario que se ha estudiado en escasas ocasiones y que, además, constituye el humus en que germina la producción de autores, como Sannazaro, que logran elevar textos napolitanos como la *Arcadia* a la entidad de modelos canónicos de la literatura europea. Asimismo, si esta justificación, en nuestra opinión, tiene el suficiente peso como para hacer que cualquier estudioso de la literatura occidental vuelva sus ojos a la producción de la Nápoles aragonesa, es especialmente significativa para la crítica española, puesto que delinear el estado de la lírica partenopea del segundo Quattrocento no solo implica estudiar el panorama en que comenzó la producción de Sannazaro o de Cariteo, sino ahondar en el conocimiento de uno de los principales ambientes a través de los cuales, pocas décadas después, la poesía italianista llegó a España.

CAPÍTULO I

VERTIENTES DE LA POESÍA EN LA NÁPOLES ARAGONESA

I. 1. LA CULTURA PARTENOPEA TRAS LA LLEGADA AL PODER DE LOS ARAGONESES: LOS *STUDIA HUMANITATIS*

El advenimiento de la monarquía aragonesa puso fin a un largo período bélico que no propició un clima para el desarrollo de una vida cultural en Nápoles que pudiese competir en intensidad con la que bullía en otras cortes italianas. Naturalmente, la guerra de sucesión desencadenada tras la muerte de Juana II (1435) fue uno de los principales conflictos que impidieron que la corte partenopea fuese considerada por los intelectuales de la época como un lugar en el que

encontrar amparo y respaldo económico para el desarrollo de sus actividades; sin embargo, aun en vida de la soberana, la inestabilidad política y la decadencia económica del Reino obstaculizaron el arraigo en la corte angevina de cualquier actividad cultural parangonable a las practicadas allende sus fronteras.

A la paz alcanzada con la coronación del Magnánimo en 1443 hay que añadir el enorme interés del nuevo soberano por los *studia humanitatis* en general y por la recuperación de las letras de la Antigüedad Clásica en particular¹, hecho del que autores como Vespasiano da Bisticci (ed. Greco 1970-1976: I, 83-111) o el Panormita² dan testimonio en sus obras. Todo ello, unido a la

¹ El aprecio y la disposición de Alfonso para con la cultura italiana del Quattrocento ha constituido un tema en el que no todos los estudiosos del período han estado de acuerdo. Así, mientras Benedetto Croce (1922: 33-54) considera al monarca como un provinciano bárbaro incapaz de valorar en su justa medida los avances de la cultura de su época, Bentley (1995: 67) lo juzga como «uno dei più autorevoli e perspicaci conoscitori dell'umanesimo e della cultura rinascimentale». En nuestra opinión, el modo en que el Magnánimo financió y fomentó el desarrollo de Nápoles como uno de los centros culturales claves de la Península Itálica, unido al placer personal que el soberano parecía experimentar con el disfrute de las obras producidas en su corte, empujan, si no a compartir la opinión de Bentley, a oponerse a la de Croce, pues más allá de las aptitudes de Alfonso hacia los *studia humanitatis*, parece quedar claro que gozaba de una cierta disposición de espíritu que lo animaba a favorecer la nueva cultura.

² Beccadelli (1538: IV, 18, 12) relata que, durante una estancia en Messina, el rey solía ordenar que después de cenar se leyese a Virgilio en una estancia regia «donde

generosidad de Alfonso³ contribuye a que la corte partenopea se erija como uno de los principales focos del humanismo italiano a partir de la llegada de los aragoneses al trono.

La sensibilidad de Alfonso hacia las ideas que articulaban el renacer cultural de Italia comenzó a manifestarse con precedencia a su consagración en el trono partenopeo. Como han señalado algunos de los más clásicos estudiosos de la literatura de este período, como Voigt (1893) y Farinelli (1899)⁴, el primero de los humanistas italianos que estuvo al servicio del monarca fue Guiniforte Barzizza, quien trabajó en el seno de la corte ibérica con anterioridad a 1432, fecha de algunas epístolas en las que el intelectual da cuenta de su situación⁵. Como apunta Soria (1956: 52), «la extraordinaria acogida que tuvo Guiniforte en la corte española parece ser el anuncio de las que tendrían después en Nápoles los otros humanistas».

Este es el caso de los que pueden considerarse los dos máximos exponentes de la primera fase del humanismo napolitano, que, además,

se admitían a escuchar la lectura hasta a las gentes de muy humilde condición» (Soria 1956: 93).

³ Vespasiano da Bisticci (ed. Greco 1970-1976: I, 91-101) afirma que, en los últimos años de su vida, el Magnánimo dedicó veinte mil ducados a los sueldos de los intelectuales a su servicio.

⁴ Por lo que respecta a Farinelli, véanse particularmente las pp. 262-265.

⁵ Las epístolas de Barzizza pueden consultarse en el apéndice de Soria (1956).

comparten el hecho de que comenzaron a servir al Magnánimo en torno a 1434 o 1435, es decir, años antes de que fuera proclamado rey de Nápoles. Nos referimos a Lorenzo Valla y al ya citado Antonio Beccadelli, más conocido como el Panormita.

Desconocemos la fecha exacta de la llegada de Valla a la corte alfonsina, pero el gran humanista romano nos informa de que estaba presente en la derrota del monarca en Ponza (agosto de 1435), e incluso es bastante probable que acompañara a los prendidos en su presidio septentrional, dado que ya en ese momento desempeñaba el cargo de secretario del rey, hecho por el cual nos inclinamos a pensar que no era un recién llegado al servicio del soberano.

El período napolitano de Valla fue el más pródigo del autor, llegando a componer, más allá de una conspicua cantidad de epístolas en las que se recogen interesantes ideas del autor, sus obras más importantes, tales como las *Dialecticae disputationes* (cuya primera versión se remonta a 1438-39), los diálogos *De libero arbitrio* (1439) y *De professione religiosorum* (1442), las anotaciones a las Escrituras (1442-43), la primera parte de las *Elegantiae linguae latinae* (c. 1435), una historia del reinado de Fernando de Antequera (1445-46) y, por supuesto, una de las obras cumbres de la hermenéutica –y no solo de

este campo—, *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* (1440).

Al margen del indudable talento de Valla, la permisividad del Magnánimo puede considerarse responsable de la ingente producción de esta etapa. Así, en palabras de Bentley,

Della straordinaria produttività di Valla durante gli anni napoletani – la sua capacità di scrivere quanto scrisse, non senza che almeno sei delle sue opere riuscissero grandemente significative ed influenti– il merito spetta in parte al generoso patronato di Alfonso d’Aragona. A Valla, pur essendo egli al servizio del sovrano in qualità di segretario dal 1435, non erano assegnati compiti amministrativi e politici regolari.

(Bentley 1995: 128)

A pesar de gozar del favor real y de que Alfonso mostrase en público en alguna que otra ocasión que el romano era el favorito de entre los humanistas de su corte⁶, las agrias polémicas que, debido a su

⁶ En una ocasión, con motivo de la inauguración de una estatua de Parténope durmiente, el Panormita y Valla compusieron unos versos que irían inscritos en la basa de la escultura, pero el monarca se decantó abiertamente por los del romano, loando públicamente su talento y asegurando que eran mucho más adecuados para el fin al que estaban destinados (Bentley 1995: 131).

carácter, Valla mantuvo con otros intelectuales residentes en Nápoles, principalmente con Bartolomeo Facio y el Panormita, así como los enfrentamientos con los sectores más conservadores de la teología del Reino⁷, animaron las ansias –ya existentes con anterioridad al período napolitano– de regresar a la Roma natal, cuya corte pontificia lo acogió en torno a 1448, cuando, tras la muerte de Eugenio IV, principal amenazado político por el discurso acerca de la donación de Constantino, comenzó el papado de Nicolás V.

Si bien Valla aguardó el fin de sus días en la ciudad eterna, aun hoy gran parte de su excepcional fama se debe a las obras de su pluma partenopea en las que, como se ha referido, Alfonso desempeñó un papel esencial, incluso no siendo más que un simple monarca extranjero que aspiraba a un trono italiano en unas circunstancias notablemente adversas.

El caso del otro gran humanista que engrosó las filas de los cortesanos del Magnánimo antes de que fuera proclamado monarca partenopeo difiere del de Lorenzo Valla, pues el Panormita permaneció fiel a

⁷ El punto álgido de estos enfrentamientos llegó en la primavera de 1444 cuando Valla, tras asegurar y demostrar que el Credo era fruto de los concilios de Nicea y Constantinopla (siglo IV), envió una arrogante epístola a los juristas napolitanos instándoles a corregir el paso del *Decretum* de Graciano que aseguraba el origen apostólico de la oración.

Alfonso y a Nápoles hasta el fin de sus días, llegando a ser la personificación de una de las instituciones cardinales del humanismo meridional: la Academia.

Igualmente, a diferencia de Valla, la etapa napolitana de Beccadelli, la más dilatada de su vida, no se caracteriza por haber sido especialmente fructífera en cuanto a la producción humanística o literaria se refiere. Antes al contrario, pues solamente podemos destacar dos obras significativas compuestas en el arco de los treinta y siete años que pasó bajo las órdenes de la casa de Aragón: *De dictis et factis Alphonsi*, culminada alrededor de 1455 y dedicada al Magnánimo y el *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis* (1469), una breve obra que recoge la vida de Ferrante desde su llegada a Italia, en 1438, hasta la muerte de su padre, veinte años después. Como explicación a esta escasez productiva se puede argüir que, en contraste con la situación de Valla, los encargos políticos del Panormita ocupaban la mayor parte de su tiempo, y como prueba de ello han quedado los múltiples testimonios de sus misiones diplomáticas y su extensísima correspondencia.

No obstante, no hay que pensar en Beccadelli como en un mero funcionario de la administración partenopea exento de peso en la cultura de la época, sino todo lo contrario, solo que su rumbo se

condujo por otros derroteros: no destacó tanto por ser un productor activo de cultura cuanto por ser un gestor y un promotor fundamental – casi podríamos decir a la altura de Alfonso– de la misma. Así, el Panormita tuvo mucho que ver en la fundación de la Academia napolitana, de la que fue un miembro esencial hasta el punto de que la institución llegó a ser conocida como «Porticus Antoniana» en su honor. Con la creación de esta institución, en 1447⁸, se inauguró un nuevo tipo de centro cultural que durante todo el Quattrocento promovió con celo los *studia humanitatis* y que en el Reino, ya en su segunda etapa bajo la dirección de Pontano, gozará de una incansable actividad.

⁸ Acerca de la datación del origen de la Academia napolitana, hasta Minieri Riccio (1875) se creyó que se remontara a 1442, considerándose, por lo tanto, la más antigua de todas las que surgieron en la península. En su excepcional trabajo sobre las academias italianas, Maylender (1926-1930: IV, 328-29) pone en tela de juicio esta precedencia cronológica de la institución partenopea, pero no aporta ninguna prueba consistente que sostenga su postura. Fue solo a partir de la monografía que Ryder dedica al Panormita (1976) cuando se consiguió establecer el nacimiento de la Academia en 1447, lo que sucedió a raíz del hallazgo de una carta de Francisco Martorell, principal secretario de la Cancillería del Magnánimo, a Beccadelli comunicándole que el monarca estaba a favor de la creación de la institución y que lo esperaba para hablar personalmente del asunto. Esta carta se halla en el cód. Vat. Lat. 3372, f. 109 r. y la datación en 1447 es posible gracias a la alusión al segundo matrimonio de Beccadelli, acaecido en la primavera de ese año.

La acción y el poder humanistas del Panormita iban más allá de la Academia, pues el siciliano era la puerta de ingreso de cualquier intelectual en la corte alfonsina. Como afirma Bentley,

A giudicare dal suo prestigio e dalla sua influenza alla corte di Napoli, il Panormita divenne un arbitro e qualcosa come un patrono della cultura egli stesso, in quanto aveva il potere di spingere avanti o ritardare le prospettive di un individuo alla corte di Alfonso I.

(Bentley 1995: 106)

Los servicios del Panormita a la monarquía aragonesa continuaron bajo el reino de Ferrante y hasta la muerte del humanista en 1471, si bien en los trece años que Beccadelli sobrevivió al Magnánimo se sucedieron una serie de altibajos que le hicieron plantearse abandonar la corte. Sin embargo, sea porque no tomó una decisión firme de dejar Nápoles, sea porque no encontró corte alguna que lo acogiera⁹, dejó transcurrir el tiempo necesario para que las vicisitudes de los albores del reinado de Ferrante finalizaran y, restaurado el orden, volvió su protagonismo en la corte, hasta el punto

⁹ Son ilustrativas de este proceso las epístolas a Pío II y al cardenal Bartolomeo Roverella recogidas en Beccadelli 1586: 336-37, 346-47, 355-56, 366-67, 374-76, así como las respuestas de este segundo en los códs. Vat. Lat. 3371, ff. 173 v.-174 r. y Vat. Lat. 3372, f. 111 r.-v.

de que un «gruppo di documenti dimostra che il Panormita conservò la sua influenza di arbitro culturale dopo la stabilizzazione del reame per mano di Ferrante» (Bentley 1995: 113), estabilización que, además, conllevó pingües beneficios económicos para el intelectual, que nunca volvería a mostrarse dubitativo sobre su papel en la corte aragonesa.

Los encargos políticos del Panormita eran la tónica habitual entre los humanistas de todas las cortes italianas, de modo que con gran frecuencia eran enviados a otras cortes en representación de sus señores. Muchos de ellos recibieron este encargo en 1443, emprendiendo el camino rumbo a Nápoles para presentar ante el nuevo soberano partenopeo los saludos de sus homólogos peninsulares. Fue precisamente esta la ocasión más propicia que se presentó al Magnánimo para entrar en contacto con intelectuales que, como Gianozzo Manetti, embajador de Florencia, o Bartolomeo Facio, al servicio de Génova, años más tarde serían piezas fundamentales del gran mosaico del humanismo napolitano. No en vano, Facio alcanzó el puesto de historiador del rey y Manetti gozó en Nápoles de «la época más productiva de su vida» (Soria 1956: 52).

Este nomadismo intelectual que caracteriza al Quattrocento es fundamental para el desarrollo integral del humanismo, cuyos próceres

están en contacto cotidiano con muy distintos ambientes políticos que intentan equilibrar vidas culturales equivalentes, pero también es el responsable de que el humanismo del siglo XV se pueda definir como uno de los primeros –o incluso el primer– movimiento cultural panitaliano. Así, estamos de acuerdo con Tateo cuando afirma que

Eppure l'instabile vita degli umanisti [...], la loro disponibilità, che è il segno più evidente di una cultura disancorata da un'organica base sociale e legata ad un ideale universalistico, furono la causa di proficui scambi di esperienze fra le varie regioni interessate dalla nuova cultura. Il che spiega come, pur nella varietà dei centri culturali che sorgono in Italia (dove il frazionamento politico si aggiungeva alle diverse tradizioni), si possa parlare in sostanza di un movimento culturale caratterizzato da alcune linee direttrici comuni.

(Tateo 1971: 15)

Si bien la época alfonsina o, por expresarlo con mayor exactitud, panormitana del humanismo napolitano es fundamental por abrir la veda de los *studia humanitatis* en el Mediodía y, además, por hacerlo integrada en una estructura cortesana con la que se relacionaba por medio de un proceso simbiótico, será durante el reinado de Ferrante y, especialmente, a partir de 1471, fecha en la que Giovanni Pontano se

ponga definitivamente al frente de la Academia sustituyendo al fallecido Beccadelli, cuando llegue la edad de oro de la cultura y la literatura humanista partenopea.

Poco se puede aportar a la «personalità innovatrice del Pontano» (Tateo 1973: 5) que no se haya dicho ya¹⁰ y, por otro lado, no es nuestro propósito en este estudio adentrarnos en las múltiples facetas que durante más de medio siglo el sucesor del Panormita desempeñó en la corte aragonesa. No obstante, esbozaremos los principales aspectos de esta heterogénea actividad.

Al igual que su maestro y predecesor en la Academia, Pontano desarrolló una dilatada carrera al servicio de la monarquía aragonesa, prestando amplios servicios diplomáticos desde su llegada a la corte del Magnánimo en 1447 hasta su retiro de la primera línea de la política en 1495. Estas misiones se desarrollaron de un modo tan brillante y Pontano mostró tal fidelidad a los soberanos partenopeos que en 1471 recibió, por expreso deseo de Ferrante, la ciudadanía napolitana, pues era oriundo de la provincia de Spoleto. Sin embargo, no fue esta la

¹⁰ Abundantes son las monografías acerca de diversos aspectos tanto de la vida como de la obra de Pontano. Entre los clásicos cuyas enseñanzas siguen estando vigentes en nuestros días cabe mencionar las de Tallarigo (1874), Pèrcopo (1936; 1937), Altamura (1938) o Toffanin (1938).

única muestra de gratitud que el humanista recibió de manos del hijo del Magnánimo, sino que fueron constantes las gratificaciones económicas y materiales por sus servicios, aunque la prueba decisiva de su peso en la corte y de la estima y confianza que Ferrante sentía hacia él llegó en 1487 cuando, tras ser ejecutado Antonello Petrucci, ocupó su puesto de Secretario de Estado.

Estas intensas ocupaciones políticas fueron combinadas con una fructífera reflexión político-moral y con la composición literaria fruto de las cuales surgieron obras de tan diversa naturaleza como la lírica personal de los *Hendecasyllabi seu Baiiae*, la poesía astrológica de *Urania* o *Meteora*, los diálogos *Charon*, *Antonius* o *Asinus* o los tratados *De liberalitate* o *De benevolentia* entre muchas otras.

Aunque durante toda su vida, y a pesar de los múltiples quehaceres diplomáticos, Pontano no dejó de lado su vena de intelectual humanista, fue a partir de su alejamiento de las ocupaciones de la corte, en 1495, cuando comenzó su etapa más fructífera como escritor, etapa que se prolongó hasta el fin de sus días, que le sobrevino en 1503.

A pesar de lo que se ha afirmado hasta ahora, no se debe considerar a Pontano como una mera figura aislada dentro de la producción de los *studia humanitatis* del Reino partenopeo, pues ya

desde 1469 y, sobre todo, a partir de 1471, desarrolló una encomiable labor de fomento del estudio y la producción humanista que, además, adquiere una particular importancia debido a cuestiones extraliterarias, al erigirse como el canto del cisne del humanismo meridional, al que irá poniendo fin, en aras de otro tipo de corrientes culturales, la invasión española, consolidada con la victoria del Gran Capitán contra los franceses el 1 de enero de 1504.

Aunque en las últimas décadas del siglo se reunieron en torno a la Academia pontaniana algunos jóvenes intelectuales que continuarían desarrollando, de un modo más o menos dilatado, sus actividades humanistas durante la dominación española¹¹, la verdadera esencia de esta institución está formada por autores que, con la única excepción de Michele Marullo, vinieron al mundo en la primera mitad del s. XV. Entre estos, junto a las figuras menores de Elisio Calenzio y Gabriele Atilio, sobresalen entre las más elevadas cotas del humanismo los

¹¹ Recordemos, por ejemplo, a Alessandro di Alessandro, cuya actividad se desarrolló hasta su muerte en 1523, y, sobre todo, al autor y genial editor Pietro Summonte, en activo hasta el final de sus días, acaecido en 1526.

nombres de Tristano Caracciolo, Antonio de Ferrariis, apodado Galateo, y el ya mencionado Michele Marullo Tarcaniota¹².

Como afirmó Tateo, los dos primeros autores «sono ben più rappresentativi di quella cultura a sfondo etico e ricca di umori polemici, animata dalla consapevolezza della tragedia storica, quale si riflette nell'opera dell'ultimo Pontano» (Tateo 1973: 54).

Más allá de estas similitudes en los planteamientos teóricos, Tristano Caracciolo explotó mucho más su vertiente de pensador que la de literato, ocupándose de temas muy del gusto humanista, como la importancia de la virtud o de la fortuna, aunque sin dejar de involucrarse, a través de su pluma, en los cambios políticos de su época, algunos aspectos de los cuales condenó ferozmente, como se puede observar en su *De inquisitione*.

Más cercana a Pontano se muestra la personalidad del Galateo, sobre todo en su adopción de la perspectiva científica –en ocasiones opuesta a la retórica implícita en algunas corrientes del humanismo– para el análisis de diversas cuestiones, como la lengua y la religión en la brillante *Esposizione del Pater Noster*¹³, la decadencia de la iglesia y

¹² Para más noticias acerca de estos autores, Tateo (1973: 5-76) realiza una magnífica síntesis del período, que acompaña con una abundante bibliografía crítica.

¹³ Recomendamos la lectura de este opúsculo (vid. De Ferrariis 1867-1871) por las inteligentes apreciaciones que el autor hace acerca de la situación lingüística de los

la necesidad de una renovación en el original *Eremita* o la irónica crítica a los dominadores españoles incluida en *De educatione*.

Oriundo de Constantinopla, Michele Marullo Tarcaniota residió largo tiempo en la ciudad partenopea, si bien se vio obligado a huir tras la condena a muerte de Antonello Petrucci y sus hijos, a los que estaba ligado. En esta etapa está atestiguada su presencia en Roma en 1488 y en Florencia al año siguiente, donde permaneció al menos hasta 1493, año en el que contrajo matrimonio con Alessandra della Scala.

Su producción napolitana es esencialmente lírica y se recoge en cuatro libros de *Epigrammata* y unas *Neniae*, composiciones en las que, aprovechando la guía de Catulo, Marullo da rienda suelta a las añoranzas de su tierra natal. Son igualmente dignos de mención sus *Hymni naturales*, si bien son fruto del contacto con una nueva realidad cultural: el neoplatonismo florentino.

Aunque, como se ha visto, todas estas figuras cultivan –siguiendo la tónica habitual en los estados italianos, con la única excepción parcial de Florencia– un humanismo latino, cabe señalar que entre las últimas filas de estos intelectuales figuran personajes a los que el desarrollo de

estados italianos de la época, tanto por sí mismos (tomando siempre la situación napolitana, aunque fácilmente extrapolable al resto de casos, como objeto del estudio) como por lo que respecta a su relación con el toscano.

un «volgare più limato» (Tateo 1971: 29) les debe mucho, pues se trata autores que compaginaron las actividades propias de los *studia humanitatis* con la composición o el fomento de la lengua vulgar. Este es el caso, por ejemplo, de las clases de retórica de Giuliano Maio, que no solo se circunscribían a la retórica clásica, o de la interesante faceta de vulgarizador de Giovanni Brancati, director de la biblioteca de Ferrante¹⁴.

Este fenómeno, tan infrecuente en estas latitudes con anterioridad a la plenitud de la Academia pontaniana, sería susceptible de explicarse parcialmente por el cambio de los gustos literarios experimentados en la corte a raíz de la subida al trono de Ferrante. El nuevo monarca, por un lado, se decantaba por la literatura en vulgar frente a la latina y, por otro, puso punto y final a la preferencia cortesana por el cultivo de la poesía en lenguas ibéricas¹⁵. La situación

¹⁴ Estos autores no son más que dos nombres dentro de un sinfín de intelectuales del último Quattrocento, en cuya producción se siente esta doble vertiente de humanismo y literatura en vulgar. No obstante, los hemos elegido como representantes de esta etapa de transición porque pertenecen a la Academia pontaniana, oponiéndose así a la concepción tradicional del fenómeno según la cual solo los autores del círculo de Federico prestaron atención al perfeccionamiento de la lengua vulgar (Leostello 1883: 220; Pèrcopo 1893: 801; Mauro 1924: 213).

¹⁵ Tateo (1971: 28) habla del «attaccamento di Alfonso e della corte alla lingua catalana», sin embargo la producción en castellano era igualmente activa.

Por otro lado, nos gustaría llamar la atención acerca de los paralelismos que se establecen entre los cambios de gustos literarios sobrevenidos como consecuencia de

durante el reinado de su padre, si bien no había sido óbice para el desarrollo de una sólida cultura latina, había dificultado que la lírica en lengua indígena llegase a los niveles de otras sedes cortesanas, donde alcanzaba excelsas cotas de desarrollo.

Las andanzas de la actividad cultural de este período, siempre de la mano de los avatares de la política y de las preferencias de los soberanos, coincide con una excepcional observación hecha por Teodoro de Gaza e incluida en la epístola que sirve como dedicatoria al Panormita de su traducción de *De aciebus instruendis*¹⁶, de Eliano. Teodoro afirma que las vidas de los grandes intelectuales y de los más poderosos mandatarios corren de modo paralelo, de manera que las segundas llegan a condicionar a las primeras. Con todo, en nuestra opinión, cabría hablar de esta influencia en términos de reciprocidad o –por utilizar un término empleado más arriba– de simbiosis, pues no se ha de olvidar que, en la mayor parte de los casos, los intelectuales tenían en sus manos el control de los últimos engranajes para la puesta

la sucesión de Ferrante a Alfonso y lo ocurrido, algo más de un siglo antes, con la muerte de Roberto y la coronación de Juana I.

¹⁶ La epístola fue publicada por Tammara de Marinis (1947-1952: II, 3-5) junto con un grupo de misivas enviadas al Panormita y conservadas en la actualidad en la Biblioteca Vaticana.

en funcionamiento de la compleja maquinaria de las misiones diplomáticas.

I. 2. LA LENGUA DE LA LÍRICA VULGAR BAJO LA DINASTÍA ARAGONESA

Con la única excepción de Toscana, en el siglo XV todos los estados italianos se hallan inmersos en un conflicto lingüístico que tiene como objetivo poner los cimientos de la unidad lingüística peninsular.

Dos serán fundamentalmente las influencias a las que se someterá el dialecto indígena para intentar lograr este fin. Por un lado, el toscano, que ejercerá su poder como código imitatorio en aquellos géneros en los que la lengua del Arno había alcanzado recientemente elevadas cotas de calidad; por lo que respecta a los ámbitos ajenos a

estos modelos, los autores tendieron a moldear su lengua de acuerdo con los usos latinos.

Hasta el día de hoy, estos presupuestos, comunes a toda la península, han constituido el marco teórico según el cual notables estudiosos han analizado la situación de la Nápoles aragonesa. Así pues, Altamura afirma que la esencia de la koiné napolitana reside en «una commistione di espressioni e di motivi tratti sia da una raffinata ispirazione petrarchesca quanto da una succosa popolarità, non disgiunta da ricorrenti tributi linguistici al latino» (1978: 9); mientras que Formentin (1996: 193-197) se basa en la dialéctica entre código materno y códigos foráneos (latín y toscano) para construir su teoría.

La aplicación de este marco teórico a la situación napolitana ha dado resultados de una indudable calidad científica durante décadas; sin embargo, en nuestra opinión, se revela insuficiente a la luz de algunos fenómenos, que no hallan justificación alguna sin el otro gran elemento foráneo: el ibérico, particularmente castellano¹⁷, del que Altamura se limitó a observar que «queste recezioni non autoctone separano nettamente la lingua napoletana del Quattrocento da quella toscana»

¹⁷ Entre los primeros estudiosos en señalar la influencia hispana en la lírica de la corte aragonesa se encontró Savj Lopez, si bien su trabajo incluye numerosos errores, que en muchas ocasiones se justifican por el solapamiento de formas napolitanas y castellanas (vid. Savj Lopez 1903).

(1978: 10), sin profundizar en la importancia que esta particularidad supone.

En su magistral edición de las rimas y cartas de De Jennaro, ya Maria Corti puso de relieve que al algoritmo «dialetto + Petrarca + latino» (Corti 1956: XXXVI), sobre la base del cual descifraba la composición de la koiné napolitana, habría que añadir los hispanismos que, aunque operaban con una intensidad mucho menor que las tres componentes citadas, eran inherentes a la realidad lingüística de la Parténope aragonesa, opinión que Gargano compartió y amplió a otros campos de la cultura de la época (1994: 124). De hecho, como demostró Coluccia (1987), la influencia hispánica es imprescindible para comprender toda la amplitud de buena parte de la lírica del último Quattrocento.

Otra cuestión importante, por lo que respecta a la constitución de esta koiné, es el peso que en ella han tenido los dos elementos itálicos foráneos: el latín y el toscano. Por lo que respecta a la influencia del latín, ya Landino –en este caso en referencia al toscano– afirmó que «è necessario essere Latino chi vuol essere buon Toscano [...]: volendo arricchire questa lingua bisogna ogni dì de' latini vocaboli non

sforzando la natura¹⁸ derivare e condurre nel nostro idioma» (Corazzini 1853: 131). Estos procedimientos llaman la atención porque, a menudo, afectan a círculos intelectuales donde el humanismo había alcanzado elevadas cotas de desarrollo, de modo que nos encontramos con la paradoja de que «l'umanesimo, dopo aver depresso il volgare per azione diretta, finisce col riabilitarlo per azione indiretta» (Migliorini 2004: 231).

Altamura (1978: 10) ha defendido tradicionalmente la tesis de que la influencia latina pudiera considerarse como un rasgo voluntario de los autores, que serían conscientes de la latinización de sus obras como algo artificial y alejado del dialecto materno vivo, mientras que la aplicación de toscanismos carecería de esta intencionalidad, siendo un proceso «più indeterminat[o] e meno cosciente» (1978: 10). Sin embargo, encontramos autores, como, en ocasiones, los denominados líricos de vanguardia, que huyen de las soluciones adoptadas por Petrarca para acoger otras del toscano quattrocentesco por el mero hecho de que las variantes del aretino coinciden con el uso lingüístico napolitano, del que quieren distanciarse a toda costa¹⁹. Procedimientos

¹⁸ Nótese la conciencia de Landino acerca de los abusos de los latinismos en las lenguas vulgares, ya puesta de manifiesto por Migliorini (2004: 231).

¹⁹ De acuerdo con este procedimiento, encontramos frecuentemente en estos autores diptongaciones en sílabas abiertas en condiciones no metafónicas: 'conviene'

como este ponen de relieve la plena conciencia del uso del toscano y su finalidad ennoblecedora, análoga, por lo tanto, a los recursos al latín.

Este último procedimiento que hemos citado hace surgir la duda en torno a la influencia del toscano sobre el dialecto, mejor dicho, en torno a la naturaleza del toscano que influye en el dialecto materno. Tratándose de autores que, tradicionalmente, han sido calificados de petrarquistas, se tiende a pensar –utilizando los parámetros de la historiografía literaria cinquecentesca– que el tipo de toscano que moldeaba las composiciones de los líricos cultos de la segunda mitad del siglo XV era el utilizado por Petrarca. Sin embargo, por lo que concierne a este aspecto, cabe realizar una distinción en el interior de la escuela, pues entre los autores de la ya mencionada vanguardia petrarquista destacan algunos nombres como De Jennaro y, en algunos aspectos, Rustico Romano, poetas que tienen como principal objetivo la creación de un vulgar ilustre, lo más alejado posible de cualquier eco de

(Petrarca: ‘conven(e)'), ‘fiera’ (P: ‘fera’), ‘nuova’ (P: ‘nova’), ‘priego’ (P: ‘prego’), ‘suol’ (P: ‘sòle’), ‘tiene’ (P: ‘tene’), ‘viene’ (P: ‘vène’), ‘pruova’ (P: ‘prova’). Algunos de estos ejemplos provienen de Formentin (1996: 194), sin embargo, hemos de señalar algunas inexactitudes entre los casos expuestos por este autor, así pues, cita como ejemplo de diptongación no metafónica divergente del uso petrarquista el caso de ‘huom’, cuando Petrarca utiliza la misma forma diptongada en 21 ocasiones en los *RVF* (y otras 31 con la variante gráfica ‘uom’), y en solo una ocasión (*RVF* CCCLXVI, 136) la forma ‘homo’. Del mismo modo, ‘vuol’, forma preferida por los líricos de vanguardia napolitanos, se encuentra en 9 ocasiones en los *RVF*, frente a un total de 7 de la variante sin diptongo ‘vòle’.

municipalidad, hecho por el cual llegan a recurrir, como se ha dicho, a usos del toscano (principalmente en su variante florentina) quattrocentesco con tal de alejarse de las formas napolitanas. Por otra parte, los autores con una formación petrarquista más profunda, como es el caso de Giovan Francesco Caracciolo, formarán su repertorio léxico tomando como base principal las enseñanzas del aretino, sin importar si estas se solapan o no con las formas partenopeas. Serán precisamente los autores como Caracciolo los que comenzarán a construir el camino lingüístico por el que más tarde transitarán, mostrando su maestría, Sannazaro y el Cariteo²⁰.

Con todo, en nuestra opinión, no se debe desprestigiar la solución por la que optaron los líricos de vanguardia, ya que hay que tener en cuenta que, para el establecimiento de algunas formas (sobre todo las ajenas al uso tradicional toscano), era necesario un proceso de estudio filológico, particularmente arduo en una época en la que los contactos con textos o hablantes nativos no siempre eran fáciles. Además, todos estos esfuerzos se dirigían a la consecución de una

²⁰ De hecho, si bien es cierto que existe un enorme «balzo in avanti delle liriche sannazariane rispetto allo stesso De Jennaro delle poesie amorose» (Mengaldo 1962: 480), no hemos de olvidar que fueron los esfuerzos lingüísticos y literarios de la generación de los petrarquistas de vanguardia, los que abrieron la corte partenopea a la tradición toscana.

lengua literaria limada y capaz de funcionar como un eficiente vehículo de comunicación entre los hablantes de todos los estados italianos.

A pesar de la heterogeneidad de posturas con respecto a estos “superestratos en la lengua literaria”, lo que interesa desde el punto de vista de la producción poética es que la koiné napolitana surgió contemporáneamente al despertar de la lírica del famoso «secolo senza poesia» (Croce 1932: 161) —o quizás incluso como consecuencia de esta recuperación—, de modo que sirvió como medio expresivo para una gran cantidad de obras, a las que tuvo que adaptarse según las exigencias temáticas.

La lírica popular, entre cuyas obras destacan —como se verá más adelante— las composiciones recogidas en el ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París, es decir, el denominado *Cansonero* di Giovanni Cantelmo, Conde de Popoli, y el Vat. Lat. 10656, está compuesta íntegramente en esta koiné, hasta el punto de que representa su mejor ejemplo hoy en día. No en vano, entre los estudiosos de este tipo de lírica se ha hecho frecuente la etiqueta de «lírica di koiné», término utilizado por Corti y que adoptamos como nuestro para dar título a uno de los epígrafes de su obra (1956: XVI).

Por lo que respecta a la lírica culta, la situación es algo más compleja, ya que a las puntualizaciones temporales que hemos hecho más arriba hay que añadir otras de carácter temático. Así pues, en las composiciones de temática amatoria la influencia toscana es mucho más clara, desde nuestro punto de vista por el hecho de que este tipo de lírica estaba claramente regulada por el uso toscano, de modo que el espacio en el que podía desarrollarse la libertad del autor se restringía al ámbito del contenido, y raramente atañía al de la forma lingüística. En cambio, en las composiciones políticas o de ocasión no son extrañas las recurrencias a dialectalismos cargados de expresividad, de modo que los planos del contenido y de la forma lingüística se dan la mano para mirar a la realidad local²¹.

Al margen de todos los particulares que, como hemos visto, desde la óptica de la lengua, separan las distintas composiciones según el ámbito cronológico o temático al que pertenezcan, cabe destacar el enorme

²¹ Desde nuestro punto de vista, estas diferencias en la temática asociadas a la lengua tendrían también algo que ver con la audiencia de las composiciones. Mientras que el contenido de las rimas de amor podría perfectamente trascender los límites de la corte, o incluso del Reino, manteniendo intacto el mensaje poético, la transposición de las rimas de ocasión o de las composiciones políticas más allá de las fronteras donde se conociera a sus protagonistas no tenía sentido, hecho por el cual se puede justificar la impronta lingüística local.

esfuerzo que llevaron a cabo los líricos partenopeos al desarrollar un código que, aun siéndoles absolutamente artificial y en buena medida ajeno, fue capaz de adquirir un valor comunicativo tal que se mantuvo vivo durante décadas, a lo largo de las cuales dio pruebas fehacientes de su ductilidad al adaptarse a las temáticas más dispares.

I. 3. LA LÍRICA DE KOINÉ. EL *CANSONERO* DEL CONDE DE POPOLI

El filón poético popular vinculado a los círculos cortesanos es uno de los aspectos sobresalientes de la producción literaria italiana de la segunda mitad del siglo XV. De hecho, será en este arco cronológico cuando se alcancen las altas cotas de la corte medicea.

Como fruto, por un lado, de la voluntad de Lorenzo el Magnífico de dotar a la literatura florentina de su época de un vulgar refinado, construido sobre la base de la lengua literaria del Trecento, y, por otro, de la enorme capacidad de su pluma para adaptarse a

cualquier tipo de temática (Ferroni 2002: 42), surgen una serie de composiciones de tono popular. Hemos considerado oportuno inaugurar esta sección tratando de ellas por dos motivos fundamentales: en primer lugar, se trata de obras que se componen, aproximadamente, en el mismo período en que Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli, reúne su *Cansonero*; en segundo lugar, tanto las composiciones toscanas como las napolitanas, en ocasiones, desarrollan ideas de un imaginario –del que ya habló Corti (1956: XXVI-XXXV)– que se podría denominar panitaliano.

Lorenzo el Magnífico es autor de una serie de baladas en las que los temas de la lírica amorosa se desarrollan de un modo que diverge de los preceptos de este género, con una intención burlesca o maliciosa y con la ligereza típica de los cantos populares (Tateo 1990: 59). Sin embargo, probablemente los ejemplos que dio cultivando el género de los «canti carnascialeschi» sean los más conocidos hoy en día, tal es el caso de la *Canzona di Bacco*.

Por lo que respecta a Poliziano, las baladas y los respetos se cifran como una de las máximas expresiones de la poesía popular de todos los tiempos, y basta recorrer someramente los versos de algunas composiciones, como las archiconocidas «Ben venga maggio» o la llamada balada de las rosas («I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino»),

para darse cuenta de la maestría que el de Montepulciano confería a todas sus obras.

En estas composiciones florentinas, la intencionalidad popular está entretejida con reclamos de muy diversa índole, desde la literatura latina²² a los grandes poetas italianos. Precisamente, por estos orígenes, hemos preferido hablar de composiciones de *tono* popular y no de *temática* popular, puesto que son los autores los que confieren, según sus manipulaciones lingüísticas y, ahora sí, temáticas, el carácter popular a sus poemas, que están plagados de imágenes de la más culta de las cunas. Este fenómeno hace que haya un salto ontológico entre las producciones florentinas y las napolitanas que, sin embargo, se podría justificar por el distinto contexto político-histórico (de donde derivará el panorama cultural) del que ambas ciudades gozaron en los años inmediatamente anteriores al ecuador del siglo XV, pero al que no podemos aferrarnos totalmente si se tiene en cuenta que durante la primera mitad del Quattrocento prácticamente todos los poetas en Nápoles eran de origen florentino (Croce 1931: 5-37).

Dejando a un lado las divergencias respecto a su homóloga florentina, la lírica de koiné napolitana que ha llegado hasta nosotros reúne un

²² Por mencionar un ejemplo concreto, la ya citada *Canzona di Bacco* del Magnífico bebe directamente del *Ars amatoria* de Ovidio (I, vv. 525 y ss.).

grupo considerable de composiciones, recogidas fundamentalmente en tres testimonios y con una lengua, *mutatis mutandis*, homogénea.

Cabría preguntarse por qué nos ocupamos de esta vertiente lírica en un trabajo centrado en la influencia de Petrarca y, por lo tanto, en la poesía culta. Pues bien, como ya hemos dicho, este filón retrata una realidad común a buena parte de las cortes italianas, incluidas la florentina y la partenopea, e incluso en ocasiones esta segunda remitirá a la primera en lo que a las fuentes se refiere²³. Por otro lado, es digno de mención que en el tótum revolútum del *Cansonero* hay autores que parecen plenamente conscientes de su “actitud literaria”, confiriendo a sus obras unos valores estéticos y artísticos que trascienden el ámbito temático de la poesía popular, llegando a cotas paralelas a las de Poliziano o el Magnífico.

En nuestra opinión, estos autores, a través de sus composiciones, conforman el «momento evolutivo» (Tateo 1976: 111) de la lírica de koiné, que corre paralelo al cultivo de la línea petrarquista y que, en buena parte, es contemporáneo a esta.

La lírica de koiné de la Nápoles aragonesa ha perdurado gracias a tres manuscritos, cuya importancia en el proceso de transmisión difiere

²³ Recordemos que en este período los contactos con Florencia incrementan y que incluso el Magnífico llega a visitar la corte partenopea en 1465.

significativamente. El más importante de ellos, y en el que se centrará nuestro análisis, es el ya mencionado *Cansonero*²⁴ reunido por Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli, que perteneció a la Biblioteca Real Napolitana y hoy día puede consultarse en la Biblioteca Nacional de París bajo la signatura Ital. 1035²⁵. Se trata de un

²⁴ A partir de ahora, citaremos el *Cansonero* del conde de Popoli utilizando este término como auténtico título de la obra y escribiéndolo, por lo tanto, con caracteres cursivos. La motivación que nos impulsa a ello es doble: por un lado, en un trabajo en que se hará referencia a varios cancioneros el vocablo quattrocentesco ayudará a identificar inmediatamente la obra a la que hacemos referencia; por otro lado, y este el factor que mayormente justifica nuestra decisión, el mismo conde de Popoli se refirió a su obra como «mio cansonero» (f. 58 r.).

²⁵ Aunque tradicionalmente se ha aceptado que P 1035 fuese el *Cansonero* original, algunos autores, en las últimas décadas, han planteado la posibilidad de que no sea así:

Non è affatto da escludere, anzi, mi sembra più che probabile, l'ipotesi che P 1035 non sia l'autografo del «Cansonero» di Giovanni Cantelmo, bensì una copia esemplata espressamente per Ferrante I o capitata nella biblioteca per altre vie.

(Santagata 1979: 386)

En sintonía con el punto de vista de Santagata, Mandalari (1885: XXVI-XXVII) sostuvo que cabía la posibilidad de que P 1035 fuese el *Cansonero* autógrafo, mientras Corti (1956: CLXXIX), aunque no emite un juicio definitivo, admite que es probable que no lo sea. De Frede (1963: 192), por el contrario, y basándose en el inventario al que hace mención Santagata (1979: 377-386) llega a la conclusión opuesta a la de este, asegurando que el testimonio parisino es el cancionero original. De esta misma opinión, aunque basándose en sólidos elementos textuales y codicológicos, como el nivel y la calidad de los acabados del manuscrito, es Gil

manuscrito dividido en dos partes, una primera, donde se encuentran las composiciones poéticas de las que hablaremos más detenidamente, y una segunda, formada por un grupo de cartas que, frecuentemente hacen referencia al proceso de formación del *Cansonero* mismo, pero entre las que no son extrañas las epístolas amorosas²⁶, género que dio singulares frutos en este período, pero cuyo interés como objeto de estudio se ha visto ensombrecido por las particularidades de los versos del códice.

Como informa Gil Rovira (1991: 22), ambas partes del manuscrito han sido copiadas por la misma mano sirviéndose de una tinta negra. En cuanto a la datación, como han señalado autores como Corti (1956: XVII) y Gil Rovira (1991: 40), hay pruebas en las epístolas que se intercambian el conde y Pietro Jacopo De Jennaro para asegurar que en el mes de agosto de 1468 Giovanni Cantelmo ya había comenzado a reunir el *Cansonero*. Por desgracia, los datos para fijar la fecha de conclusión de la antología no están tan claros, de modo que

Rovira (2007: 31-32), quien un extraordinario capítulo a la descripción del códice y a su historia (vid. Gil Rovira 2007: 13-36).

El códice puede consultarse on-line a través del servicio Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia.

²⁶ Citando según la numeración de Corti (1956: 29-39), podríamos ejemplificar el primer grupo de cartas en las que cierran su edición, como VI, VII y VIII, mientras que las iniciales responden a una temática amorosa (por ejemplo, I, II y III).

algunos autores, como Gil Rovira (1991: 41) optan por señalar la fecha de la muerte del conde, en 1478, mientras otros, como Corti (1956), no se pronuncian al respecto.

El segundo de los códices que nos han transmitido este filón de la poesía napolitana es el Vat. Lat. 10656. En este manuscrito, editado y ampliamente estudiado en la parte que nos interesa por Bronzini (1971; 1973), aparecen algunas de las composiciones presentes en Ital. 1035²⁷, si bien comparte más rasgos con el tercero de los manuscritos, el Riccardiano 2752, que con el custodiado en París²⁸.

Para subrayar este vínculo, hablaremos de un aspecto fundamental de la codicología que, hasta ahora, hemos dejado al margen: el tipo de letra utilizada en los manuscritos. Como informa Gil Rovira (1991: 22), el manuscrito del *Cansonero* se sirve de la letra humanista redonda, mientras que los códices Vat. Lat. 10656 y Ricc.

²⁷ Las versiones de las composiciones que el *Cansonero* tiene en común con los testimonios vaticano y riccardiano están recogidas, a modo de apéndice, en la obra de Gil Rovira (1991: 387-392).

²⁸ Dado el excepcional testimonio que supone P 1035, tanto, como se verá, por las características de las composiciones incluidas, como por haber pasado por la Biblioteca Real de Nápoles en un momento muy temprano, hecho que nos da señales de su época y zona de composición, haremos alusión a los otros dos manuscritos solo de manera marginal.

2752 están escritos en humanista cursiva²⁹. Si bien ambos tipos de grafía son originarios de Florencia, el uso de una u otra fuente tiene importantes implicaciones para comprender el ámbito en que la obra fue redactada. De hecho, el caso del *Cansonero* es particular, pues el ambiente del que es originario el texto, es decir, Nápoles, se hallaba en la época bajo la influencia de la humanística cursiva y no de la redonda³⁰.

Este rasgo, unido al hecho de que la letra humanística cursiva se utilizaba para componer obras de formato más lujoso proporciona indicios para catalogar, según sus características, los tres manuscritos de los que disponemos. Sin embargo, este fenómeno no debe empujarnos a una clasificación simplista, considerando el *Cansonero* como una obra de estilo inferior a los otros dos testimonios, sino muy al contrario. De hecho, nos encontramos con la particularidad de que, a la hora de analizar los códices, hemos de distinguir entre «las funciones y las características de estos» (Gil Rovira 1991: 24), pues si bien por lo

²⁹ Esta nomenclatura no debe inducirnos al error de pensar que ambas fuentes no son más que variantes de la misma grafía, pues mientras la humanista redonda o «lettera antica» deriva de la minúscula carolingia, la humanista cursiva no es más que una estilización de la grafía florentina en la que, eso sí, tuvo algo de influencia la humanista redonda (Marichal 1973: 1292-1293).

³⁰ El uso de la humanística redonda, ya desde la década de 1430, se encontraba ampliamente extendido por las principales cortes de la península, entre las cuales, por supuesto, figuraba la partenopea (Gil Rovira 1991: 23).

que respecta a las características, como se ha visto, el *Cansonero* responde a un estilo mucho menos limado que los otros dos manuscritos, en lo que tiene que ver con la función, se trata de «un cancionero émulo de aquellos que se producen en la corte de los reyes» (Gil Rovira 1991: 24).

I. 3.1. KOINÉ, *MA NON TROPPO*

Como se ha señalado más arriba y se expuso más detenidamente en la sección anterior, la lengua de esta vertiente de la lírica es bastante homogénea en todas las composiciones. Se trata de la ya citada koiné napolitana, que alcanza tales estándares de desarrollo en este filón que, como ya se ha referido, la crítica ha denominado a esta vertiente de la poesía partenopea «lírica de koiné».

Sin embargo, aun moviéndonos siempre en el ámbito lingüístico de la koiné, cabe hacer algunas puntualizaciones con respecto a esta homogeneidad. Comparando los tres códices se puede observar que, mientras el *Cansonero* se podría definir como paradigma lingüístico de la koiné, compartiendo buena parte de sus rasgos lingüísticos con el testimonio Vaticano, el código Riccardiano se muestra mucho más receptivo a la influencia del toscano, hasta el punto de que la

preferencia del copista por las soluciones lingüísticas de la ribera del Arno lleva a algunas anomalías en la métrica de las composiciones. Veámoslo con un ejemplo, el célebre poema «De dolore io me 'nde aucio» (más conocido por el grito “aiossa”, utilizado en las galeras catalanas), obra de Coletta di Amendolea y presente tanto en el *Cansonero* (ff. 2 r.-2 v.) como en el ms. Riccardiano (f. 44 v.). Dice el códice de la Nacional de París³¹:

De dolore io me 'nde aucio
quando sento dire ayossa;
questa ayossa a li mey ossa
fa la fossa, ca lo viyo.
Quando sento che se dice
questa ayossa confortando,
non è più che focu e pece,
ch'el mio core va consumando.
Milli anne me pare quando
cessare 'sto dire ayossa:
questa ayossa a li mey ossa
fa la fossa, ca lo viyo.
Questa ayossa dir se sole

³¹ Seguimos la versión ofrecida por la edición de Gil Rovira (1991: 244-245).

p(er) galey de catalane,
ma cui conforta no(n) dole
la faticha de li strane.
Io vocasse oy e domane
e n'audisse dire ayossa:
questa ayossa a li mey ossa
fa la fossa, ca lo viyo.
Quando per la cursia va passiendo
lo comito dicendo ayossa, ayossa,
saccialo Dio ch'io sento e viyo tando,
a ccui m'aucide e cui me fa la fossa.
Ma tale gente vanno confortando,
che senza l'osto contano a la grossa;
e ctale co speranza sta sperando
mangiare la carne ch(e) roderà l'ossa.

En cambio, en el ms. Riccardiano 2752 puede leerse lo siguiente³²:

De dolore mende aucio
quando sento dire *ayosa*;

³² Ya Corti (1956: CLXXX-CLXXXI) mencionó estas variantes, que señalamos con cursiva.

questa *ayosa* a li mey ossa

fa la fossa, ca lo *vio*.

Quando sento che se dice

questa *ayosa* confortando,

non è più che *fuocu e pice*,

ch'el mio core va consumando.

Mille anni me pare quando

cessarrà 'sto dire *ayosa*:

questa *ayosa* a li mey ossa

fa la fossa, ca lo viyo.

Questa *ayosa dire* se sole

p(er) *galee* de catalane,

ma cui conforta no(n) dole

la *fatica* de li strane.

Io vocasse *oge* domane

e *no audesse* dire *ayosa*:

questa *ayosa* a li mey ossa

fa la fossa, ca lo viyo.

Quando per la *corsia* va passando

lo comito dicendo *ayosa, ayosa*,

sacialo Dio *che* sento e *vedo tanto*,

a *chi me ocide* e *chi* me fa la fossa.

Ma tale gente *venno* confortando,

che senza l'oste contano a la grossa;
e ctale co speranza sta sperando
mangiare la carne ch(e) roderà l'ossa.

Aunque Corti observó que «in alcuni casi P [*Cansonero*] conserva senza dubio la lezione migliore» (1956: CLXXX), en nuestra opinión esta afirmación puede extenderse a todas y cada una de las variaciones que implican algún cambio significativo. Así pues, es preferible «ayossa» a su variante sonora por motivos de rima³³; la eliminación de la apócope en «dire» (v. 13) es uno de esos casos en los que las variantes suponen una hipermetría en el verso; «tando» (v. 23), como ya notó Corti, es la lectura correcta, pues corresponde al adverbio de tiempo “entonces” en dialecto napolitano, de modo que su transformación en «tanto» hace que se oscurezca el significado. El resto de variantes de R hacen que la balanza lingüística de la koiné se incline hacia el lado toscano, con diptongos que no son frecuentes en los dialectos meridionales («fuoco»), eliminación de semiconsonantes («viyo», «galey»), adaptación al vocalismo toscano («corsia», «occide»), o a grafías toscanizantes («fatica», «oge»).

³³ Recordemos que R cambia sorda por sonora en «ayosa», pero no lo hace en aquellas palabras que riman, conservando, por ejemplo, «ossa» en todos los casos.

La explicación de estos cambios –si aceptamos que el ms. Ital 1035 es el autógrafo del *Cansonero* del conde de Popoli, tal y como ha sido admitido por parte de la crítica, o si es una copia relativamente cercana en términos cronológicos al autógrafo, como parecen indicar otros autores– parece fácil, pues el códice Riccardiano sería un testimonio posterior, elaborado en un momento en que la influencia toscana era aún mayor que en el período de composición del *Cansonero*. No obstante, para aceptar como válido este razonamiento habríamos de comulgar igualmente con el sector de la crítica que defiende que las composiciones de P fueron escritas expresamente para su inclusión en el *Cansonero*³⁴, de modo que su “estado lingüístico original” sería el mostrado en el Ital. 1035 y R mostraría variaciones con respecto a este. En este sentido, y aunque no estamos en condiciones de posicionarnos con respecto a la segunda parte de esta afirmación, como tendremos ocasión de manifestar más adelante, no estamos enteramente de acuerdo con que todas las obras recogidas en P daten del período de gestación del *Cansonero*.

Los diversos matices de la koiné, que hacen que varíe el equilibrio entre esta y el –en ocasiones superestrato– toscano y que introducen

³⁴ Véase, en este sentido, la postura de Gil Rovira (1991: 60-61) sobre las obras en loor de Lucrezia d’Alagno, a las que haremos mención más adelante.

algunas variaciones en su homogeneidad, no solo conciernen a la comparación entre diversos códices, sino que incluso pueden observarse entre los distintos autores que participan de un mismo testimonio. Centrándonos ya plenamente en el *Cansonero*, que, como hemos dicho, constituye la obra de referencia para este apartado, vamos a ver algunos ejemplos de este fenómeno.

No es particularmente llamativo que en una antología de tan variados líricos se puedan observar divergencias (lingüísticas o de cualquier otra naturaleza) contraponiendo las distintas composiciones, máxime si se tiene en cuenta que las capacidades literarias de los autores distaban mucho de ser homogéneas.

Con el fin de concretar estas afirmaciones utilizando poemas de cuyos autores tengamos algún tipo de conocimiento biográfico³⁵, hemos decidido ilustrar algunas de las discrepancias lingüísticas utilizando los cuatro poemas de la *tenso* que abre la edición de las composiciones de De Jennaro en el *Cansonero*³⁶ (Corti 1956: 3-12) junto a dos que se atribuyen a Cola di Monforte en el código, los

³⁵ Para obtener información adicional acerca de la vida y la obra de los autores del *Cansonero* remitimos al aparato crítico de la edición de Gil Rovira (1991: 77-118).

³⁶ Recordemos que, de estas cuatro composiciones, la primera y la tercera, numeradas por Corti 1a y 1c, son atribuidas a Coletta di Amendolea, mientras que 1b es obra de Francesco Galeota y 1d de De Jennaro.

numerados XL (Gil Rovira 1991: 273-277) y LXIX (Gil Rovira 1991: 310-311)³⁷. Veamos sus características.

En las composiciones de Coletta di Amendolea la koiné se muestra más receptiva a las particularidades lingüísticas más propias del dialecto meridional. Así pues, las reduplicaciones sintácticas tras monosílabo son frecuentísimas en 1a: «a tte» (v. 1), «a mme» (vv. 4, 12, 20, 28, 36, 44, 49, 51), «a mmano a mmano» (v. 46), «no llo» (v. 50); si bien en 1c encontramos la convivencia entre estas: «a llor» (v. 40), «a sse» (v. 83), y las variantes suprarregionales «a me» (v. 18) o «de me» (v. 41). Sin embargo, quisiéramos hacer notar el eclecticismo de algunas de estas formas, que aúnan la reduplicación, típicamente meridional, con una forma morfológica del pronombre que no lo era del todo³⁸. Continuando con la morfología, la forma del artículo más fácilmente identificable como meridional, la masculina singular, es siempre “lo”: «lo pilo» (1a, 30), «lo lupo» (1a, 32). Tampoco son extraños los casos de metafonía, como en «pilo» (1a, 30), «vulpe» (1c, 70) o «stisso» (1c, 83), así como otras variantes que delatan el

³⁷ Cola di Monforte ha sido seleccionado por la afinidad temática que presenta XL con la *tensó* de las barzelletas de los otros tres autores.

³⁸ Recordemos que la forma del pronombre objeto calabresa, coincidente con otras variedades italianas incluso contemporáneas, como el siciliano, no era “me, te, se”, sino “mia, tia, sia” (D’Ovidio 1886: 57).

«ingegno calabrese» (1c, 34) del autor, como la alternancia entre las formas «lupo» (1a, 33) y «lopu» (1c, 70)³⁹.

Francesco Galeota, en contraste con Coletta, hace menos concesiones a la fonética dialectal, como puede comprobarse por las escasas formas metafónicas y por la escasez de reduplicaciones sintácticas; de hecho, por lo que respecta a este último rasgo, solo observamos un caso de «a mme» (1b, 24) frente a seis «a me» (1b, 4, 12, 20, 28, 36, 44), hecho que cobra una importancia mayor si se tiene en cuenta que el sintagma forma parte de un verso que reproduce las palabras de la *volta* de la barzelletta del de Amendolea. En cambio, hay una forma morfológica que sirve de nexo entre Coletta y Galeota: el artículo, pues también Francesco se sirve exclusivamente de la forma meridional, tanto cuando va antepuesta a un sustantivo –«lo mazzone» (1b, 33), «lo lupo» (1b, 34)–, como cuando entre ambos media el posesivo: «lo to coiro» (1b, 29), «lo mio argento» (1b, 50).

De Jennaro, se acerca bastante a Galeota en sus elecciones, pues a la escasez de reduplicaciones –solo hallamos un caso en 1d: «a ssé» (v. 53) frente a las múltiples formas «a me» (vv. 4, 12, 20, 25, 28, 34,

³⁹ La presencia de rasgos calabreses en la popular respuesta al poema de la «volombrella» ya fueron puestos de manifiesto por Corti (1956: CLXXXV) para adjudicar la autoría de la composición a Coletta di Amendolea y no a Cola di Monforte, como Mandalari propuso.

36, 44 52, 59)⁴⁰, «da te» (v. 34), «da lor» (v. 41), «de te» (v. 57) – se une la preferencia por formas morfológicas autóctonas, como el artículo en «lo furmento» (1d, 48) o el pronombre sujeto de tercera persona singular «ipso» (1d, 56), forma latinizada del “isso” napolitano.

Cola di Monforte presenta, al igual que Coletta, algunas reduplicaciones, como «a mmj» (XL, 1) o «dà cti» (XL, 4, 12, 20, 28, 36, 44, 52, 60, 68, 76, 84, 92), sin embargo, cabe hacer algunas puntualizaciones a este respecto pues se debe tener en cuenta que en todas las ocasiones en que Cola di Monforte utiliza la combinación «dà cti» lo hace en posición de rima en el verso de cierre de la *volta*, por lo que es comprensible que no exista otra variante una vez que esta actúa como cierre del v. 4. Nos parece importante la consideración de este rasgo porque, con excepción del verso inicial, Cola no presenta ninguna otra forma con reduplicación sintáctica, por lo que su tolerancia respecto a este fenómeno ha de considerarse inferior a la de otros autores como Coletta.

Otras características dialectales en el autor son algunas metafónias: «conusci» (XL, 2), «fridi» (LXIX, 15); metátesis:

⁴⁰ Al igual que Galeota, en muchos de estos casos De Jennaro parafrasea la *volta* de Coletta.

«crodura» (XL, 31); algunos casos de apócope dialectal: «servite»⁴¹ (XL, 24). En lo referido al artículo, presenta una distribución interesante, pues la formas dialectal y literaria conviven en la combinación directa con el sustantivo o el adjetivo –«lo gracioso parlare» (XL, 48), «el pericol» (XL, 88)–, decantándose por la toscana cuando aparece un posesivo: «el to riso» (XL, 53), «el to sapore» (XL, 58), «el to faore» (XL, 86), «el mio distino» (LXIX, 21). Con todo, el rasgo más específico de la lengua de Cola di Monforte es la aparición de diptongaciones toscanas que otros autores ignoran, como «apartiene» (XL, 5)⁴², «conviene» (XL, 29), «tien» (XL, 63) o «vien» (XL, 77).

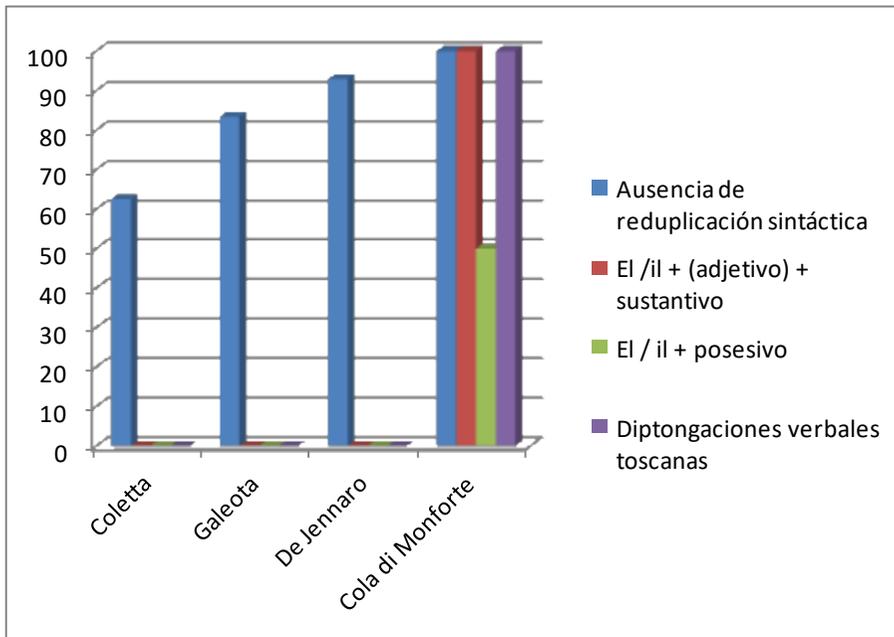
Con el objetivo de ver de una manera más clara, directa e icónica lo que esta enumeración de rasgos supone en el corpus seleccionado hemos elaborado el siguiente gráfico:

⁴¹ Nótese que se trata de un infinitivo apocopado, forma relativamente frecuente en otros líricos coevos: “servirte” > “servite”.

⁴² En contraposición con esto, encontramos en Francesco Galeota un «apartene» (1b, 24).

Rasgos dialectales vs toscanos presentes en la koiné de cada autor

(%)



Para la interpretación de esta figura hay varios factores que hemos de tener en cuenta. En primer lugar, los porcentajes representados se refieren exclusivamente al corpus de seis poemas que hemos tomado como base para exponer los paralelismos y divergencias lingüísticas entre estos cuatro autores. Sería lícito que alguien pensara que tal selección no es representativa del conjunto de la lengua de autores con más composiciones en el *Cansonero*, como es el caso de Coletta, Galeota o De Jennaro, y no nos quedaría más remedio que asentir ante tal afirmación. Sin embargo, el objetivo de estas páginas no

es retratar milimétricamente la lengua de cada uno de los autores de modo aislado, sino observar el modo en que cada uno de ellos utiliza su lengua al modelar composiciones temáticamente similares o, dicho en términos conductistas, analizar el tipo de respuesta poética que cada uno de los autores experimenta tras el estímulo temático.

Partiendo de estas premisas y centrándonos en cada uno de los cuatro aspectos que se han tenido en cuenta en el gráfico, cabe precisar que a una mayor porcentual en cada uno de los cuatro rasgos evaluados (la ausencia de reduplicación sintáctica⁴³, las dos variedades de uso de la forma literaria del artículo y la diptongación verbal de corte toscano) correspondería una mayor permeabilidad del modelo toscano o, si se prefiere, de la lengua literaria sobre la koiné⁴⁴.

Teniendo en cuenta estos factores, podríamos decir que, de estos cuatro líricos, el más cercano al dialecto es Coletta di Amendolea, pues a su falta de consideración para con las estructuras provenientes de la

⁴³ Por motivos que hemos resaltado más arriba, cuando hablábamos de la reduplicación sintáctica en Cola di Monforte, a la hora de retratar la frecuencia de este fenómeno en los poemas del corpus, no hemos contabilizado las veces que las formas con o sin reduplicación se repetían como consecuencia de su posición en la *volta* de las barzellettas.

⁴⁴ Somos conscientes de que estamos dejando de lado en este análisis algunos componentes esenciales de la koiné, como la influencia latina, pero, dado el tema que vertebra este estudio, hemos preferido centrarnos en la dialéctica napolitano vs toscano / lengua literaria.

tradición lingüístico-literaria toscana hay que unir la frecuencia de recursos dialectales, representados aquí por la reduplicación. Por otra parte, hallamos los poemas de Galeota, Cola di Monforte y De Jennaro que, mostrándose permeables al dilecto, tal y como cabe esperar de esta vertiente lírica, muestran rasgos de la lengua literaria ajenos a la realidad lingüística sureña, aunque con divergencias internas. Mientras Francesco Galeota y De Jennaro estarían en una posición más equilibrada pues, si bien morfológicamente siguen los dictámenes del dialecto materno, se muestran más cautos con los rasgos más íntimamente meridionales, Cola di Monforte se presenta como el autor más toscanizante, por la coexistencia de un rechazo casi pleno a realidades lingüísticas exclusivamente meridionales con un modelo morfológico que tiende hacia el toscano.

Los motivos que nos permitan explicar estas diferencias en la koiné utilizada por los distintos líricos no son fáciles de hallar. Así pues, un primer impulso nos llevaría a pensar que se refugian en el dialecto o, al menos, muestran mayor permisividad para con sus formas, aquellos autores que desconocen la tradición literaria italiana y, por lo tanto, su lengua. Sin embargo, no hay nada más lejos de la realidad, y aquí es

donde entran en juego los datos biográficos que conocemos de cada uno de los autores.

De Jennaro, en cuya obra no es difícil encontrar rasgos dialectales, era un gran conocedor de la lírica toscana –como puede evidenciarse a través de su Cancionero– y de la *Comedia* dantesca⁴⁵. Aunque no alcanza estos límites de maestría, lo mismo puede decirse de Francesco Galeota, cuyo Cancionero, obra *sui generis* por su amalgama de estilos, encierra pasajes que delatan que la conciencia lírica del autor trasciende los límites del Reino. Mucho más pobres son las noticias que conocemos de Coletta di Amendolea y de Cola di Monforte; de hecho, en su faceta poética los conocemos exclusivamente a través del *Cansonero*, en el que, en nuestra opinión, no destacan por su maestría formal como lo hacen De Jennaro o Galeota, si bien es de recibo reconocer que la expresividad de algunos pasajes de Coletta alcanza cimas que los autores con mayor respeto formal ni siquiera vislumbran.

Teniendo en cuenta los datos biobibliográficos que conocemos y el estilo de las composiciones de estos autores en P 1035, sería posible oponer el grupo formado por De Jennaro y Galeota al constituido por Coletta di Amendolea y Cola di Monforte,

⁴⁵ No olvidemos que en esta obra se basa *Le sei etate della vita humana* de De Jennaro.

caracterizados aquellos por una mayor cultura literaria⁴⁶, que se refleja en una lírica de koiné más equilibrada que la de estos. Partiendo de esta premisa, cabe decir, en nuestra opinión, que la actividad lírica de la Nápoles aragonesa en este período debe ser entendida en términos de diglosia⁴⁷ “lírica de koiné vs lírica culta”, teniendo cada una de estas vertientes una lengua propia, de modo que la destreza lingüística de cada autor se demuestra en el equilibrio con que pasa de una lengua a la otra, dejando en el tintero los rasgos que, por exceso o defecto, rompen el decoro del campo cultivado⁴⁸. De hecho, Altamura señaló, de un modo muy acertado,

Di alcuni autori che fanno parte della raccolta conosciamo altri scritti nei quali è sensibile un tono più aulico e una particolare tendenza a petrarcheggiare; nei componimenti accolti nel «Cansonero» quei

⁴⁶ Como señaló Santagata (1979: 251), «la frequentazione di più generi letterari sembra sviluppare nel De Jennaro una coscienza più avvertita dei limiti del genere lirico».

⁴⁷ Si bien Corti (1956: XXXVI-XXXVII) habló del bilingüismo de los autores, nos parece más acertado el término de diglosia, ya que la poesía culta y, por ende, su lengua, estaban encuadradas en un ambiente que gozaba de unos mayores privilegios sociales y culturales y de un mayor prestigio.

⁴⁸ Ha sido la pérdida de vista de esta dúplice vertiente la que, durante largo tiempo, favoreció la interpretación de la poesía de corte popular como un experimento que tendía hacia la lírica culta sin lograr alcanzarla. Para comprobar la validez de estas palabras basta visitar las obras de Torraca (1888: 142) o de Percopo (1886: 318-322; 1892: I, LXI).

medessimi autori vollero invece uniformarsi a certi modi popolareggianti che, fusi con elementi letterari, dessero nuova vivacità espressiva ai vecchi moduli.

(Altamura 1978: 14)

I. 3.2. TEMÁTICA Y CONTENIDO

El contenido es otro de los aspectos que contribuyen a diferenciar el grueso de esta vertiente de la lírica. De hecho, como se puede apreciar en el *Cansonero*, la etiqueta de poesía popular, de corte popular o de koiné⁴⁹ parece denominar un cajón de sastre donde tienen cabida las temáticas más dispares, entre las que no solo destacan aquellas que, por su tónica, estarían excluidas de la concepción del ‘Cancionero’ de herencia petrarquista. Dicho de otro modo, en P 1035 hallamos, junto a poemas de temática popular (burlescos, antieclesiásticos, invectivas contra la mujer, etcétera), una serie de composiciones amorosas cuyo contenido –al igual que, en ocasiones, ocurre con su métrica– corre

⁴⁹ Estamos utilizando en español los términos de «poesía popular, de corte [= de estilo] popular o de koiné» refiriéndonos, respectivamente a lo que fue calificado en italiano como «modi popolari» (Tateo 1976: 110), «poesia popolareggiante» (Altamura 1978: 14) y la ya citada «lirica di koiné» (Corti 1956: XVI).

paralelo al de otros poemas recogidos en cancioneros petrarquistas de la época⁵⁰.

Este hecho tendría que llevarnos a meditar acerca de lo apropiado de las distintas denominaciones con que la crítica ha venido refiriéndose a este tipo de poesía. Así pues, considerando algunos sonetos del *Cansonero* como, por ejemplo, los numerados XCI, XCIII o XCIV (vid. Apéndice I), se caerá rápidamente en la cuenta de que carece de toda lógica literaria denominar a este corpus “poesía popular” o, incluso, “poesía de estilo popular”.

A estas alturas surge una pregunta obligada: ¿qué elemento mantiene unido a estos sonetos con, por ejemplo, las frecuentes barzellettas de P 1035? La respuesta más eficiente incluiría una mención, más o menos detallada, de los factores lingüísticos que las composiciones de ambos grupos comparten. Por consiguiente, y dado que estamos trabajando con un corpus textual que, como ya se ha indicado, solo es relativamente homogéneo en el campo de la forma

⁵⁰ No en vano, por lo que a este último fenómeno respecta, cabe destacar un hecho bastante singular y que parece haber pasado desapercibido tanto a Mandalari como a Altamura y a Gil Rovira. Se trata de la inclusión de una variante del soneto de Giusto de' Conti «Caro conforto a mie dolenti pene» (*Bella mano* CXLI, ed. Vitetti) en P 1035, concretamente con el número LXXXIX, «Dolce conforto de mie ardente pene». Este hecho, además, es de capital importancia para el estudio tanto del origen de los textos que componen el *Cansonero*, como de la datación de estos.

lingüística, de aquí en adelante utilizaremos el término “lirica de koiné” como hiperónimo, para referirnos al grueso de la lírica que, tomando como base el famoso algoritmo «dialetto + Petrarca + latino» (Corti 1956: XXXVI), vio la luz en la Nápoles aragonesa. Por otro lado, los términos “poesía popular” o “poesía de corte popular” se utilizarán, como hipónimos, para calificar a las composiciones que, además de estar redactadas según los parámetros de este código, temáticamente presentan rasgos que impiden su catalogación según los dictámenes de la poesía culta.

Sin perder de vista estas consideraciones, propedéuticas para este apartado, expondremos los filones que explican la heterogeneidad en el plano del contenido. Estos, tradicionalmente se han razonado sobre la base de una división interna, según el origen y la difusión de algunas ideas o expresiones que determinados poemas albergan en su interior.

Una vez más se ha de citar a Maria Corti como la pionera en resaltar este aspecto, al distinguir «due filoni di influo popolare»: «l’elemento indigeno» (Corti 1956: XX) y las «cose e immagini [...] di dominio nazionale» (Corti 1956: XXVI), si bien su testigo ha sido recogido por otros autores, como Altamura, que observa

È stato giustamente osservato che in questa lirica c'è un doppio filone popolare: quello tipicamente napoletano, con fatti e figure ed espressioni chiaramente locali, e un altro filone che si rifaceva a cose ed immagini che erano di dominio nazionale nella letteratura popolare riflessa⁵¹.

(Altamura 1978: 15)

Por lo que respecta a la primera de estas fuentes de influencia, la denominada napolitana o indígena, señala Corti que «si distingue per un tono effervescente, folkloristicamente enfatico, raggiunto con formule di linguaggio popolare e richiami a maschere e simboli della tradizione napoletana» (1956: XX). Como ejemplos de esta vertiente, la estudiosa cita la *tensó*, mencionada más arriba, entre Coletta di Amendolea, Francesco Galeota y Pietro Jacopo De Jennaro (las barzelletas 1a, 1b, 1c y 1d), en las que Corti muestra algunos proverbios o frases hechas típicamente meridionales, cuyo empleo en el campo literario llevaría a enlazar la obra de estos poetas con las de otros conterráneos (Corti 1956: XXII-XXV).

⁵¹ Nótese cómo Altamura cita, prácticamente de modo literal, las palabras de Corti «entro barzellette e strambotti l'elemento indigeno vive in promiscuità con *cose e immagini, che nel '400 erano ormai di dominio nazionale nella letteratura popolareggiante riflessa*» (1956: XXVI). La cursiva es nuestra.

De este modo, la mención a «Cola de Trane», personaje de la tradición popular meridional, es compartida tanto por Coletta (1a, 52), como por Basile (*Le Mmuse napoletane*, III); mientras Coletta cita el proverbio napolitano «a cavallo biastimato / sempre lo pilo le luce» (1a, 29-30), Basile escribe «a cavallo jastemmato / luce lo pilo» (*Le Mmuse napoletane*, IV); Galeota afirma «che unde si tu, ‘nu papare e ‘na pica / là ei lo mercato» (1c, 85-86), Basile asegura «`na pica / [...] doje femmene e ‘na papara / feceno ‘no mercato» (*Le Mmuse napoletane*, IV). Otras referencias a proverbios napolitanos o frases hechas meridionales aparecen en «como lo lupo alle buche» (1a, 32) o «brigano li mulinari / per rapire lo furmento» (1d, 47-48).

Con todo, las similitudes con autores meridionales no solo han de ser vistas desde una perspectiva diacrónica, sino que son susceptibles de aparecer en la sincronía de la poesía de koiné de la época, como demuestra Corti (1956: XXV) tomando como base los siguientes pasajes de 1a (vv. 9, 21-24) y del siguiente estrambote de XXXV (f. 110) del Vat. Lat. 10656:

No te stimo più una fava

[...]

Or biastema quanto voi,

di’ pur male si tu sai

e famme lo peio che poi,

ch'a lo fin tu perderai

Famme, Fortuna, lo pegio che voi,

famme lo meglio e lo pegio che sai,

non fazo stima de *menazi* toi,

che da za suso mai me parterai.

Forzate e famme quanto male poi,

che io non te stimo né prezo oramai,

io regno a tuo despetto si non voi,

la tua pagura non temero mai.

Con respecto a los ejemplos citados hasta este momento, aunque Corti los trata de un modo homogéneo, en nuestra opinión cabría establecer algunas divisiones internas. Así pues, en términos de especificidad, la presencia de proverbios o frases hechas, típicos de la idiosincrasia meridional, no nos parece comparable a los simples paralelismos temáticos o, incluso, léxicos entre dos o más composiciones pues, mientras los primeros se muestran como frasemas⁵², incidiendo directamente en el imaginario colectivo de un

⁵² Recordemos que entendemos por frasema la expresión cuyo significado no es resultado de la suma directa de cada uno de los elementos que la compone (Mel'cuk 200: 269).

pueblo –y, por lo tanto, pudiendo representar un obstáculo de cara a la comprensión del mensaje poético por parte de un hablante ajeno a la comunidad donde tal estructura se halla difundida–, los segundos son susceptibles de indicar, como máximo, relaciones de débito en cuanto a las fuentes literarias.

Por otra parte, los elementos hasta aquí mencionados nos parecen insuficientes para asegurar que «le ragioni popolari» de las composiciones «gravitano intorno a persone, cose, immagini ed espressioni tipicamente napoletane» (Corti 1956: XXVI). Por lo que respecta a las expresiones, si pensamos en la *tensó* entre Coletta, Galeotta o De Jennaro, probablemente la última de las características que se nos vendría a la mente en relación con su comicidad sería la misma koiné napolitana o, incluso, la aparición de formas dialectales en el texto. Lo mismo podría asegurarse con respecto a la alusión a lugares napolitanos en las composiciones II y III (f. 1 v.) del *Cansonero*:

II⁵³

-Pane a li frati de sancto Laurenzo⁵⁴

⁵³ Con ligerísimas divergencias, referidas, principalmente, a la adaptación de la grafía al estilo dialogado, seguimos aquí la edición de Gil Rovira (1991: 242).

⁵⁴ Basílica de San Lorenzo Maggiore, unas de las principales de Nápoles y de las más cargadas de connotaciones literarias, pues fue aquí donde Boccaccio afirma haber

che nce dicitu, aspectamonce oi.
-Non l'aio facto ch'ora la ccomenczo,
va, yatevende et tornatente po.
-Vengonce sulo o con frate Crescenczo,
o frate Cola⁵⁵ lo compagno so.
-Lassame stare, cha 'mpastare penczo,
io vende dognio vengnance chi o vo

III

-Lemosina per Dio donatencende,
che simo frate de sa(n)cto Agostino⁵⁶.
-Dicitu chi volite e darro vende,
cha tengo pane frisco co(n) bon vino.
-De quesso vino, donna, stipancende,
carne ce dona, che pane tenimo.
-O maledicti frate, itevende,
che'l mio marito sede cqua vicino.

visto por vez primera a Fiammetta y fue en el convento anexo donde Petrarca se hospedó en su visita a la ciudad partenopea.

⁵⁵ Como se ha mencionado más arriba de pasada, el nombre «Cola» es uno de los prototípicos del napolitano de la época.

⁵⁶ Iglesia de Sant'Agostino alla Zecca, construida hacia el final del siglo XIII y reedificada en estilo renacentista tras los serios daños que sufrió en el terremoto de 1456.

A nuestro juicio, en el potente efecto cómico-popular que produce la lectura de estos estrambotes no tienen relevancia alguna – como tampoco lo tienen en el plano de la interpretación semántica– la aparición de realidades napolitanas. De hecho, ignorando las aclaraciones que hemos incluido a pie de página, el efecto de las composiciones sigue siendo el mismo.

Otro de los ejemplos citados por Corti (1956: XXVI) es el de san Leonardo, atribuido a Coletta y presente con el número XCVI (Gil Rovira 1991: 335):

Sancto Lonardo fo de la matina
che fece sto miracolo per mia:
roppe li ferri (et) roppe la catina,
roppe le porte de la presonia,
roppe lo laczo (et) la corda più fina,
quella che più restricto me tenia.
Sancto Leonardo fo la medecina
che posse in libertá la vita mia,
che tanto tempo se vecte meschina
in le toy mano heretica Judia.
O va che possy diventar regina
Et io non habia bisogno de tia.

o el estrambote XXV (Gil Rovira 1991: 265):

Se eo te sentesse dir l'Ave Maria
in genoch(e) une denanse l'altaro,
tu me pariste s(an)ta Nastasia
quella ch(e) sta inello calandaro.
Io puro stogno inella fantasia,
fazome cruce (et) dicho verbo in caro;
però mia don(n)'a li cagnj se arrende,
per le promesso chi may no(n) se actende.

Corti define estos poemas como «componimenti [...] dall'orizzonte *psicologico e culturale* di una determinata provincia»⁵⁷ (1956: XXVI) pero, ¿por qué? Podríamos entender que hiciera algún tipo de referencia a la naturaleza estrófica, por ejemplo, de la primera composición que, como ya señaló Mandalari (1885: 136), halla múltiples puntos en común con los cantos calabreses, pero no nos parece que –dejando una vez más de lado el código lingüístico en que el poema está redactado– haya motivos para calificarlo de netamente meridional.

⁵⁷ La cursiva es nuestra.

Por lo que respecta al contenido de XCVI, es cierto que no es el único de los poemas del *Cansonero* en los que aparece una mención a san Leonardo⁵⁸, pero este santo –que no es otro que san Leonardo de Noblac, patrón de los encarcelados, que vivió en el siglo VI y transcurrió toda su vida en Francia– gozó (y aun hoy goza) de lugares de veneración no solo en toda la península italiana, sino en toda Europa⁵⁹. Lo mismo puede decirse de XXV y santa Anastasia, cuyo culto –bien se haga referencia a santa Anastasia de Roma, santa Anastasia Mayor o santa Anastasia de Sirmio– es originario de Roma y está difundido más allá del mediodía italiano, por lo que no puede ser considerado un rasgo de caracterización napolitano o sureño⁶⁰.

Más allá de la opinión de Corti, las observaciones de Altamura con respecto a la división dicotómica “filón popular / filón nacional” nos parecen igualmente susceptibles de ser matizadas. En este sentido, aduce el estudioso con respecto a la primera vertiente:

⁵⁸ Véase, por ejemplo, el número IV, que comienza «O san Lonardo, tu che si' advocato» o el LXXXVIII, cuyo verso 55 reza «sempre pero sancto Lonardo».

⁵⁹ Cfr. Tandeau de Marsac y Rougerie 2005.

⁶⁰ Cfr. *Biographisch- Bibliographisches Kirchenlexicon*, en <http://www.bautz.de/bbkl/> (consultado por última vez en octubre de 2011).

È ovvio che per noi esercitano una particolare suggestività quei componimenti in cui ci sembra di avvertire certi preannunzi di Velardiniello, del Basile, del Cortese⁶¹. Il più fresco e aggraziato è senza dubbio quello che canta di una riottosa ragazza paragonata alla «volombrella», cioè a un fico immaturo.

(Altamura 1978: 15)

Ya Corti se refirió al ciclo de la «volombrella»⁶² para resaltar la diferencia estilística entre la barzelletta de De Jennaro y las dos respuestas a la misma. Tales consideraciones, sin embargo, van acompañadas de la afirmación de que este

motivo popolare, già magistralmente sfruttato da Lorenzo il Magnifico e dal Poliziano, dell'invito alla donna perché goda e faccia godere della sua labile giovinezza, introduce sì la gustosa variante napoletana del fico immaturo, buono per la breve stagione in cui è

⁶¹ De nuevo, sentimos el eco de las palabras de Corti: «la [...] vitalità [di alcuni testi] si può ricostruire attraverso [...] opere più tarde, come quelle di Velardiniello, del Basile, del Cortese, ecc.» (1956: XX).

⁶² La divergencia vocálica entre la nomenclatura de Corti y Altamura se debe a que la primera cita sirviéndose del término utilizado por la barzelletta de De Jennaro, «volombrella», mientras el segundo toma la palabra de la «respuesta de la bolombrella» (P 1035, f. 15 v.) que, si bien aparece como anónima en el código, Corti, con una magnífica argumentación, atribuyó a Coletta di Amendolea.

«mezzo ammollato», ma subito [De Jennaro] le conferisce riflessi stilistici e rime di un modello toscano.

(Corti 1956: XXVII)

Centrándonos en lo que esta afirmación constituye respecto a la respuesta de Coletta –y dejando de lado, por el momento, la barzelletta de De Jennaro– volvemos a la encrucijada de partida: parece que, según Altamura, la lengua es elemento suficiente para justificar la pertenencia de una composición al filón indígena. Esta opinión se ve reforzada por el siguiente de los ejemplos expuestos, el estrambote que comienza «Signora, per tuo amore me sfarria», donde asegura que es posible rastrear «[q]ualche influenza dialettale» (Altamura 1978: 15).

Tomando como base estas afirmaciones, en nuestra opinión, cabría indicar que Altamura no entiende del todo los principios de clasificación establecidos por Corti que, recordemos, parecen trascender la simple naturaleza lingüística, de modo que acaba simplificándolos y colgando la etiqueta de «típicamente napoletano» a composiciones que de meridionales tienen pocos o ningún rasgo más allá de los estrictamente lingüísticos, que se dan por descontados en esta lírica de koiné. La extrapolación de los principios de clasificación de Altamura para con este tipo de lírica podría llevarnos, por ejemplo, a clasificar las obras de Pirandello o Camilleri exclusivamente dentro de

la literatura siciliana, como ocurriría con las de Jean Rhys respecto a la literatura de Dominica o incluso a García Lorca con la literatura andaluza, por el simple hecho de que estos cuatro autores, como ocurre en ocasiones con los líricos del *Cansonero*, dejan –intencionadamente o no– que ciertos usos lingüísticos de sus regiones nativas impregnen algunas de sus obras.

Volviendo a las palabras de Corti sobre la «volombrella», desde nuestro punto de vista, parece exagerado calificar esta metáfora como una «gustosa variante napoletana» si, una vez más, pretendemos conferir a los filones una naturaleza que trascienda lo meramente lingüístico. Sin ningún género de dudas, la voz «volombrella», lingüísticamente hablando, es exclusiva del mediodía, pero en términos poéticos esto no debe considerarse como único indicador de pertenencia al filón indígena.

Es cierto, no obstante todo lo dicho hasta aquí, que todos y cada uno de los rasgos mencionados por Corti y Altamura confieren una componente de especificidad municipal a las composiciones, pero ¿son lo suficientemente importantes como para ser contrapuestos a un filón denominado de «dominio nazionale»? Para indagar una posible respuesta a esta cuestión veamos en qué términos se han referido los dos estudiosos a esta segunda vertiente.

El segundo de los filones, que se muestra deudor de la poesía de corte popular del resto del territorio italiano, viene definido por Corti como una vertiente «legat[a] nei suoi sviluppi a una tradizione da tempo interregionale» (1956: XX), «anche se la loro lontana origine va ricondotta al Sud» (1956: XXVII). Entre los primeros ejemplos que la estudiosa cita de esta corriente se encuentra la *barzelletta* 6⁶³, una peculiar *cansone de partensa*⁶⁴, pues no está dirigida a la amada, sino a un amigo. En este caso Corti advierte de que «l'elemento tradizionale del linguaggio e la composizione delle immagini assumono un andamento unitario», subrayando que el texto está plagado de «violenti dialettalismi morfologici» (1956: XXX). Así, la *ripresa* y la primera estrofa de la canción rezan:

Parterrò, poi che mia sorte
vol ch'io parta a mmal mio grato,
col cor nigro e desperato
sempre mai chiamando morte.
Parterragio lamentando

⁶³ Citamos aquí según la numeración de la edición de Corti.

⁶⁴ Es, de hecho, la pertenencia a este género el elemento que empuja a Corti a la clasificación en el filón nacional.

la mia mala fortuna
e continuo biastimando
la sua cruda faccie bruna;
non s(erà) persona alcuna
chi mai m'abbia consolato,
col cor nigro e desperato
sempre mai chiamando morte.

Más allá de la reduplicación «a mmal» (v. 2), destaca, en el plano morfológico, la forma «parterragio» (v. 4), con la desinencia –er(r)agio, típica del futuro en napolitano y que, además, se repite en modo anafórico al comienzo de la segunda estrofa.

Rasgos paralelos, aunque mucho más pronunciados en el plano fonológico, encontramos en el siguiente de los ejemplos aducidos por Corti, el de barzelletta 11, de la que afirma que es digna de este puesto en el filón nacional debido a que se encuadra en el esquema tradicional que rige el género de la *cansone de sdigno*, de alcance suprarregional. Sin embargo, observa que De Jennaro no ha vacilado en esta composición a «abbandonarsi a confidenza con un linguaggio poco letterario, con una progressione di invettive che hanno il sapore gustoso di un ambiente che, per sfogo dei propri sentimenti, tenga in serbo ben

altro che le ballate toscane» (Corti 1956: XXIX). Estos rasgos son fácilmente verificables observando la primera estrofa de la barzelletta:

Li toi sdigni sogno tanti
e llo pazziar che fai,
che fastidio a li santi
ne verria certo oramai;
tu te mustre altera assai
co 'sso tuo pompuso stare,
io te farrò umiliare
ancora che te pesa.

Más allá del tono, vivazmente popular, cabe resaltar algunos fenómenos lingüísticos que inclinan la balanza de la koiné hacia el elemento indígena. Entre ellos, destacan la forma verbal «sogno» (v. 1), claramente meridional, la reduplicación sintáctica «e llo» (v. 2) o las formas metafónicas «mustre» (v. 5) y «pompuso» (v. 6).

A pesar de todos estos rasgos lingüísticos, la autora destaca «il tono bilanciato fra l'ironia e la provocazione, in mezzo a un continuo crepitio dialettale della lingua» en los poemas, señalando que «l'autore sembra essere stato buon regista delle qualità enfatiche dello stile popolare» (Corti 1956: XXIX-XXX). Es decir, a pesar del potente

componente lingüístico municipal que los textos encierran, son dignos de pertenecer al filón de dominio nacional por el modo en que, siendo composiciones que derivan de un género de difusión extrarregional, desarrollan su contenido.

Llegados a este punto, y sin olvidar el razonamiento que hasta aquí nos ha conducido, pasemos a observar las consideraciones que la estudiosa dedica al ciclo de la «volombrella». Dice Corti que la *barzelletta* 5a de De Jennaro ha de considerarse heredera del filón de difusión nacional, porque, por un lado –como se citó más arriba–, responde a un motivo popular «già magistralmente sfruttato da Lorenzo il Magnifico e dal Poliziano» (1956: XXVII), y, por otro lado, porque su lengua incluye notables ecos toscanos, que resaltan inmediatamente si se comparan con la canción «Ben venga maggio» de Poliziano⁶⁵. No obstante, en lo que tiene que ver con las respuestas 5b y 5c⁶⁶, anónimas pero atribuidas a Coletta, a pesar de que, obviamente, siguen derivando de la misma tradición temática que trataron los toscanos, Corti justifica que deben excluirse de este filón por su «mescolanza di rozzo realismo e di sviluppo enfatico del motivo in chiave proverbiale, con rilievo di

⁶⁵ En esta comparación, como ya puso de relieve Corti (1956: XXVIII), destacan especialmente las coincidencias de las palabras en posición de rima.

⁶⁶ Seguimos numerando según la edición de Corti.

vocaboli extraletterari»⁶⁷ (1956: XXVIII); es decir, precisamente por motivos que se adujeron –no considerándose relevantes– en el caso de las barzelletas 6 y 11 de De Jennaro.

Sigue llamando la atención la elasticidad de estos criterios de clasificación a la luz de lo que Corti afirma en relación con otras composiciones de De Jennaro (1956: XXX-XXXIII), juzgadas sobre la base de criterios estrictamente temáticos, donde la lengua no parece desempeñar un papel relevante, como ocurre con el estrambote 7 o la barzelletta 9. De hecho, solo se vuelve a hacer alusión a la importancia del elemento lingüístico en relación con las barzelletas 4 y 10, que, según la crítica, han de ser clasificadas en el filón nacional a pesar de algunas «illegittime [...] aperture dialettali» (Corti 1956: XXXII).

Estos razonamientos llevan a Corti a afirmar:

Se De Jennaro si distingue positivamente fra gli altri poeti dell'antologia, ciò non avviene quasi mai per vigore e forza di immagini, bensì per una fedeltà da primo della classe ai modelli letterari e soprattutto per una notevole purezza linguistica.

(Corti 1956: XXXII)

⁶⁷ Recordemos, como hemos indicado más arriba, que también Altamura (1978: 15) englobó la barzelletta 5b en el filón indígena debido a lo dialectal de su lengua.

Una postura similar es la que se mantiene con respecto a Cola di Monforte, cuya inclusión en este segundo filón se erige sobre la base de la “toscanidad” de su lengua, que «contiene numerose dittongazioni non metafonetiche e segni dell’influsso toscano» (Corti 1956: XXXIV).

En nuestra opinión, tanto estos criterios de clasificación como su aplicación se revelan poco unitarios. Para comenzar, creemos que tendrían que responder a una naturaleza estrictamente temática, obviando cualquier tipo de consideración lingüística, como todos los que se han puesto de relieve en los ejemplos citados, pues de otro modo estaríamos ante una categoría redundante. El motivo que nos empuja a este razonamiento se fundamenta en la etiqueta misma de lírica de koiné, en la que ya hemos profundizado: dado que todas estas composiciones se engloban bajo esta categoría que, como dijimos, es de naturaleza lingüística –y prueba irrefutable de ello es la misma alusión a la koiné a la hora de bautizar el filón– no hallamos pertinente construir una subclasificación basada en la lengua o, al menos, condicionada por ella.

Aplicando el criterio que proponemos al ciclo de la «volombrella», no habría, por lo tanto, motivos para establecer distinción alguna entre la barzelletta de De Jennaro (5a) y las

respuestas, pues temáticamente las tres están vinculadas al tópico del *carpe diem* que, como es sabido, trasciende con creces el ámbito meridional. Veamos los pasajes sobre la base de los cuales justificamos la pertenencia a este ámbito de dominio nacional.

Se la stagione ch'è si dolce e bella
vene a passar, come vole natura,
venendo da poi moscia e vecchiarella,
assai te penterai de tua ventura;
però t'ammolla e no essere sì fella,
e laudarasse più toa fermosura,
ca ciasche una fico volombrella
a ffuria in quisto tempo se amatura.

(5a, 21-28)

Si riputata so' formosa e bella,
non divirissi dir che più amatura;
Deo me faza esser semper volumbrella,
chi cussì frisca tenga mia figura.
Questa è la mia stagione tinirella,
e non su', comu scrivi, fella e dura
e veramente non ve inganna amore,

ca so' più dolci dentro che de fore.

(5b, 29-36)

Per quista cosa mi tengo contente,
c'acerba mi trova omni mio inimico.
Si mi remani lu cori e la mente,
coll'arma santa e lu cori podico
non mi curo di mari né di vente,
né stimo troppo 'sti dissiti e dico:
bastami a mmi che io stipo a li denti
di mio marito questa prima fico.

(5c, 21-28)

Naturalmente, ya en esta breve cita se hace patente la diferencia de tono que existe entre la composición de De Jennaro y las respuestas, divergencia a la que –como se ha repetido– ya aludieron Corti y Altamura. No obstante, para subrayar los principios que rigen nuestra clasificación, volvamos a la pregunta que anteriormente dejamos en el aire: ¿el elemento indígena es lo suficientemente significativo como para ser contrapuesto a un filón denominado de «dominio nazionale»? O, en otras palabras, ¿las características que conforman el elemento

regional funcionan al mismo nivel que las que identifican al filón nacional?

Para responder a esta pregunta, a nuestro juicio, sería útil aludir a la existencia de menciones culturales o de idiomatismos, entendidos como realidades fraseológicas o léxicas en cuyo valor semántico cobran una importancia capital los componentes culturales de la comunidad a la que la lengua pertenece. Naturalmente, aceptar este principio supone dejar la puerta abierta a consideraciones de tipo lingüístico, pero con una clara diferencia frente a las carencias que hemos venido señalando en los análisis de Corti y Altamura, pues el peso que la lengua tendrá según los parámetros que estamos estableciendo dependerá en todo momento de las interrelaciones entre esta y la cultura de referencia, hallándose, por lo tanto, supeditada al significado, es decir, al mensaje que transmite y, por ende, a la temática. De este modo, la mera forma lingüística quedará totalmente proscrita del nuevo baremo.

Veamos algunos pasajes en que las composiciones hacen referencia a elementos que conciernen a la idiosincrasia napolitana. En la barzelletta 11 de De Jennaro encontramos la siguiente estrofa:

Io te dico per novella,
e per farte più sicura,
ca llo Re non vo' castella

per defesa de traitura;
tu te cride intra le mura
forte e secura abitare;
io te farrò umiliare
ancora che te pesa.

(11, 13-20)

Si centramos nuestra atención en los versos 15-16, observamos que se utiliza una frase hecha cuyo significado, si bien puede ser deducido del contexto en que aparece y de la temática global de la composición, no es obvio. Este tipo de mención cultural responde a la denominación de *culturema*⁶⁸. Por consiguiente, para su desciframiento necesitamos conocer las «nociones específico-culturales» (Luque Nadal 2009: 94) en que ha surgido. «Ca llo Re non vo' castella / per defesa de traitura» parece hacer mención a un suceso histórico, cuyos datos han de conocerse para poder ponerlos en relación con el mensaje global del texto.

⁶⁸ Recordemos que el *culturema* puede definirse como un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura, y que comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, resulta ser percibido como específico de la cultura X (Nord 1997: 34). Esta realidad lingüístico-cultural está siendo ampliamente estudiada por el grupo GILTE de la Universidad de Granada. Para una síntesis del concepto remitimos a Luque Nadal (2009).

En nuestra opinión, el origen de esta alusión, se remonta a los tiempos de Alfonso el Magnánimo, pues fue este, y no Ferrante, el soberano napolitano que tuvo problemas con Castilla. Indagando en los datos históricos del período, esta mención podría hacer referencia a los acontecimientos que provocaron las treguas de Majano⁶⁹, por lo que nos encontraríamos con el culturema [#el rey, cansado de las constantes traiciones tramadas contra su linaje en Castilla, perdió todo interés por ella#]. Este hecho, extrapolado a los versos de la barzelletta, podría interpretarse como una advertencia del yo poético a la dama, que le recrimina que, dado que sus desaires han sido continuados, sus sentimientos para con ella han cambiado (o están cambiando), por lo que –como se puede leer en la *volta*– el amante está buscando el

⁶⁹ Firmadas el 25 de julio de 1430, las treguas significaron la expulsión de los aragoneses de Castilla y la confiscación de todos sus bienes en dicho territorio. Esto sucedió como consecuencia del armisticio firmado el 23 de junio de 1429, por el que se ponía fin a la ofensiva de las tropas aragonesas en el reino vecino, acaecida como consecuencia de las hostilidades que surgieron entre el condestable castellano Álvaro de Luna y los infantes aragoneses Juan y Enrique, hermanos del Magnánimo, llegados a Castilla con la intención de sacar el mayor partido posible a la minoría de edad de Juan II. Al margen de los hechos históricos implícitos en el culturema, con respecto a Majano cabe destacar, por lo que al principal tema de este estudio se refiere, que marcó un punto de inflexión en la política expansionista del Magnánimo, pues desde este momento dio la espalda a Castilla, centrándose en el Mediterráneo y, sobre todo, en Nápoles.

momento oportuno para forzar a la amada a que tenga una actitud más humilde⁷⁰.

Naturalmente, estamos ante un culturema de difusión exclusivamente meridional, puesto que era la situación política de la Nápoles de la época y, sobre todo, la dinastía en el poder, las que daban sentido a esta referencia a los conflictos ibéricos.

Veamos otro poema del *Cansonero*, en este caso un soneto anónimo, sobre el que volveremos más adelante (cfr. II. 3.4), donde aparece otro elemento típicamente meridional. Se trata del poema XCI:

Luce una stella, Ferrante, nel regno
vita de raji più che no(n) fa el sole,
che vince om(n)e cometa (et) quando vole
retolglie lor potencia e ciaschun segno.
Et tiense el gran pianeta assai me(n) degno
che questa illustre più che no(n) fa el sole;
in celo, in terra ognuno l'honora (et) cole,
alma qual sia a primis te l'insegno.
Humana lingua no(n) pò dir: sì bella;

⁷⁰ En nuestra opinión, la acepción adecuada para el verbo «umiliare» en este caso, como aparece en la *ripresa* de la *barzelletta* y se repite en la *volta*, es la de hacer que alguien sea menos soberbio, tal y como, por ejemplo, Petrarca la utiliza en *RVF* CCXXXIX, 15: «e'n quante note / ò riprovato humiliar quell'alma».

al divin s'appertien laudare costei,
accepta al mundo (et) aspectata in celo.
Novo Alexandro, Cessaro novello,
in te se sperchian li celesti dey,
aspectando in triumpho om(n)e tuo celo.

Como señala Gil Rovira (1991: 61), tras la primera letra de cada verso se esconde el acróstico «Lucrecia Ha(l)ania», que hace referencia a la amante napolitana de Alfonso el Magnánimo, a la cual, como modelo de belleza, parece estar dedicado el soneto. Obviamente, Lucrezia d'Alagno era un personaje cuya relevancia se circunscribía al ambiente partenopeo (si bien otras cortes italianas e incluso ibéricas no eran ajenas a su existencia), por lo que puede calificarse de tema esencialmente meridional.

Llegados a este punto, afrontemos, basándonos en los ejemplos aducidos, la pregunta que lanzamos más arriba: ¿funcionan las referencias culturales meridionales al mismo nivel en ambas composiciones? La respuesta es claramente negativa. Así pues, tomando como base la comprensión del mensaje poético, mientras en la barzelletta de De Jennaro se podía ignorar la mención a los problemas del Magnánimo con Castilla y llegar a conocer el significado global de la composición, en el caso del soneto el desconocimiento de la

identidad de Lucrezia d'Alagno conllevaría un daño mucho más serio, pues el acróstico y, por ende, el contenido de la composición pierden todo su valor.

Esta divergencia se debe a las estructuras poéticas que se ven afectadas por la referencia en cada uno de los casos. En la barzelletta, se podría decir que el culturema se pone en relación con la estructura poética superficial, ya que funciona en un plano similar a una figura retórica, aportando –por supuesto– información a la composición, pero restringida al ámbito de la forma poética, como complemento u ornamento del mensaje principal, pero no de un modo especialmente relevante en lo que tiene que ver con este. Por el contrario, en el soneto, la alusión a Lucrezia constituye la base de la estructura poética profunda, es decir, el elemento que sirve de esqueleto a la composición, al que se superponen toda la gama de recursos literarios o figuras retóricas que el poeta quiera utilizar para dar forma al poema.

Es precisamente esta división entre las alusiones meridionales que afectan a las estructuras poéticas superficial o profunda la que proponemos como principio de clasificación temática de la lírica de koiné ya que, a nuestro juicio, permite observar de una manera mucho más clara la penetración de la cultura municipal en las composiciones. Según estos criterios, como se ha visto, un rasgo meridional que

afectase a la estructura profunda sería mucho más significativo que un elemento que restringiese su ámbito de influencia a la estructura superficial, pues mientras este actuaría únicamente en referencia a un determinado elemento concreto perceptible, como una determinada elección léxica, retórica, estrófica o lingüística, aquel constituiría la esencia última a la que cada uno de los elementos concretos remitiría.

Un análisis siguiendo estos parámetros muestra dos categorías cuantitativamente muy dispares, pues a las numerosas menciones marginales a la idiosincrasia meridional corresponden pocos poemas contruidos sobre la base de este tipo de realidades. Este fenómeno no ha de sorprendernos, pues mientras el número de *kernels*, pertenecientes a la estructura profunda, es limitado, las posibilidades combinatorias, gracias al filtro transformacional, que generan la estructura superficial, son prácticamente infinitas. Asimismo y más allá de cualquier consideración teórica, no hay que dejar de lado que el de la lírica, y más en la época a la que nos referimos, es un ámbito rígidamente configurado, cuyas directrices y cuyos inventarios no suelen entender de fronteras geográficas. Así pues, todas las composiciones a las que aludían tanto Corti como Altamura tendrían que ser clasificadas en el grupo referente a la estructura poética

superficial, como indican, por ejemplo, las referencias a las iglesias de San Lorenzo o Sant'Agostino de Nápoles.

La primera de estas composiciones, que aparece –como dijimos más arriba– con el número II en el *Cansonero* (f. 1 v.), recoge el diálogo entre un fraile y un panadero, y hace girar su comicidad en torno a las insistentes preguntas del religioso, que impiden al artesano centrarse en su labor de amasar. Por lo tanto, el papel de los elementos meridionales en este caso es completamente marginal, pues solo tienen como finalidad la concreción respecto a la proveniencia del monje, indicando por un lado la ya referida iglesia de San Lorenzo y, por otro, el nombre de Cola, típicamente asociado en el ideario popular de la época al área partenopea. En nuestra opinión, estos datos harían que el público meridional, sobre todo napolitano, percibiera un elemento adicional de crítica, que conllevaría un incremento del ingrediente cómico. No obstante, este hecho no implicaría que el elemento cómico se perdiese más allá de las fronteras del Reino.

El segundo poema citado, igualmente presente en el f. 1 v. de P 1035, en esta ocasión con el número III, reproduce una nueva conversación entre un religioso, procedente en este caso del convento de Sant'Agostino⁷¹, y una mujer a la que pide limosna. El principal

⁷¹ Esta es la única mención cultural al mediodía peninsular.

elemento temático y cómico en esta composición se refiere a las excesivas y refinadas solicitudes del cenobita que, ante el ofrecimiento de «pane frisco co(n) bon vino» (v. 4) de la benefactora, prefiere carne, por lo que despierta la ira de su interlocutora. Por tanto, tampoco en este caso la aparición del monasterio partenopeo supone obstáculo alguno para la comprensión del mensaje poético, cuyo efecto satírico – como en II– opera al margen de la ubicación geográfico-cultural de los hechos.

En cuanto a la categoría concerniente a la estructura poética profunda, a nuestro juicio, sería mucho más fácil de acotar, pues bastaría con identificar cada uno de los *kernels* temáticos partenopeos que se reflejan en el *Cansonero*, es decir, cada uno de los temas que remitan tanto a un origen como a un uso específicamente meridionales⁷². Uno de estos *kernels*, por citar un ejemplo concreto, sería el que gira en torno a la figura de Lucrezia d’Alagno, a la que volveremos en el apartado I. 3.4., y donde se situarían, al margen del ya citado XCI, otros poemas como LI. Aunque, por limitaciones evidentes en un estudio como este, no ahondaremos en esta cuestión, cabe decir

⁷² Nos parece importante establecer la doble vertiente de origen y uso que el *kernel* ha de tener, pues, vista la trayectoria de la poesía italiana, es frecuente hallar fenómenos cuyo nacimiento remite al sur (fundamentalmente se trata de ideas vinculadas con la Escuela poética siciliana), pero cuyo ámbito de difusión se extiende por toda la península.

que el interés que una delimitación de esta categoría podría suponer trasciende con creces los límites de la lírica y de la literatura del Quattrocento, pues sería esencial para estudiar la especificidad de las letras meridionales, así como la pervivencia de cada uno de los filones temáticos en el tiempo.

I. 3.3. MÉTRICA

Si ya hemos señalado que la lírica de koiné muestra algunos restos de heterogeneidad en el plano lingüístico e importantes divergencias en la tradición de los elementos temáticos que la conforman, la métrica es el tercero de los aspectos en que este corpus se presenta poco unitario. Así pues, se dan cita formas estróficas en boga en la poesía popular del Quattrocento, como barzelletas, estrambotes y respetos⁷³, junto a otras propias de la tradición amatoria desarrollada por Petrarca, que conformarán el núcleo del corpus de la lírica culta napolitana de esta época, tal es el caso del soneto (vid. Apéndice I). Por consiguiente, también en el aspecto métrico la etiqueta de lírica popular presenta notables restricciones.

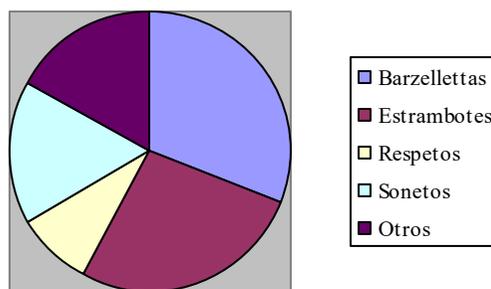
⁷³ Recordemos la fortuna con la que, entre otros, Poliziano cultivó algunos de estos metros.

En este apartado analizaremos las formas estróficas más frecuentes en el *Cansonero*, como testimonio fundamental de la lírica de koiné, así como su ubicación en el códice, con el fin de comprobar cuáles son las características métricas de este tipo de lírica –si es que existen– y de analizar la unidad del manuscrito desde el punto de vista de la forma y de la relación de esta con la tradición popular o culta.

Hemos localizado en el *Cansonero* un total de 113⁷⁴ composiciones, que se subdividen en 35 barzelletas, 30 estrambotes, 10 respetos, 19 sonetos y 19 poemas de estrofas varias⁷⁵, cuya predominancia en relación con el total del códice puede observarse en el siguiente gráfico:

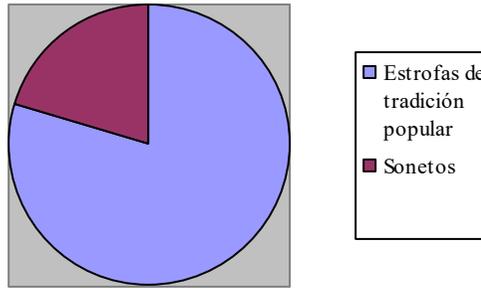
⁷⁴ Si bien la numeración con que Gil Rovira (1991) dota a su edición concluye en el número CXII, nos ha parecido oportuno separar la composición que el estudioso muestra como XXIII en dos partes: XXIII propiamente dicha, que responde al esquema de la barzelletta, y XXIII bis, un estrambote. Los motivos que nos empujan a tal decisión son fundamentalmente dos, desde el punto de vista del contenido, no parece haber continuidad entre XXIII y XXIII bis, incluso podríamos llegar a decir que la temática cambia. Asimismo, por lo que respecta al códice, hallamos que entre ambos textos (al igual que ocurre tras XXIII bis) el copista reproduce las iniciales del autor, «P. I.» (f. 10 r.), cosa que no tendría sentido en el interior de una misma composición. Corti, pues se trata de una composición de De Jennaro, presenta igualmente ambas partes unidas con el número 2 (Corti 1956: 12-13), como si se tratara de una barzelletta con estrambote.

⁷⁵ Entre estos, destacan tres poemas en castellano: LXII, LXV y LXXXII.



Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de formas representadas y, sobre todo, lejos de la igualdad aparente entre las tres formas estróficas más frecuentes, es decir, barzellettas, estrambotes y sonetos⁷⁶, hay que señalar la existencia de dos categorías netamente diferenciadas: la formada, por un lado, por estrofas de tradición popular, como lo son barzellettas, estrambotes y respetos, con un total de 75 composiciones, y, por otro, el grupo de los sonetos, típicos de la poesía culta y mucho menos significativo en términos cuantitativos. En este sentido, un gráfico mucho más eficaz para mostrar la predominancia de las estrofas según su ámbito de pertenencia (tradición popular / tradición culta) sería el siguiente:

⁷⁶ A partir de este momento, dejaremos de lado en nuestras consideraciones el grupo mixto.



Delineado el panorama métrico general de P 1035, pasamos a estudiar brevemente el modo en que las principales formas estróficas presentes se manifiestan, pues –como veremos– también en este aspecto cabe realizar algunas distinciones. Comenzaremos, por tratarse del grupo más nutrido, por las formas típicas de la tradición literaria popular.

Como se ha visto, con un total de 35 apariciones, la barzelletta es la estrofa más común en todo el *Cansonero*. Sin embargo, cabe señalar algunas distinciones internas, pues esta forma estrófica presenta diversas realizaciones a lo largo de toda la antología, que inicialmente pueden resumirse en dos, dependiendo de la adición o no de un estrambote tras la conclusión de la barzelletta.

Se puede decir, como elemento común a todos los casos, que prácticamente el único modelo de barzelletta que el *Cansonero* conoce es el de estructura $xyyx\ ababbyx$, teniendo en cuenta que los dos

últimos versos de cada estrofa son los mismos que cierran la *ripresa*. Asimismo, no hay un modelo fijo en lo que respecta al número de estrofas con las que la composición puede contar, de manera que estas oscilan entre una sola, como en XXI o XXIII, y las once de XL.

Frente a la escasa frecuencia y la regularidad estrófica de la *barzelletta* sin *estrambote*, la variante que lo incluye es, con mucho, la más utilizada por los autores presentes en P 1035, con un total de 28 ocasiones sobre el total, ya señalado, de 35. La *barzelletta* con *estrambote*, si no es un género específicamente napolitano, es una forma que en este período gozó de una fama inigualable en el reino partenopeo. De hecho, en nuestra opinión, constituye la principal modificación con respecto a las formas utilizadas por la tradición popular toscana, pues recordemos que el modelo de *barzelletta* por *antonomasia* es la ya aludida «*Cansona di Bacco*» de Lorenzo el Magnífico, que carece de *estrambote* final.

Otra particularidad de estas composiciones tiene que ver, precisamente, con la forma del *estrambote* que, si bien en la inmensa mayoría de los casos⁷⁷, se ajusta al esquema tradicional de octava siciliana formada por endecasílabos, presenta algunas variantes. La

⁷⁷ En 25 ocasiones, de las ya citadas 28.

primera de ellas, en XXI, consiste en la sustitución de la octava por una *sesta rima* de esquema ABABAB:

Non se po' dire morte amara o trista
chi per gloria mori o segue impresa,
né Dio permecte che sia posto in lista
dove se sente angossia e grande offesa.
Co speranza de gloria se acquista
l'alma vassalla co la mente accesa.⁷⁸

La segunda variación se halla presente en un poema sobre el que volveremos en I. 3.4., el XXXIX, donde como estrambote tenemos un cuarteto de rima alterna:

O cruda sorte, perche me (con)funde?
La nocte e'l giorno senpre me day guerra:
domando agiuto e tu pur me respunde,
el to seccurso me retorna in terra.

⁷⁸ Como en apartados anteriores, mientras no se indique lo contrario, nos serviremos de la edición del *Cansonero* de Gil Rovira (1991), excepto en las composiciones atribuidas a De Jennaro, para las que seguiremos la edición de Maria Corti (1956).

En último lugar, también en la extensa LVII hallamos una estrofa de cierre de cuatro versos, pero en este caso solo se puede denominar ‘estrambote’ por su posición, puesto que se trata de versos octosílabos:

Io me trovo fast’achì
in travallio e in tempesta:
de veder la nova festa,
dimme, che me se dà (m)mj?

Por si fueran pocas las particularidades de este último caso, hemos de sumar el hecho de que esta *quartina* es a la vez estrofa de cierre y de apertura de la *barzulletta*, pues es la misma que funciona como *ripresa*, cuya *volta* no reproduce los dos últimos versos, sino exclusivamente el conclusivo.

El segundo gran grupo estrófico es el formado por los estrambotes y los respetos, como vimos, con un total de 30 apariciones para los primeros y de 10 para los segundos. Nos ocupamos conjuntamente de estas dos categorías por las similitudes que las unen; de hecho, más de un autor ha puesto de relieve que es sumamente «difficile [...] stabilire una distinzione precisa fra lo strambotto e il rispetto» (Beltrami 2002: 120).

Si bien el respeto puede llegar a presentar una serie de variaciones relativamente compleja, en el *Cansonero* atribuimos esta denominación a la estrofa con forma de octava toscana, de modo que se contraponen al estrambote solamente en sus últimos dos versos, que son pareados (con rima CC) en la octava toscana, mientras en su homóloga siciliana siguen el patrón de rima establecido en el íncipit (AB).

El respeto presente en P 1035, por lo tanto, se corresponde con el tipo de estrofa utilizada, por ejemplo, por Poliziano en sus *Estancias* o en sus *Respetos continuados*, por lo que, a diferencia de lo sucedido con la barzelletta con estrambote, trasciende notablemente las fronteras del reino.

En cuanto a la tipología del estrambote, podríamos decir que sufre fenómenos paralelos a los ya destacados en la barzelletta con estrambote, en otras palabras, aunque la variante más frecuente es la del estrambote de endecasílabos en forma de octava siciliana, no son excesivamente extrañas las manifestaciones de otras medidas, que oscilan entre los seis versos de XIV, XXX, XXXIV y LXXVIII y los doce de XCVI⁷⁹.

⁷⁹ La relación de frecuencia de ambas formas es de un total de 21 apariciones del estrambote en octavas sicilianas frente a 9 del estrambote de otra medida.

Al margen de las formas plenamente incorporadas en el segundo Quattrocento a la poesía popular, la lírica culta hace patente su huella en P 1035 de la mano de un nutrido grupo de sonetos (vid. Apéndice I). De las diecinueve composiciones de esta estrofa que recoge el *Cansonero* encontramos dieciséis que podrían denominarse “variaciones clásicas”, es decir, sonetos de catorce versos que siguen – aunque en diverso grado– el modelo más extendido de la forma estrófica.

Como ya ocurría con Maramauro y el Conde de Altavilla, las octavas de los sonetos presentes en P 1035 presentan únicamente la modalidad de rima abrazada⁸⁰, de modo que es en las sextinas donde aparecen las particularidades. De acuerdo con estos rasgos, encontramos cuatro variantes estróficas. La más utilizada, cuyos tercetos responden al esquema CDECDE, aparece en un total en un total de ocho ocasiones⁸¹, es decir, en la mitad de los sonetos clásicos del códice. La segunda de ellas, con un total de seis ejemplos, es la que

⁸⁰ Este hecho no ha de llamar la atención en demasía, puesto que la rima abrazada en los cuartetos era la forma más utilizada en la lírica italiana ya desde tiempos del Dolce Stil Novo.

⁸¹ LIII, LXXXIX, XCI, XCIV, CI, CIII, CIV y CIX.

sigue el patrón CDCDCD⁸². En tercer lugar, empatados con una sola aparición, se hallan las modalidades CDEEDC⁸³ y CDEDCE⁸⁴.

Teniendo en cuenta que estamos tratando con formas estróficas de la tradición culta, predominantes en los textos petrarquistas que analizaremos en capítulos sucesivos (Vid. I. 4.), vamos a ver qué relación de frecuencia hay entre las modalidades del *Cansonero* y las fuentes tradicionalmente atribuidas a la lírica culta partenopea bajo la dinastía aragonesa. Corti afirmó que «il petrarchismo napoletano della seconda metà del quattrocento nasce sulla linea di un nuovo e diretto influsso dei toscani e di Giusto dei Conti» (1956: XLI). Por lo que respecta al autor de *La bella mano*, aunque resulte llamativo por la inclusión de uno de sus sonetos en P 1035 (LXXXIX), su influencia sobre la métrica de los autores de nuestro código podría calificarse de escasa, puesto que su forma preferida de soneto, la de sextina CDEDCE, como se ha visto, solo aparece en una ocasión en todo el manuscrito, hecho atribuible quizás más al azar que a la imitación. Las similitudes con las formas petrarquistas, en cambio, merecen una mención más pausada. Para acercarnos a ellas, veamos los modelos de

⁸² XLIX, C, CII, CV, CXI y CXII.

⁸³ CX.

⁸⁴ XCII.

tercetos más recurrentes en los *RVF* en relación con P 1035 y el número de apariciones de cada variante:

	<i>Cansonero</i>	<i>RVF</i> ⁸⁵
1º	CDECDE (8 ⁸⁶)	CDECDE (116)
2º	CDCDCD (6 ⁸⁷)	CDCDCD (109)
3º	CDEDCE (1) CDEEDC (1)	CDEDCE (65)
4º	-	CDCDCD (7)
5º	-	CDDDC (4)
6º	-	CDEEDC (1) CDEDEC (1)

⁸⁵ Tomamos en consideración exclusivamente los sonetos cuyas octavas presentan rima abrazada.

⁸⁶ Como veremos más adelante, entre los ejemplos de “variantes complejas” del soneto se halla una manifestación particular del llamado «sonetto raddoppiato» (Beltrami 2002: 414): el número XCIX, que puede subdividirse en dos sonetos clásicos, el primero de los cuales sigue, en su sextina, el esquema CDECDE, por lo que, se podría considerar que el número de ejemplos de este patrón en P 1035 sería susceptible de oscilar entre los ocho y los nueve.

⁸⁷ El segundo de los sonetos en que podría subdividirse XCIX (ver nota anterior) sigue el patrón CDCDCD en los tercetos, por lo que podríamos considerar seis o siete apariciones de este esquema, dependiendo de los elementos que incluyéramos en nuestro cómputo.

Como se puede observar, las tres modalidades de tercetos más frecuentes en los *RVF* son las que aparecen en el *Cansonero*, si bien llama la atención, en relación con el paradigma petrarquista, la presencia de la variante de rima invertida (CDEEDC). Naturalmente, no pretendemos establecer una relación de modelo e imitación entre tales obras, y mucho menos de forma directa. Tal afirmación sería demasiado arriesgada, fundamentalmente por la enorme carencia de datos que rodea tanto a la mayor parte de los poetas que participan en P 1035 como a la atribución misma de los sonetos. De todo este conjunto estrófico, solo dos composiciones –al margen del ya citado soneto LXXXIX, de Giusto de' Conti– contienen indicios para aventurar una atribución. La más clara de ellas es CIX, tras cuyo último verso (f. 43 r.) se puede leer la inscripción «D(omi)no Leonardo Lama». A pesar de ello, los avatares de la vida de este autor nos son casi completamente desconocidos⁸⁸, y los pocos que sabemos son de escasa utilidad para encuadrar su formación literaria o el ambiente en que sus producciones nacieron.

Aun más incierto es el segundo de los casos, LI, al que antecede (f. 19 v.) la inicial «F», sobre la base de la cual Mazzatinti (1885: 72) lo atribuyó a la pluma de Francesco Galeota o de Francesco Spinelli.

⁸⁸ Con la única excepción de los datos que Gil Rovira (1991: 106) presenta.

Aquí, aunque el primero de los autores forma parte del selecto grupo de poetas del *Cansonero* cuyas obras trascienden el legado del Conde de Popoli, la ausencia de cualquier prueba válida que permita adjudicarle la autoría impide igualmente el análisis de la obra desde la perspectiva biobibliográfica del autor.

Con todo, como ya hemos señalado en alguna ocasión, es un hecho constatado que las relaciones políticas (y, por ende, culturales) con Toscana comenzaron a reavivarse con la llegada de los aragoneses al trono y, de modo especial, durante el reinado de Ferrante. Por otra parte, como ya mencionamos, la afluencia de intelectuales y literatos toscanos a la corte partenopea era una realidad ya antes del ecuador de la centuria (Corti 1956: XXVI), por lo que no hay que descartar que el bagaje de esta corriente de inmigración constituyera el substrato sobre el que crecieron, literariamente hablando, los autores del *Cansonero*, así como los posteriores líricos cultos (vid. I. 4.3.).

A este primer grupo de sonetos, que hemos denominado “clásicos”, habría que sumar (o contraponer) otros tres casos de “variantes complejas”, a las que nos referiremos con más detenimiento puesto que, a pesar de estar bajo la etiqueta del soneto, que hace pensar casi de

forma inmediata en la tradición literaria culta, se escapan de ella⁸⁹. Esta segunda categoría puede subdividirse, a su vez, en dos modalidades, pues son dos los tipos de “sonetos complejos” incluidos en P 1035.

En primer lugar, encontramos dos sonetos caudatos: LI y XC. Esta estrofa es una variante nacida en el siglo XIV del soneto *ritornellato* (Beltrami 2002: 285)⁹⁰ consistente en la adición de un dístico de endecasílabos que riman entre sí precedidos de un verso, que podríamos denominar “de enlace”, generalmente heptasílabo, que rima con el último verso de la sextina. Veamos uno de los ejemplos del *Cansonero*, XC⁹¹:

Treze conforme al più ricco metallo,

⁸⁹ Entendemos aquí por formas estróficas que conforman la tradición literaria culta aquellas que, desde un primer momento, fueron admitidas en la lírica ilustre. Por consiguiente, las incluidas en los *RVF* de Petrarca, es decir, el soneto, la canción, la sextina, la balada y el madrigal. Sin embargo, estas variaciones de los sonetos trascienden, incluso, los límites de concepciones más amplias, como la de Antonio da Tempo en su *Summa* (cfr. da Tempo 1977), que incorporaba el soneto, la balada, el rondó, el madrigal, el sirventés y la *frottola* (denominada por el autor «motus confectus») (Beltrami 2002: 115-116).

⁹⁰ Beltrami reúne bajo la denominación de «sonetto ritornellato» las variantes estróficas que da Tempo denomina «sonetus cum uno retornello», es decir, el soneto al que se le añade un endecasílabo en rima con el último verso de la sextina, y «sonetus cum duobus retornellis», la variante consistente en la adición de un dístico de pareados endecasílabos.

⁹¹ Dejamos de lado LI puesto a que volveremos a él más adelante (vid. II. 3.4.).

fronte spaciosa (et) tinta in fresca neve,
gigli disiuncti, tenucti (et) breve,
occhi de carbon spento (et) di cristallo,
guancie vermiglie (et) fra loro intervallo
naso no(n) multo, concavecto (et) lieve,
denti de perne, parolacte greve,
labra no(n) tumefacte (et) de corallo.
Mento di piccol spagio (et) non disteso,
gola ritonda, non grossa, non soctile,
pecto da dui belli pomi resuspeso,
humerj, braza, man, dita gentile,
corpo l'exemplo ad paradiso preso,
bel pié, corpo (et) stricto a sé solo símile.
Uno andare signorile,
che a ciaschun passo par che dir s'ingegna:
solo in me alberga amor, triumpha (et) regna.

Hemos decidido aducir este ejemplo precisamente por el contraste que implica entre la forma estrófica, el soneto caudato que – como se ha dicho –, transcendía las fronteras delineadas en la época para la lírica ilustre⁹², y la forma lingüística y el contenido, que inclinan

⁹² Véase, en este sentido, lo comentado en I. 3.2. a colación del soneto *ritornellato* «Vostro sì pio officio offerto a Dante», atribuido a Guglielmo Maramauro.

la balanza notablemente hacia el modelo toscano culto, no simplemente petrarquista, pues algunos de los tópicos que encontramos en la composición se remontan incluso a la poesía trovadoresca.

Centrándonos en las particularidades de la estrofa, es fácil observar la manera en la que el contenido se dispone en cada una de las partes, de modo que el cuerpo del soneto clásico, es decir, la octava y la sextina, incluyen el retrato de la dama, articulado en torno a los elementos físicos. En cambio, el verso de enlace introduce una acción: su caminar, que transmite el mensaje que nos lleva al clímax poético: la presencia de amor en su interior⁹³, expuesto a través del dístico de endecasílabos.

La siguiente variante compleja del soneto es mucho menos usual que la estrofa caudata. Como hemos dicho más arriba, se trata de una modalidad particular del denominado «sonetto raddoppiato» (Beltrami 2002: 414). Generalmente se suele atribuir esta etiqueta a una modificación de la forma estrófica practicada por Guittone o Monte Andrea, que consiste en prolongar la fronte de la composición añadiendo dísticos de endecasílabos en rima AB hasta un máximo de diez, combinado o no con la ampliación de la sirma según las mismas

⁹³ Recordemos que esta idea antecede a Petrarca, ya que se encuentra en los orígenes mismos del Stilnovismo y su difusión alcanza incluso a la lírica boccacesca, como puede verse en el incipit de las *Ninfas de Fiéssole*.

directrices. Por lo tanto, el esquema tradicional responde a una composición que, como el soneto clásico, es susceptible de ser dividida en dos partes: una inicial, de un número indefinido de versos, en rima AB y que se remontaría a los cuartetos, y una final, igualmente con un número variable de versos⁹⁴ que podría presentar rimas según los patrones CDCDCD...; CDCDCD... EFEFEF... o CDECDECDE... Es decir, un esquema que, de un modo más o menos evidente, volvería a recordar a los tercetos clásicos.

Observemos el modo en que XCIX responde a estas características:

Amor che nei beli ochi de custui
alberghi como luocho a te più degnio,
damme saper, ardir, forcza (et) ingegno,
che io possa almen in parte lodar lui.⁹⁵

⁹⁴ Aunque, como se ha repetido, el número de versos de la fronte y/o de la sirma es susceptible de variar entre los distintos ejemplos de esta estrofa, por motivos de rima ha de ser siempre un número par. De hecho, las adiciones siempre se realizan tomando como unidad mínima los dísticos de endecasílabos, nunca los endecasílabos aislados.

⁹⁵ A pesar de que en el código se puede leer claramente «costui» (v. 1) y «lui» (v. 4) (f. 40 r.), nos llaman la atención varios factores en estas palabras. En primer lugar, el sentido mismo dentro del contexto en que se presentan, pues sería de esperar la aparición de los pronombres femeninos equivalentes «costei» y «lei». Por otra parte, serían precisamente estas variantes paradigmáticas las que permitirían el esquema

Ninpha formata dai superni dei,
gentil ligadro e de belltà sustegnio,
cun grato aspecto angelico e benignio
da ronper sassi (et) (con)vertir judei.
Oltra le tue bellecze, che sun tante
quante son stelle en ciel, en terra fronde,
may homo vidi simil de (con)stanza,
pelegrino magnianimo e alante,
dui ligadri ochi ha ch'el sol per lor s'asconde
nel ornato parlar Palade avanza.
Chi vuol veder un caro e bello tesoro
de più ricchezze e de gioye ponpose,
carbun, topacij e gemme preciose,
perle, zaffiri, ballasi argento (et) oro;
chi vuol veder un angelico coro,
la luna, el sul, le stelle luminuse,
gigli, viole, fiur, gesmini e rose,
e quante may dolcezze al mundo foro;
chi vuol veder ogni suaue odore,
chi vuol veder in terra un paradiso,
chi vuol veder quanto ha il ciel de valore,

típico de rima ABBAABBA. Por estos dos motivos, en el momento de afrontar el patrón de rima actuaremos como si los pronombres presentes fueran los femeninos.

chi vuol veder 'Polito e Narcisso,
et vuol veder zo che può fare amore
de Don Diego mire il vago viso.

Como se aprecia, este poema no responde al esquema del soneto redoblado de Beltrami. Su patrón de rima, que nos da inmediatamente idea del tipo de las características estróficas, es ABBAABBACDECDE FGGFFGGFHIHIHI; es decir, se trata de un soneto redoblado, pero desde el punto de vista literal del término, pues es un soneto completo, compuesto por una octava y una sextina, seguido por otro de similares características, exceptuando el patrón de rima de los tercetos. Dividiendo la composición en dos partes independientes, por tanto, se llegaría al siguiente esquema: ABBAABBACDECDE + ABBAABBACDCDCD. En esta ocasión, por consiguiente, no sería posible, como ocurría en los poemas de Guittone y Monte Andrea a los que aludimos más arriba, la división en dos estructuras estróficas mínimas homogéneas y correlativas entre sí, pues no tenemos una sucesión de cuartetos seguida de un grupo de tercetos, sino dos grupos de dos cuartetos separados entre sí por una sucesión de otros dos tercetos, que se vuelven a repetir al final de la composición.

En cuanto al modo en que el contenido se distribuye en las diversas partes del soneto, encontramos la invocación al amor para que

conceda inspiración en el primer cuarteto, tras lo que comienza una enumeración de las virtudes de la dama, que se extiende hasta casi el final de la composición. En lo que se podría denominar “segundo soneto” se encuentran una serie de anáforas entre los versos iniciales de cuarteto y los versos de los tercetos, excepción hecha del último pareado, que encierra la conclusión, referida a las consecuencias del amor.

Hasta aquí se ha visto la variedad de las formas más frecuentes en P 1035. Frente a este eclecticismo estrófico cabría preguntarse ante qué tipo de cancionero estamos. Precisamente, una labor similar fue llevada a cabo por Gorni tomando como base el *Libro delle Rime* de Franco Sacchetti, ante cuya heterogeneidad afirmó:

Il sonetto, che la *Vita nuova* ammetteva rinterzato (in due soli esemplari), appare qui anche caudato, e in più individui: forme tutte, è appena il caso di dire, ignote ai *Fragmenta*; la corrispondenza in versi con altri rimatori è un ingrediente primario; ballate e madrigali, in gran numero, occupano uno spazio privilegiato; e compaiono inoltre frottole [...], cacce, capitoli ternari, un serventese d’endecasillabi baciati. È un tipico progetto ‘borghese’ di libro in versi.

(Gorni 1993: 124)

«Un tipico progetto ‘borghese’ di libro in versi». ¿Acaso estas palabras no podrían ser extrapolables al *Cansonero* del Conde de Popoli? Es cierto que las circunstancias sociopolíticas del reino meridional son completamente particulares hasta la unificación italiana e incluso, podríamos decir, hasta nuestros días; por ello, hablar de un tentativo lírico «burgués» en pleno siglo XV puede parecer una elección exageradamente audaz. No obstante, no es menos cierto que el panorama literario que sirve como contexto a la iniciativa de Giovanni Cantelmo dista, con mucho, de la escena en que Sacchetti se mueve.

Mientras Sacchetti contaba con toda una tradición culta toscana que le ofrecía continuamente modelos –tanto para seguir como para contestar– y construyó su obra bajo un soporte mínimamente unitario, el Conde de Popoli encargó a diversos autores la composición de poemas aislados entre sí, pero no todos ellos poseían el mismo grado de desarrollo de conciencia literaria, divergencia que compartían con Cantelmo. Así pues, encontramos que el noble ordenó copiar en un mismo libro poemas de muy distinta naturaleza, que van desde los completamente populares hasta los sonetos más exquisitos. Si se contrapone esta variedad a los cancioneros, relativamente homogéneos, fruto de la lírica culta napolitana (pensemos, por ejemplo, en Aloisio,

G. F. Caracciolo o, incluso y con todas sus particularidades, en Rustico Romano), observamos que el conjunto de la recopilación del conde se aproxima mucho más a los modelos de la lírica popular; pero si acudimos a un corpus de lírica meramente popular hallamos que el *Cansonero* –como se ha venido diciendo– no encaja del todo en estos parámetros, puesto que incluye un núcleo más o menos sustancioso de composiciones que podrían aparecer perfectamente en un cancionero culto. Es a esta situación en tierra de nadie a la que nos referimos cuando proponemos extrapolar las palabras de Gorni a P 1035: estamos ante una obra demasiado ortodoxa para ser popular, pero exageradamente heterodoxa para ser considerada culta, y este elevado rango de variabilidad fue el que sirvió a Gorni como base para su denominación en el caso de las rimas de Sacchetti.

Por todo lo expuesto hasta aquí, en nuestra opinión, podríamos entender P 1035 y, en general, toda la lírica de koiné como una poesía para los “intelectuales de clase media” de la época, que constituirían una especie de burguesía intelectual partenopea *avant la lettre*⁹⁶, situada en un ámbito medio entre los rimadores en dialecto y los líricos

⁹⁶ Hablamos de burguesía meridional con estos términos tan incipientes no porque fuese una clase completamente inexistente, sino porque en relación con la situación toscana sí que lo era. Sin embargo, no hay que olvidar que, bajo la dinastía aragonesa, ya se dieron notables ejemplos de «scrittori piccolo-borghesi» (Tateo 1976: 82), como Francesco del Tuppo o Masuccio Salernitano.

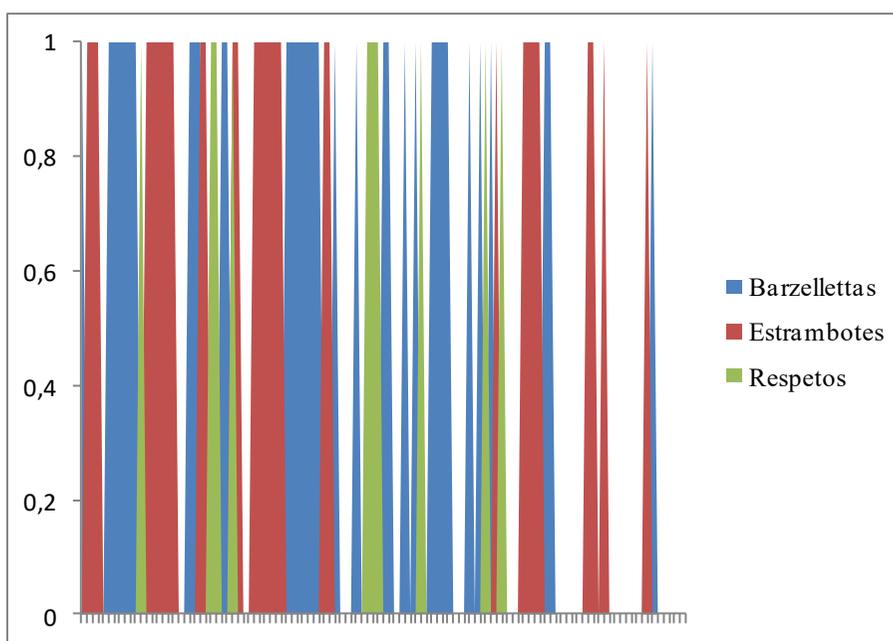
de influencia toscana. Contra esta postura se podría argüir que algunos petrarquistas, como De Jennaro, también cultivaron la lírica de koiné, pero todos los ejemplos que hasta nosotros han llegado de esta actividad están incluidos en el *Cansonero* y, por las cartas incluidas en P 1035, sabemos que, en su mayor parte, se trataba de encargos realizados por el Conde de Popoli. Con todo, aunque no hubiera sido estrictamente así, no serían los únicos autores áulicos que, por entretenimiento o necesidad, ponen sus plumas al servicio de géneros considerados menos elevados.

Habida cuenta del eclecticismo de formas estróficas en P 1035 y del diverso origen de cada una de ellas, consideraremos la posición de cada variante en el interior del *Cansonero* con el objetivo de comprobar si estas muestras de distintas tradiciones literarias conviven en el interior de la obra o si, por el contrario, el códice sería susceptible de ser dividido en distintas secciones según las formas predominantes en cada una de ellas.

Nuevamente, con el fin de hacer más visual la aproximación a tal cuestión, hemos decidido ilustrar los datos sirviéndonos de gráficos. Para la interpretación de estos ha de tomarse el eje de abscisas como la representación del contínuum del *Cansonero*, dividido internamente en

ciento trece partes, correspondientes cada una de ellas a las distintas composiciones que integran P 1035. En cambio, el eje de ordenadas refleja la aparición de una u otra forma estrófica.

En primer lugar, tomaremos en consideración la posición de las estrofas insertas en el uso de la tradición literaria popular más comúnmente usadas en el código⁹⁷:



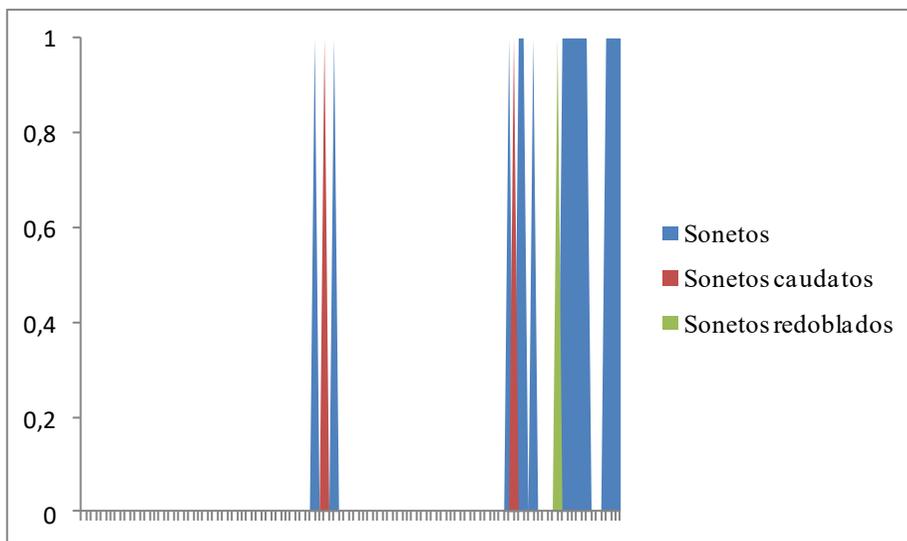
Como se refleja en la leyenda, las partes azules cubren las secciones del código donde aparecen barzellettas, las rojas hacen

⁹⁷ Una vez más, limitamos este ámbito a las tres formas de las que ya hemos hablado: barzellettas, estrambotes y respetos.

referencia a los estrambotes y las verdes a los respetos⁹⁸. Según esta distribución, podríamos decir que al principio del códice hay una neta predominancia de las formas populares, hasta el punto de que estas aparecen casi de modo exclusivo en la primera mitad del documento. En contraste con ello, a medida que nos acercamos a las últimas páginas, la presencia disminuye notablemente, hecho que se puede comprobar tanto en el aumento de la frecuencia de los espacios en blanco entre las barras de localización como en la reducción de grosor de las barras, signos de una presencia más dispersa y de bloques menos numerosos.

Con todo, para tener una visión de conjunto y no apresurarnos a interpretaciones de datos sesgados, precisamos de otra representación que refleje el modo en que los sonetos, como paradigma de las formas literarias cultas, aparecen en el *Cansonero*:

⁹⁸ No hemos considerado de recibo realizar ulteriores divisiones internas entre estas formas estróficas puesto que no hay diferencia alguna, en lo referido al ámbito de pertenencia, entre las distintas realizaciones. Dicho de otro modo y en el ámbito de la práctica, una barzelletta será una forma literaria popular al margen de que concluya o no con un estrambote o de las características métricas de este estrambote.



Para la interpretación de este gráfico hemos de tener en cuenta un dato fundamental: del mismo modo que antes se dijo que barzellettas, estrambotes y respetos pertenecían por igual al uso de la lírica de tradición popular, ya hemos señalado que las variantes complejas del soneto utilizadas en P 1035 no suelen incluirse entre las formas estróficas propias de la lírica ilustre⁹⁹. Por consiguiente, si deseamos ceñirnos a la representación de la lírica culta, tal y como se concebía en el segundo Quattrocento, habremos de tener en cuenta solamente los índices de aparición del soneto clásico, representados en azul.

⁹⁹ Por supuesto, esto no quiere decir que no hayan sido cultivadas por autores de primera línea. Por poner un ejemplo de ello, ya se dijo que Guittone practica una variante de soneto redoblado de algún modo emparentada con la que aquí hallamos.

Incluso centrándonos en la forma estrófica simple, la valoración del gráfico parece clara: a la completa ausencia de sonetos en la primera cincuentena de composiciones sigue una tímida y aislada aparición, aunque es en los últimos veinticinco poemas donde se encuentran casi el 85% de los casos.

Por lo tanto, complementando los resultados de este gráfico con los del anterior, podríamos afirmar que P 1035 es susceptible de ser dividido en dos partes. Una primera, que abarcaría desde el comienzo hasta la composición número LXXXVIII, donde hay una marcadísima preeminencia de las formas literarias populares; y una segunda, que comenzaría en el soneto LXXXIX y llegaría hasta el final del códice, caracterizada por una neta preeminencia de sonetos que, como vimos más arriba, encajan en su inmensa mayoría con las directrices de la poesía culta.

Para concluir, y a la luz de lo expuesto en esta sección, cabe insistir una vez más en lo inapropiado de la tan trillada etiqueta de “lirica popular” como sinónimo de “lirica de koiné”, pero lo verdaderamente interesante de este análisis, en relación con el tema que articula el presente estudio, es la enorme permeabilidad de algunas recopilaciones de poemas de la época, que no muestran el menor pudor en incluir composiciones tan divergentes en su seno. Precisamente, en

nuestra opinión, es útil tener en mente este eclecticismo –que no se limita al *Cansonero* por las características particulares de su génesis¹⁰⁰, sino que, en algunos casos, es extensible a los mismos autores cultos, como Francesco Galeota– para ver los rasgos de la lírica culta y el modo en que sus autores operan, pues serán los frutos de este segundo filón los que nos permitirán determinar si la fluctuación de las fronteras líricas, en lo referente a temáticas y formas estróficas, fue una práctica general en tiempos de la dinastía aragonesa o si, por el contrario, constituyó tan solo un rasgo más de los muchos inherentes a la lírica de koiné.

I. 3.4. UNA PARTICULAR CATEGORÍA POÉTICA: CUATRO COMPOSICIONES DEDICADAS A LUCREZIA D'ALAGNO

Aunque –como ya se ha referido– durante el reinado de Alfonso I, la lírica en vulgar itálico fue eclipsada, por un lado, por las composiciones en lenguas ibéricas y, por otro, por el humanismo latino, no se debe pensar que este tipo de poesía estuviera proscrita de la corte partenopea.

¹⁰⁰ Especialmente significativas si las contraponemos a cancioneros proyectados y compuestos íntegramente por el autor.

Prueba de ello es la existencia de un grupo de cinco poemas¹⁰¹ en vulgar italiano dirigidos a Lucrezia d'Alagno, amante del monarca, cuyas características principales esbozaremos en este apartado.

Este conjunto de testimonios poéticos, algunos de los cuales se encuentran –como anticipamos en los epígrafes precedentes– en el *Cansonero*, ha sido objeto de escasa atención por parte de la crítica¹⁰². Sin embargo, siendo la relación entre el Magnánimo y la d'Alagno –al menos en su versión literaria– el relato de un amor no siempre

¹⁰¹ Cabe destacar que, dentro de estos cinco poemas, nos haremos eco solamente de los cuatro cuyas circunstancias de composición guardan relación con el ambiente cortesano de Nápoles que constituyen, por otra parte, el núcleo menos abordado por la crítica. Pasaremos por alto el restante que, como veremos, se debe a Angelo Galli y fue compuesto en la corte de Urbino ya que, aunque es de gran utilidad para entender el funcionamiento en determinados aspectos de la corte del Magnánimo, no arroja demasiada luz sobre la situación literaria partenopea.

¹⁰² Los estudios clásicos de la cuestión datan de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Entre los autores que se han ocupado de la relación entre el Magnánimo y la joven napolitana sobresale Benedetto Croce, cuyo estudio de 1919 (existe una reedición a cargo de G. Galasso, Milán: Adelphi, 1990, pp. 91-120) sigue siendo el punto de partida de cualquier análisis que pretenda abordar la figura de la amante de Alfonso I. No obstante, no se trata del único escrito que este autor dedicó a la cuestión, puesto que ya antes (Croce 1915) se había ocupado del asunto, y décadas más tarde lo retomaría (Croce 1953). Con todo, no fue Croce el primer estudioso en centrar su atención en Lucrezia d'Alagno, pues antes de él encontramos algunos testimonios, entre los que cabe destacar los de Gaetano Filangieri (1886) y Silvio Bernicoli (1909). En las últimas décadas, algunos estudiosos italianos como Falco (1995-1996; 1997-1998; 1999) o Cannoni (2005; 2007) se han vuelto a ocupar de este filón. Por lo que respecta a España, José Carlos Rovira ha abordado el tema en un artículo (Rovira 1987) y en un capítulo de su libro (Rovira 1990: 74-87).

totalmente correspondido, como lo fueron tantos otros de la tradición petrarquista, hemos considerado oportuno incluir estos testimonios en el presente estudio, puesto que nos permiten ver el modo en que los poetas de la lírica de koiné –para los que el aretino y su poesía no eran cumbres imitatorias– afrontaban esta temática. Por otra parte, en este apartado veremos soluciones literarias que, comparadas con las obras y los procedimientos de autores posteriores, serán de gran ayuda para adquirir una visión panorámica de la lírica partenopea del segundo Quattrocento y de su desarrollo. Asimismo, como estudiaremos más adelante, la datación de estas composiciones con respecto a la génesis de P 1035 ha creado múltiples dudas entre los estudiosos del códice parisino.

Los testimonios que hasta nosotros han llegado del modo en que Alfonso I, casado con María de Castilla, pero separado de ella desde que emprendiera la fase decisiva de sus campañas italianas en 1432, conoció a Lucrezia d’Alagno, una muchacha más de treinta y cinco años menor que él, son numerosos y contradictorios entre sí. Silvio Bernicoli, por ejemplo, lo data en el año 1448, citando una desconocida crónica de la época en la que se lee lo siguiente:

Solevano le fanciulle napoletane seminare alquanti granelli d'orzo in un vaso di creta, traendo non so quali fausti presagi di nozze dal rapido e rigoglioso crescere de' verdi gambi. E la vigilia di S. Giovanni, la cui festa ricade al 24 giugno, andavano attorno recando quel vaso e chiedendo ai passanti la strenna. Lucrezia, che aveva come le altre seminato il suo orzo in augurio del Re, il dì precedente alla festa si pose innanzi alle sue case e aspettò che Alfonso passasse. E quando lo vide venire, seguito da molti cavalieri, gli andò incontro, soffermandolo con grande ardore e chiedendogli la strenna. E quello graziosamente le offerse in dono la borsa portata da un paggio; ma Lucrezia toltane una delle monete che avevano nome dal Re, tornò a renderla dicendo che il solo Alfonso le bastava.¹⁰³

(Bernicoli 1909: 328)

¹⁰³ Al igual que sucede con el modo y la fecha en que los amantes se vieron por primera vez, el contexto en que acaece la anécdota de los alfonsos de oro difiere según el autor consultado. Indudablemente, ambos sucesos han sido reelaborados literariamente.

En cambio, Croce, citando el testimonio de la amena *Cronaca* del quattrocentesco Gaspare Broglio,¹⁰⁴ refiere la siguiente versión de los hechos:

Regnando in riposo e tranquillo stato la Sacra Maestà di Re Alfonso d’Aragona, andando a suo diporto per la sua vaga città di Napoli, accadde, come cosa disposta dalle influenzie superne, che una nobile damisella, sospinta da volubile volontà, presentito lo strepito delli cavalli, con alquante sue compagne trascorse alle finestre per vedere. Dove la Maestà del Re alzando gli occhi, quelli in un medesimo tempo si contemplarono nella luce della damisella. Lo splendore della quale parve alla Maestà sua che li raggi delli suoi lustranti penetrassero per insino al core, quasi tutto intenebrato di melodia, non interlassando però el sguardo d’essa, [che] ognora più grato gli era. E così, infiammato e trafitto dal colpo di Cupido, se ne ritornò allo real palagio, e chiamato un suo caro confidente, di subito mandò e intervenne [colui] di chi era figliuola questa nobile damisella.

(Croce 1953: 207)

¹⁰⁴ La *Cronaca* de Broglio, interesantísima tanto por lo ameno de su contenido como por la ligereza de su prosa, se encuentra en la Biblioteca Gambalunga di Rimini, ms. n. 77.

A pesar de esta heterogeneidad de datos, hay un hecho en el que coinciden todos los testimonios, y es que la relación entre ambos debió comenzar en torno a 1448 y solo finalizó con la muerte del monarca.

Lucrezia había nacido en el seno de una familia noble con origen en Amalfi y cuya presencia en la corte napolitana constaba ya en tiempos del rey Roberto. Su padre, Nicola d'Alagno, había servido fielmente al rey Ladislao y a Juana II, tanto en los territorios del reino como en diversas embajadas en el extranjero, hasta que la última reina napolitana decidiera prescindir de sus servicios por la cercanía de su vasallo a Alfonso de Aragón. Sin embargo, al contrario de lo que el áureo linaje y la ajetreada vida política del padre pudieran llevar a pensar, la situación económica de la familia de Lucrezia estaba muy lejos de ser boyante, e incluso –nos dice Croce (1919: 90)– algunos testimonios de la época los califican de pobres.

Es precisamente el resurgir económico de los d'Alagno el indicador más fiable para determinar la fecha del comienzo de la relación entre Lucrezia y el rey, pues desde 1449 hay constancia –a través de la documentación de la corte¹⁰⁵– de que varios miembros de la familia de la dama son los beneficiarios de provisiones e incluso de

¹⁰⁵ Cfr. Minieri Riccio 1881.

cargos en la corte y de matrimonios concertados por el propio monarca¹⁰⁶.

Por otra parte, también desde 1449 aproximadamente, la presencia de Lucrezia d'Alagno en la vida pública napolitana comienza a convertirse en una constante. Son numerosos los banquetes y festejos que el Magnánimo organiza para honrar a la joven dama, y los encantos de esta trascienden hasta tal punto que, cuando, en 1452, el emperador Federico III y su esposa visitan la corte de Alfonso, ansiosos por conocer a la bella joven e incapaces de esperar al evento que el rey había organizado con tal fin, deciden acudir de improviso a su casa y satisfacer, así, su curiosidad. No obstante, más allá de cualquier anécdota, hay testimonios que indican que el poder de Lucrezia para con Alfonso no se circunscribía exclusivamente al ámbito de lo privado, sino que la dama se convirtió en la llave que, a su antojo, abría o cerraba las puertas del favor del soberano, capacidad que benefició a su patrimonio en más de una ocasión. Así pues, Loise de Rosa afirma

¹⁰⁶ Para ejemplificar este hecho, basta citar un pasaje de Croce (1919: 88): «Circa quel tempo stesso, nel 1449, lo si vede [al Magnánimo] assegnare provvisioni alla “nobile e diletta” madonna Margherita d'Alagno, vedova di Marino del Giudice, e nel 1450 far concessioni di gabelle a Giovanni d'Alagno, ed altre ad Ausias Milá, sposo di Luisa d'Alagno; nel 1451, disporre nuovi assegni a Margherita e a Giovanni, nel 1452 a Mariano d'Alagno, suo “familiare”; e, anche in quell'anno, privilegi e concessioni feudali al valenziano Giovanni Ruiz Coreglia pel matrimonio di lui con la magnifica Antonia d'Alagno».

que «chi voleva alcuna gracia da lo re andava a madamma Lucrecia, et con chesto fece uno grande denaro» (Croce 1919: 103)¹⁰⁷ mientras que d'Almeida, embajador portugués en la corte alfonsina, habla del tratamiento de la dama en los siguientes términos: «tras el Rey consigo huã Dama que chamão Lucreçia, e eu certo não sei que digua; he servida como rainha, e condes lhe beijão a mão, e tem muito grande renda, e dalhe el Rey muito dinheiro, e trala publicamente em estado de rainha» (Ryder 1990: 393).

Se puede poner una fecha concreta al clímax de la relación entre Lucrezia y Alfonso y, por lo tanto, en cierto modo, al peso de la joven en las decisiones del soberano. Se trata del mes de octubre de 1457, concretamente el día 13, cuando la dama, durante una peregrinación a Roma que, aparentemente, no tenía otro fin que el espiritual, se reúne con el papa Calixto III para solicitar la nulidad matrimonial de Alfonso con María de Castilla, hecho al que el pontífice, antaño al servicio de la consorte aragonesa, se opone tajantemente¹⁰⁸.

¹⁰⁷ La edición completa de la obra de Loise de Rosa (ed. Altamura 1971) solo se llevó a cabo más de medio siglo después de que Croce publicara su ensayo sobre la d'Alagno, pero se trata de una crónica de un incalculable valor para comprender algunos aspectos del Nápoles quattrocentesco.

¹⁰⁸ La negativa de Calixto III, al contrario de lo que pudiera pensarse, no pareció suponer impedimento alguno para que la relación extramatrimonial de Alfonso siguiese por los mismos derroteros de los ocho años anteriores. Sin embargo, poco

Como era de esperar teniendo en cuenta el poder de Lucrezia sobre el monarca y, además, como se puede inferir de los fragmentos citados acerca del modo en que la historia amorosa comenzó, tanto la joven como su relación con el rey se convirtieron en un tema recurrente para la literatura de la corte. Así pues, este filón temático originó un heterogéneo corpus textual¹⁰⁹ conformado por alrededor de una veintena de composiciones muy distintas entre sí, tanto por lo referido al estilo como a la lengua en que están escritas.

Ambos criterios de clasificación se hallan indisolublemente unidos puesto que, en este caso, la lengua es subsidiaria del estilo. No en vano, Gargano destaca que «l'indagine sull'interazione tra le varie tradizioni linguistiche non può mai prescindere da quella –strettamente complementare– tra le varie tradizioni poetiche all'interno di ogni singola tradizione linguistica» (1994: 105). Tomando como base estas premisas, nos encontramos –*grosso modo*– con dos categorías

después de la vuelta de Lucrezia a Nápoles, el rey cayó gravemente enfermo y falleció el 27 de junio de 1458. Durante los últimos meses de vida de Alfonso los encuentros de la pareja fueron prácticamente inexistentes, pues a la afección del Magnánimo hubo que sumar su preocupación por el pecado ahora que sentía cercana la muerte.

¹⁰⁹ En buena medida, los textos líricos pertenecientes a este corpus han sido recogidos y publicados por J.C. Rovira en un apéndice a su obra (1990: 162-208).

netamente diferenciadas: los textos humanistas y las composiciones en vulgar.

El corpus textual del ámbito humanista es, cuantitativamente, mucho más restringido que la lírica vulgar. Han llegado hasta nosotros tan sólo cuatro textos: dos versos latinos del Panormita que cantan la belleza de la dama, un poema de Francesco Filelfo que habla de la carnalidad de los amores reales, una mención al amor del Magnánimo hacia Lucrezia en una obra de Enea Silvio Piccolomini y el epitafio de la d'Alagno¹¹⁰.

De estos cuatro testimonios merece una mención especial el firmado por Francesco Filelfo, pues uno de los rasgos fundamentales de la relación entre Alfonso y Lucrezia, puesto continuamente de manifiesto por todos los cronistas y poetas, era la castidad de la dama¹¹¹, hecho que, con frecuencia, llevaba a parangonarla a su

¹¹⁰ Numerosos han sido los autores que han dudado de la autenticidad del epitafio, supuestamente inscritos en una lápida sita en la iglesia de la Minerva de Roma tras la muerte de Lucrezia y perdida tiempo después. Así pues, Filangieri afirma que «a memoria d'uomo, non fu vista giammai» (1886: 114-115), Rovira dice que «se duda de su certeza» (1990: 243) y Cannoni los califica de «presunti versi» (2005: 112). En contraste con todos ellos, Croce (1948: 115) los acepta como reales sin tan siquiera tratar la cuestión de su origen o paradero.

¹¹¹ Para un análisis más pormenorizado de la cuestión véase Cannoni 2005.

homónima romana¹¹². En contraste con esta postura, Filelfo no se limita a poner en duda la pureza de los amores reales, sino que declara abiertamente «quam facilem sese Lucretia prestet [...] Regis ad obsequium¹¹³», describiendo el modo en que, según dicen,

Ast alii contra fulvas penetrasse sagittas
pectus et ad roseum virginis isse femur;
et quod vulnus erat fellis prius instar amari,
nunc ipso factum nectare dulce magis...¹¹⁴

Los textos en vulgar, si bien son muy distintos entre sí, tienen la característica de ser predominantemente líricos, aunque no hay que olvidar las menciones al asunto presentes en algunas crónicas de la época, como las ya citadas de Gaspare Broglio o Loise de Rosa. Al margen de esto, los textos poéticos reflejan en toda su amplitud la lírica cortesana típica del siglo XV, tanto en su vertiente italiana como

¹¹² Benedetto Croce (1919: 100-102) hace una extraordinaria lectura propagandística de la proclamada castidad de Lucrezia. En cuanto a la comparación con la mujer de Tarquinio Collatino, remitimos a Cannoni (2007: 174-179) para más información.

¹¹³ «Qué fácilmente se presta Lucrecia [...] al obsequio real». Traducción de Rovira (1990: 163).

¹¹⁴ «Otros refieren que flechas amarillas penetraban contra el pecho y se dirigían al rosáceo muslo de la joven, y lo que antes fue herida causada por amarga hiel, ahora, por lo mismo, se ha convertido en el más dulce néctar...». Traducción de Rovira (1990: 163).

ibérica. Esta última contemplada a través de los testimonios en castellano y catalán.

Esta heterogeneidad cultural y este multilingüismo son las señas de identidad de la época dorada de la monarquía aragonesa en Nápoles que, en buena medida, se mantienen intactas, no solo durante el reinado del Magnánimo, sino también bajo el cetro de Ferrante. Sin embargo, hay pocos campos en los que estas características, que son las de una civilización cultural renacentista en pleno apogeo, se puedan observar con tanta nitidez como en los textos aquí referidos. Tras la lectura de tan variadas fuentes, el amor entre el primer monarca aragonés del reino partenopeo y su joven súbdita aparece en la mente del lector con la delicadeza de trazos y colores de un elaborado políptico quattrocentesco, en el que cada uno de los paneles gana en significado y belleza en la medida en que se pone en relación con los que lo rodean.

En este complejo entramado, los textos en italiano no son tan numerosos como el contexto de composición nos podría llevar a pensar. De hecho, se limitan a cinco poemas (dos anónimos, otro de Aurelio Simmaco de Jacobiti, un tercero que podría deberse parcialmente a Pere Oriola y una extensa composición de Angelo Galli) además de a una breve mención en un extenso poema de Nicola Grisanti da Montefalco.

La composición de Angelo Galli, poeta al servicio de Federico de Urbino, es un perfecto ejemplo de la influencia de Lucrezia en la corte, incluso en lo referido a asuntos de estado. El conde de Urbino, antaño aliado de la Florencia de los Medici y, por lo tanto, enemigo del Magnánimo, encarga este poema encomiástico a Galli con la intención de ganarse el favor de Lucrezia y, a través de ella, el del rey. La composición sigue el esquema que era de esperar en las obras de esta finalidad; así pues, alaba la belleza, la sabiduría y la castidad de la dama a la par que destaca tanto su influencia sobre el rey como su nobleza. Y es en este último dato donde reside la novedad de Galli pues, tomando como base la situación económica de la familia d'Alagno antes de que comenzase el romance de Lucrezia y Alfonso –a la que ya hemos apuntado más arriba–, había quienes dudaban del linaje de la joven¹¹⁵.

La contribución de Grisanti da Montefalco es mucho más limitada, pues se reduce a una simple mención a la amante del Magnánimo en un extenso poema en el que describe un ficticio encuentro de bellas damas acaecido en Asís.

¹¹⁵ El poema de Galli es analizado en algunos de sus pasajes más significativos por Rovira en las obras que hemos citado, nosotros no nos detendremos más en su estudio puesto que, como se ha dicho, no se trata de una obra que sea producto de la corte partenopea.

En contraste con estos testimonios, las cuatro composiciones restantes, a pesar de poseer interesantes características, han recibido una menor atención por parte de la crítica, hecho por el que hemos decidido tomarlas como objeto de un análisis más pormenorizado.

El primero de estos poemas es el que comienza con el verso «S'el celi o distino o ventura»¹¹⁶:

S'el celi, o distino¹¹⁷ o ventura,
om(n)e pianeta, la vertù celesta
credo ce fosse quando nacque'sta,

¹¹⁶ Esta composición, presente en el ya citado apéndice de Rovira (1990: 166), fue publicada con anterioridad por Filangieri (1886: 375) y por Mario Mandalari (1885: 72), quien, sobre la base de una «F» (vid. II. 3.3.) presente en P 1035, donde se conserva el poema, supuso como autor a Francesco Galeota o a Francesco Spinelli. Asimismo, al igual que el resto de poemas que integran el *Cansonero* y el Vat. Lat. 10656, fue editada por Antonio Altamura (1962: 220). Más recientemente fue editado por Gil Rovira (1991: 287), cuya edición seguimos.

Por lo que respecta al esquema métrico, aunque con importantes y frecuentes anomalías en la escansión, se trata de un soneto caudato con cuartetos de rima abrazada y tercetos de rima cruzada, creando, por tanto, el patrón ABBAABBACDCDCDdEE.

¹¹⁷ Altamura incluye una errata en su edición de este poema en concreto pues, en el primer verso se puede leer «S'el celi o distinto o ventura». Aseguramos que se trata de una errata ya que el resto de ediciones consultadas interpretan 'distino' y, sobre todo, así puede leerse en el índice de primeros versos incluido en la última parte de la obra de Altamura.

rem(m)ir chi'l non¹¹⁸ crede in soa figura,
et pare veramente depentura;
triumfi son tucti in sua potesta,
si belli oc(c)hi tene ad sua requesta;
ad chi li guarda il cor per forcza fura.
Chi vol¹¹⁹ videre in terra paradiso,
la gloria felice (et) vita eterna,
reguarda pur¹²⁰ quel angelico viso.
L'ayro se alegra (et) li ucellicti verna
quando fore essce (et) fa si adorno viso¹²¹
che chi l'ascolta è gloria superna.
Dingna è questa perna¹²²
esser¹²³ sengnora de l'anticha Grecia:
non so se dico dea o Lucrecia.

¹¹⁸ Altamura: «remire che no'l».

¹¹⁹ Altamura: «vole».

¹²⁰ Ms.: «pure ad».

¹²¹ Si bien la mayoría de los editores leen «viso», propondríamos el término «riso», pues nos parece más adecuado en este contexto tanto por evitar su repetición con la conclusión del v. 11 –que implicaría una rima idéntica– como por su relación con la forma «ascolta», presente en el verso siguiente.

¹²² El término 'perna' es un arcaísmo de 'perla'.

¹²³ Ms.: «essere».

Se trata de una composición de alabanza a Lucrezia que puede dividirse en tres partes. En la primera de ellas (vv. 1-8) el poeta narra las excepcionales circunstancias que debieron darse el día del nacimiento de la dama, describiendo a Lucrezia como receptora de todas las virtudes humanas, que le han llegado en forma de regalo por parte de los «celi, o destino o ventura» y de «la virtù celesta» y cuyo resultado es que «triumfi son tucti in sua potesta», es decir, la suprema perfección de la dama.

La segunda parte (vv. 9-14) está marcada por un cambio de perspectiva, pues si hasta aquí ha sido la dama la receptora de todos estos dones, a partir de este momento pasará a ser la fuente de la que estos emanan, beneficiando, así, al resto de hombres. Este cambio de dirección entre las dos primeras partes conlleva la sustitución de la naturaleza y, en última instancia, de la «virtù celesta» presentes en los versos iniciales por la misma figura de Lucrezia, que, pasada la mitad del poema, asumirá un papel que podría decirse similar al de la dama en buena parte de la tradición de la lírica amorosa en la medida en que se presenta como mediadora entre la humanidad y el mundo de lo divino o, incluso, como personificación misma de la esfera divina entre los hombres (vv. 9-11).

No obstante, es la tercera parte del poema, la formada por la coda del soneto (vv. 15-17), la que presenta los rasgos más interesantes de la composición. En estos tres últimos versos el autor instrumentaliza las virtudes aplicadas –hasta ahora de un modo gratuito– a la dama, al vincularlas con su adecuación para ocupar un trono. Si ponemos en relación estos versos con algunos de los hechos históricos y biográficos que ya conocemos de la joven napolitana, destaca la potente carga propagandística que se esconde tras las aparentemente inocentes palabras del poema pues, lejos de poner en entredicho la idoneidad de Lucrezia al trono por las serias dudas que en la época había acerca de la nobleza de su linaje, la hacen poseedora de los «trionfi tucti», preparando, quizás, en el plano literario, el terreno para la nulidad de la que el Magnánimo hubiera podido beneficiarse para contraer matrimonio en segundas nupcias con su amante.

Aunque este poema se encuadra dentro de la tónica de este tipo de lírica de alabanzas a la amada, en el contexto que nos ocupa y gracias a su conclusión, adquiere una relevancia sin parangón, ya que no hemos de olvidar que Lucrezia era la amante de un monarca adúltero que, según nos dice Croce (1919: 101), llegó a estar obsesionada con casarse con Alfonso y convertirse en la legítima consorte. Así pues, al considerar a la dama en el poema como digna de «esser signora de

l'antica Grecia»¹²⁴, se afirma que reúne los requisitos necesarios para ser una consorte perfecta.

Sin perder de vista este hecho, cabe señalar que el criterio de nobleza aplicado a Lucrezia tenía que ir más allá de la simple nobleza de espíritu, que no debía considerarse sino como un complemento más dentro del conjunto de atributos que caracterizaban a una auténtica reina. Una vez que la dama reunía todas estas dotes, no solo era digna de un reino, sino que cualquier rey estaría orgulloso de compartir con ella, más allá de su trono, su corazón. En este sentido, cabe mencionar que el modo en que, indirectamente y a medida que se alaba a la d'Alagno y se “publicita” su figura como potencial consorte, se engrandece la figura del Magnánimo y su criterio al haber escogido a semejante joven como depositaria de su amor es una de las características más notables que hemos hallado en las composiciones en loor de Lucrezia.

El segundo de los testimonios líricos que tomaremos en consideración en estas páginas merece un tratamiento especial, como ya anunciamos

¹²⁴ Obsérvese que el poeta no habla de un señorío cualquiera, sino que se sirve de una referencia al mundo clásico, tan en boga en la Italia del siglo XV y en la Nápoles alfonsina. Ciertamente es que esta mención facilita la rima con el nombre de la dama, pero no hemos de dejar de considerar la carga semántica que aporta a la totalidad del poema.

en epígrafes anteriores (cfr. II. 3.3.). Se trata de la composición que comienza «O vos homines»¹²⁵.

O vos homines qui transitis¹²⁶

in pena e gran dolor,¹²⁷

recordate¹²⁸ che l'amor

¹²⁵ Reproducimos, con escasas modificaciones (debidamente señaladas), la edición de Gil Rovira (1991: 272-273). La composición se halla custodiada en P 1035 con el número XXXIX (f. 13 v.), que recoge la versión publicada por todos los autores que se han hecho eco del *Cansonero*. El texto de la barzelletta (sin el estrambote), acompañado de una notación musical, puede encontrarse igualmente en el denominado Cancionero Musical de Montecassino (CMM) (Biblioteca de la Abadía de Montecassino, ms. 871). La composición también fue publicada por Rovira (1990: 164), aunque su versión difiere muy significativamente en algunos pasajes de la lección de P 1035, en la que se basa. Desde el punto de vista de la estructura, se ha de dividir en dos partes. La primera (vv. 1-20), formada por octosílabos frecuentemente anómalos, responde –aunque con algunas particularidades– al esquema de la barzelletta, así pues, muestra una *ripresa* inicial de estructura xyyx seguida de una estrofa ababby, una primera *volta* yx, la segunda estrofa cdcdy y la segunda *volta*, yx. La segunda parte del poema (vv. 21-24) constituye el estrambote en forma de un perfecto cuarteto de rima cruzada y versos endecasílabos exactos, que –como hemos dicho– está presente solo en el manuscrito parisino.

¹²⁶ Eco de *Lamentationes* 1, 12: «O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus». Este motivo bíblico fue también usado por otros autores de la Nápoles aragonesa, como Rustico Romano, Francesco Galeota o Juan de Tapia. Para más datos acerca de este caso concreto y del uso de la paráfrasis bíblica en obras profanas remitimos a Gargano (1994: 117-120).

¹²⁷ Tanto Altamura como Rovira usan las apócopes literarias «dolor» (v. 2) y «amor» (v. 3). Para regularizar la rima y, que será retomada en cada una de las *volte*.

¹²⁸ Gil Rovira: «recordare». Altamura, en cambio, propone «recordate».

m'à preso como vediti¹²⁹.
Actendite e videte
se simele corpo humano,
qual¹³⁰ fo may core de prete¹³¹,
turcho, jodio, pagano.
Chi serve lo tempo invano,
sulo vivo in tanto errore¹³².
Recordate chi l'amor
m'à preso como vidit(i)¹³³.
Miserere mey, piagne
la trista anima smarrita.
O gentil donna d'Alagnie¹³⁴
in manus tuas mia vita;
ancora che so' perdicta,
morerò to servitore.
Recordate chi l'amore

¹²⁹ Vemos aquí una de las principales particularidades de esta *barzelletta*, es decir, el hecho de que la rima x no es perfecta, puesto que «transitis» y «vediti» riman en asonante.

¹³⁰ Ms.: «quale».

¹³¹ Altamura y Gil Rovira interpreta «preta», mientras Rovira lee «presa». Por motivos de rima y por el contexto semántico creemos fundamentada la opción «prete».

¹³² Ms.: «arore».

¹³³ Altamura lee «vidite», al igual que interpreta «vedite» en el v. 20.

¹³⁴ Mandalari defiende la particular lección «cha chiagne».

m'à preso como vedit(i).
O cruda sorte, perché me (con)funde?
La nocte e 'l giorno senpre me day guerra:
domando agiuto e tu pur¹³⁵ me respunde,
el to seccurso¹³⁶ me retorna in terra¹³⁷.

Decimos que este poema merece una mención especial porque el texto procede –como informan estudiosos y editores de composiciones del *Cansonero* como Altamura (1962: 27-28), Rovira (1990: 243) o Gil Rovira (2007: 130)– de P 1035; sin embargo, todos ellos pasan por alto la existencia –tal y como se ha mencionado– de otro testimonio, tal vez más antiguo¹³⁸, para esta composición: el

¹³⁵ Ms. y Altamura: «puro».

¹³⁶ Altamura: «servizio».

¹³⁷ En el ms. sigue un verso tachado: «io starro sopra alla uiso».

¹³⁸ Si bien el CMM conoció su forma definitiva solo a finales del siglo XVII, los folios que contiene recogen composiciones datadas entre 1430 y 1480. Si tenemos en cuenta que la barzelletta o, al menos, su notación musical, está atribuida a Pere Oriola (ver nota siguiente) y que hay constancia de la permanencia de este en Nápoles desde 1441, es decir, más de veinticinco años antes de la gestación del *Cansonero*, es bastante probable que la composición se deba a un momento anterior a la mitad de la década de 1460. Contribuye a reforzar nuestra hipótesis la temática misma de la barzelletta, pues habiendo fallecido el Magnánimo en 1458 y habiendo desaparecido, en ese momento, la figura de Lucrezia de la vida política y cultural del Reino, ¿qué sentido tendría que la datación de la composición remitiera al reinado de Ferrante? Para más datos acerca de lo problemático –e interesante a la vez– de la fecha de redacción de estos poemas en relación con la datación del *Cansonero* remitimos a lo

Cancionero Musical de Montecassino (CMM)¹³⁹, donde están recogidos los veinte primeros versos, es decir, la *barzelletta*, con una atribución a Pere Oriola¹⁴⁰. Así pues, el texto de P 1035 podría no ser más que una copia de esta composición, dejando a un lado la notación musical.

Desde el punto de vista de la estructura, se trata de una parodia de la antífona de laudes del sábado santo convertida en un lamento amoroso (con forma de *barzelletta*) al que sigue una súplica de piedad a la dama (con la función de un *estrambote*).

La *barzelletta* se puede dividir en dos partes. En la primera de ellas, que se corresponde con la *ripresa*, el yo lírico interpela a los hombres, oprimidos por las tribulaciones de la vida, y les pide que recuerden la intensidad con la que el amor ha anidado en su seno a través de los versos que funcionarán como *volta*. Tras esto, ya en la primera estrofa, el yo poético llama la atención sobre la inigualable

que diremos, en páginas sucesivas, respecto al soneto «Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno».

¹³⁹ Para más datos acerca de CMM remitimos a los exhaustivos estudios de Pope, tanto a solas (Pope 1954) como en colaboración con Masakata Kanazawa (Pope y Kanazawa 1978).

¹⁴⁰ Conociendo la trayectoria profesional de Pere Oriola, nos inclinamos por pensar que esta atribución de CMM se refiera exclusivamente a la melodía, pero no estamos en condiciones de negar taxativamente la autoría del músico ibérico con respecto a la *barzelletta* que la acompaña.

figura de la amada, de la que es imposible no enamorarse, ya sea por su apariencia física o por sus atributos interiores.

La segunda estrofa está marcada por un cambio de perspectiva y por un aumento de la intensidad. Ahora, el yo poético se dirige directamente a la «*donna d'Alagnie*» y le suplica que aligere su sufrimiento. A través de estos versos hay una comunión entre lo amoroso y lo divino, de modo que la dama se convierte en el dios del yo lírico, no sólo por el ya mencionado hecho de que es capaz de poner fin a su tormento, sino porque para solicitar que haga tal cosa el autor se sirve de una subversión del lenguaje eclesiástico, con expresiones que remiten tanto a la liturgia como a la Biblia. En este sentido, y más allá de la ya aludida antífona de laudes del sábado santo y del «*Miserere me*» (v. 13), el v. 16 hace referencia tanto al Salmo 31: 6, «*In manus tuas commendo spiritum meum; redemisti me, Domine Deus veritatis*»¹⁴¹, como a Lucas, 23: 46 «*Pater, in manus tuas commendo spiritum meum*», últimas palabras que, según este evangelista, pronunció Jesús antes de morir. De un modo paralelo a Cristo, en este momento de la composición el yo lírico se prepara para afrontar su propia muerte por amor (vv. 17-18), tras lo que se repite la *volta* como si de la última voluntad del moribundo se tratase.

¹⁴¹ Por lo que respecta a las posibles fuentes de la composición, nótese que en el Salmo 31: 10, al igual que en el v. 13 del poema, se incluye un «*Miserere mei*».

Como ya se ha indicado, la versión del texto conservada en P 1035 tiene la particularidad de que finaliza con un cuarteto de estilo petrarquista del que carece el testimonio de CMM:

O cruda sorte, perché me (con)funde?
La nocte e 'l giorno senpre me day guerra:
domando agiuto e tu pur me respunde,
el to seccurso me retorna in terra.

Esta adición constituiría una parte del poema independiente, en la que, si buscásemos la unidad del contenido, podría decirse que se amplía la invocación de los vv. 13-16.

Es más que probable, por otra parte, que este cuarteto se deba a la pluma de otro autor, pues constituye un elemento de ruptura con respecto a los rasgos predominantes de la composición de CMM. Por un lado, estos cuatro versos rompen con el tono subversivo de la antifona de laudes del sábado santo; si en el texto de CMM resonaban los ecos de Jacopone y del lenguaje eclesiástico, el cuarteto conclusivo rezuma petrarquismo. Por otra parte, salta a la vista el contraste métrico existente entre los rudimentarios octosílabos recogidos en CMM y los endecasílabos regulares a imitación petrarquista de la adición de P 1035. Por estos motivos y teniendo en cuenta el desarrollo cronológico

del petrarquismo bajo la dinastía aragonesa, nos inclinamos por la posibilidad de que el cuarteto sea cronológicamente posterior, no solo a la composición musical de Oriola, sino al mismo reinado de Alfonso¹⁴².

Dejando al margen, al menos temporalmente, estas particularidades, el análisis de esta composición nos hace pensar en uno de esos ejemplos de «poesía orientada por el propio rey» que de los que habla Rovira (1990: 86). Sin embargo, en este caso, más allá de verse el deseo de complacer al monarca en la temática tratada –respondiese esta a un encargo del soberano o a una iniciativa personal del autor–, es la voz del mismo Magnánimo la que subyace a la máscara del yo poético, de modo que, como ocurre en otros textos meramente líricos, sin notación musical,¹⁴³ es el monarca el que parece expresar sus propios sentimientos para con Lucrezia a través de la pluma de sus poetas.

¹⁴² Sería interesante determinar los factores que impulsan al compilador de P 1035 a añadir esta estrofa a la barzelletta inicial, no obstante, el estudio de estas motivaciones –que queda emplazado para un futuro análisis– nos desviaría en exceso del tema central de estas páginas.

¹⁴³ Pensemos, entre muchos otros testimonios, en los poemas de Carvajal «Rey d’Aragón a Lucrecia» (Scoles 1967: 81) o «Por mandado del señor rey hablando en propia persona, siendo mal contento de amor, mientras madama Lucrecia fue a Roma» (Scoles 1967: 131).

La tercera de las composiciones, obra de Aurelio Simmaco de Jacobiti¹⁴⁴, tiene por primer verso «Lassare voglio l'amore»¹⁴⁵ y difiere

¹⁴⁴ Escasa es la bibliografía dedicada a Simmaco de Jacobiti, hecho que no sorprende excepcionalmente si comparamos sus dotes como rimador con las de los autores con los que convivió en sus casi cien años de vida. Fue precisamente su longevidad la responsable de algunos malos entendidos en cuanto a la datación de sus obras. Así pues, Altamura, aun destacando que «mori quasi centenario nel 1499» (1978: 153) lo clasifica en un «gruppetto di rimatori» (1978: 23) en el que también incluye, entre otros, a Serafino Aquilano (nacido en 1466) o a Antonino Lenio (aun activo en la década de 1530), asegurando de todos ellos que reflejan «quella temperie culturale e poetica che fu caratteristica dell'ultimo decenio del Quattrocento e dei primissimi anni del secolo seguente» (1978: 23). A pesar de todo esto, la lectura de la composición que aquí presentamos, e incluso del «Inno a Napoli» editado por Altamura (1978: 153-55), hace poco probable la datación de las obras del autor más allá de 1458, año de la muerte del Magnánimo.

¹⁴⁵ Reproducimos aquí la edición de Rovira (1990: 188), si bien la composición fue editada precedentemente por Filangieri (1886: 376). El autor español no da indicación alguna del manuscrito que recoge el poema, es decir, el Ital. 1097 de la Biblioteca Nacional de París, limitándose a señalar que fue «encontrado por G. Mazzatinti en otro códice de la B.N. de París» (Rovira 1990: 243). Por lo que respecta a la métrica, se trata de una composición formada por dos estrofas de nueve versos cada una en la que el noveno se repite a modo de estribillo. Cada estrofa está formada por un cuarteto inicial de rima cruzada seguido de dos pareados. Por lo tanto, podría decirse que estamos ante una forma aproximada al respeto, pero con numerosas particularidades, entre ellas la medida de nueve versos, el hecho de que el quinto verso de cada estrofa tenga rima B, por lo que forma un pareado con el cuarto, que cierra el cuarteto inicial y, por consiguiente, rima con el segundo. Este quinto verso podría denominarse de enlace o transición entre el cuarteto y los pareados. Por lo que respecta a los versos, nos encontramos con otra anomalía en relación con las exigencias del respeto, puesto que son octosílabos (si bien las frecuentes hipométrías hacen que los heptasílabos abunden) y no endecasílabos. El patrón de rima de la composición es ABabBCCDDEffEffGgDD.

de las tres restantes por su ubicación, pues es la única que no se halla presente en el *Cansonero*. Dice así:

Lassare voglio l'amore
cotanto miraviglioso,
ove ogne imperatore
circao pigliar riposo:
cusí Cesare virtuoso,
Enea e 'l gran Theseo,
Pirro, Marcho e Perseo,
tu Lucrezia piacente
per Alfonso Re possente.
Se Venere o ver Junone
e Minerva con Diana,
Mirra, Elena et Melpomene,
Effigenia soprana,
o Cornelia romana
vedesse tanti galanti
insieme tutti quanti
ad quist or seria servente?
Per Alfonso Re possente.

Este poema comienza con una lista de soberanos y guerreros pertenecientes a la mitología o a la historia antigua¹⁴⁶ que son recordados por el autor, además de por sus grandes gestas, por sus amores. Tras esta enumeración, de Jacobiti introduce a Alfonso y a Lucrezia. El mayor interés de la inserción de la pareja y, sobre todo, del Magnánimo en el contexto de la Antigüedad Clásica en que se mueve el poema, es el establecimiento de un paralelismo entre el esplendor de la civilización clásica y el renacer cultural y económico que el Reino de Nápoles experimentó bajo el cetro del primer monarca aragonés¹⁴⁷. No obstante, este no es un rasgo exclusivo del poema de Simmaco de Jacobiti, sino que llegó a ser un tema recurrente en la literatura del periodo, y así lo demuestran múltiples testimonios, como algunos pasajes de la *Lode di Napoli* di Loise Rosa o los célebres versos de Verdiniello «Saie quanno fuste, Napole, corona? / Quanno regnava casa d’Aragona».

¹⁴⁶ Como buen humanista, de Jacobiti, era un gran conocedor de la historia y la mitología de la Antigüedad Clásica, como puede verse en otras obras contenidas en el citado ms. Ital. 1097 de la Biblioteca Nacional de París como la vulgarización de la *Batracomiomaquia*. Asimismo, Altamura (1978: 153) informa de que llevó a cabo una traducción del sexto libro de la *Eneida*.

¹⁴⁷ Resulta paradójico que el producto a través del cual se cantan las glorias histórico-culturales del periodo tenga una calidad literaria tan poco pulida.

Tras la mención al monarca partenopeo, de Jacobiti abre la segunda parte del poema con una lista de mujeres de la Antigüedad Clásica paralela a la masculina del íncipit. Todas ellas, de ser coetáneas al Magnánimo, afirma el poeta, habrían estado orgullosas de servirlo con su amor.

En esta composición, al contrario de lo que ocurría en «S'el celi, o distino o ventura», la figura de Lucrezia no deja de ser, en nuestra opinión, un elemento marginal, pues el objeto principal del poema es la alabanza a Alfonso. Ciertamente, no obstante, que al elevar al soberano al nivel de los grandes referentes heroicos y militares citados en los primeros versos y, sobre todo, al asegurar que las grandes mujeres de la historia se hubieran sentido orgullosas de prestarle sus servicios amorosos, la joven napolitana es alabada indirectamente pues, de un modo paralelo al del poema citado, aparece como la afortunada compañera de amores de un hombre de este calibre.

Más allá del contenido o la estructura de esta composición, que no se prestan a un análisis mucho más elaborado, cabe destacar, en lo que respecta a las posibles fuentes del texto, que Antonio Altamura (1978: 153-155) publica una variante de este poema con un significado potencialmente distinto al puesto de manifiesto por Rovira: el «Inno a

Napoli» de Simmaco de Jacobiti, poema de alabanza a la plenitud cultural y económica que la ciudad partenopea alcanza durante el reinado del Magnánimo. En esta otra composición que, como se ha visto, crea un contexto absolutamente nuevo, tras enumerar diversos aspectos por los que sobresale la Nápoles aragonesa, el poeta inserta la siguiente estrofa, copia prácticamente literal de «Lassare voglio l'amore», vv. 1-8:

Lassare volgio l'amore
cotanto miravilgioso,
ove ogni imperatore
circao pilgiar ripuoso:
cussí Ciesare virtuoso,
Enea et 'l gran Teseo,
Pirro, Marco e Perseo,
tu Lucrezia piacente...

En el contexto del «Inno a Napoli», esta estrofa podría ser susceptible de interpretarse de un modo distinto al del poema anterior dado que –como señala Altamura (1978: 154)– la Lucrezia del himno podría hacer referencia a la legendaria dama romana, anulando cualquier posibilidad de interpretación de los versos desde la óptica

tomada como base del presente apartado. Sin embargo, tampoco se puede descartar que, dada la difusión de los amores del soberano y la d'Alagno en la época alfonsina, la intención del autor fuese recrear esta doble realidad, Antigüedad Clásica-período aragonés, jugando con la homonimia de las damas.

Teniendo en cuenta algunos rasgos de las dos composiciones de Simmaco de Jacobiti y, entre ellos, el carácter fragmentario y la menor calidad formal y estilística de «Lassare voglio l'amore» en comparación con el «Inno a Napoli», cabría la posibilidad de que el primer poema fuese una reelaboración del material del himno partenopeo, elaborada para agradar al monarca o, directamente, por un encargo del soberano mismo¹⁴⁸.

En último lugar nos ocupamos del soneto, presentado como anónimo, que comienza «Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno», que nos servirá, además, para tratar ciertas cuestiones que han provocado algunas divergencias entre la crítica, como por ejemplo la datación del conjunto de los poemas dedicados a Lucrezia en relación con la fecha de gestación del *Cansonero* y, por ende, la problemática acerca de la preexistencia o no de algunas de las composiciones incluidas en P 1035

¹⁴⁸ Esta hipótesis explicaría el extraño verso inicial, que en el «Inno a Napoli» adquiere significado por su relación con el resto de las estrofas.

respecto al momento de su integración en la colección del Conde de Popoli. El texto del soneto es el siguiente¹⁴⁹:

Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno,¹⁵⁰
vita de raga più che no(n) fa el sole,
che vince om(n)e cometa (et) quando vole
retolglie lor¹⁵¹ potencia a ciaschun segno.
Et tiense el gran pianeta assai me(n) degno
che questa illustre più che no(n) fa el sole;
in celo, in terra ognuno l'honora (et) cole,
alma qual sia a primis te l'insegno.

¹⁴⁹ Reproducimos aquí, de nuevo con leves modificaciones que indicaremos a su debido tiempo, la edición de Gil Rovira (1991: 331). Al margen de este autor, el poema fue publicado por Mandalari y Altamura. Llama la atención que la mayoría de los autores que, en las últimas décadas se han ocupado del estudio de la figura literaria de la d'Alagno, como Rovira o Cannoni, lo dejen de lado. El texto se halla entre los ff. 37 r. y 37 v. (el cambio de folio se produce entre los vv. 4 y 5). Por lo que respecta a la métrica, se trata de un soneto cuyos cuartetos muestran rima abrazada (como es normal P 1035), mientras que en la sextina encontramos el esquema CDECDE, aunque hay que precisar que la rima C no es regular, pues corresponde a – ella en el v. 9 y a –ello en el v. 12. Otras particularidades son la coincidencia de B entre los vv. 2 y 6, la rima rica de A entre 4 y 8 y, ya en los tercetos, la equívoca entre las dos apariciones de E.

¹⁵⁰ Para solventar la hipermetría de este verso, sobre la que volveremos más adelante, Gil Rovira propone «nel regno».

¹⁵¹ Ms. y Altamura: «loro».

Humana lingua no(n) pò dir¹⁵²: sì bella;
al divin s'appertien laudare costei,
accepta al mundo (et) aspectata in celo.
Novo Alexandro, Cesaro novello,
in se te sperchian li celesti dey,
aspectando in triumpho om(n)e tuo celo.

Tras la lectura de esta composición, el primer rasgo que sobresale es que se trata de un soneto acróstico, pues leyendo la letra inicial de cada verso (que hemos transcrito en negrita) obtenemos la secuencia «Lvcrecia Ha(l)ania». De acuerdo con esto, sería precisamente a esta dama a la que haría referencia el autor al afirmar que «luce una stella [...] nel [...] regno» (v. 1), por lo que tanto la octava como el primero de los tercetos estaría dirigido a honrar a esta incomparable mujer. Por el contrario, el segundo de los tercetos, se haría eco de las grandes gestas militares que el monarca, bajo el cual vive la dama, está llevando a cabo.

Precisamente es esta interpretación, apoyada en otros hechos que iremos enumerando, la que nos introduce en el sombrío terreno de la datación de estos poemas, sobre todo en relación con el resto de los que forman el *Cansonero*. Como se ha dicho en epígrafes anteriores, la

¹⁵² Ms. y Altamura: «dire».

génesis de la obra del Conde de Popoli suele datarse a partir del mes de agosto de 1468 Este hecho llevó a pensar a algunos autores, como Mandalari (1885: IX-XI), que la totalidad de las composiciones incluidas en el códice habían de ser datadas a partir de esas fechas, razonamiento que este estudioso en cuestión erigió sobre la base de las fechas de las epístolas incluidas en la segunda parte del manuscrito y sobre los datos biográficos de los autores que conocemos. Sin embargo, como se ha visto, las composiciones cuya autoría no despierta duda alguna comprenden un reducido porcentaje del total de las que integran el códice; luego, ¿cómo es posible aplicar este principio a todo el *Cansonero* de un modo unitario? Hasta el día de hoy uno de los pocos estudiosos que se ha opuesto a la postura de Mandalari ha sido Benedetto Croce, quien señaló que algunos de los estrambotes presentes en P 1035, como III, pertenecían a un corpus que se podría datar en la primera mitad del siglo XV (Croce 1931: 50).

Con todo, rara vez esta preexistencia de las composiciones líricas al *Cansonero* se ha aplicado al grupo de composiciones dedicadas a la d'Alagno, más bien al contrario, por ejemplo, Gil Rovira (1991: 60-61) afirma que

[1]la hipótesis inicialmente lógica de que las dos composiciones referidas a Lucrecia de Alaño que hasta ahora se habían publicado fueran escritas previamente, esto es, en tiempo de Alfonso, se nos demuestra, quizá, como posible, pero en absoluto necesaria, puesto que hemos comprobado que *Madama Lucrezia* puede permanecer como elemento literario, aun en composiciones expresamente dirigidas a Ferrante, si leemos el acróstico del soneto comprendido entre el recto y el verso de 37, y que comienza: *Luce una stella Ferrante nel tuo regno*, leeremos las palabras *LVCRECIA HA(L)ANIA*.

A nuestro juicio, la preexistencia a la que se refiere Gil Rovira no solo se demuestra posible, sino casi imprescindible. Entre los motivos extratextuales que nos llevan a tan tajante afirmación se encuentra la rivalidad y acérrima enemistad que surgió entre Ferrante y la d'Alagno tras la muerte del Magnánimo. Esta tensa relación, de la que dan cuenta numerosos testimonios de la época y que, además, ha sido estudiada por Croce (1919: 107-115), llevó a la dama a aliarse con los primeros barones rebeldes que se levantaron contra el hijo de Alfonso, audacia que continuó con el apoyo de la amante del Magnánimo a los angevinos en sus pretensiones al trono partenopeo y que, tras la victoria del monarca aragonés, la empujó a una

peregrinación por toda la península, que solo terminaría en los últimos años de su vida, cuando fijó su residencia en Roma. Por todos estos avatares, dudamos que Ferrante apreciara mínimamente una composición como el soneto al que nos referimos.

Por otra parte, y ya centrándonos en datos textuales, hemos dicho que el contenido del poema se divide entre la invocación a la dama y, en el último terceto, el relato de las victorias bélicas del monarca. Sin necesidad de tener profundos conocimientos históricos de las gestas de Alfonso y de Ferrante, máxime cuando –por las circunstancias mismas de P 1035– las batallas del segundo se habrían de reducir a las que desarrolló, como máximo, hasta 1478, fecha del fallecimiento del Conde de Popoli, ¿no tendría más sentido cantar las hazañas del Magnánimo, que conquistó un entero reino, que las de su vástago? Además, ¿no sería más lógico que el afanoso guerrero del terceto tuviera algún tipo de relación con la dama del acróstico?

Incluso respondiendo afirmativamente y de un modo taxativo a estas preguntas, aun tenemos un grave obstáculo al que enfrentarnos, pues la lección de códice no deja duda alguna: en el f. 37 r. leemos «Luce una stella, *Ferrante*, nel tuo regno». No obstante, como ya indicamos al transcribir el soneto, este verso es hipermetro, pues se trata de un dodecasílabo donde cabría esperar un endecasílabo. Si

sustituimos el nombre de Ferrante por el de su padre, leyendo «Luce una stella, *Alfonso*, nel tuo regno», este problema se solventa, pues nos permite realizar una sinalefa en la secuencia «stella^Alfonso», hecho que no obliga –como ocurrió a Gil Rovira– a eliminar el posesivo para ajustar la métrica.

Pero tratemos ahora otro poema, la barzelletta «O vos homines». Como dijimos, una variante con melodía del texto de P 1035 se puede encontrar en CMM, donde se atribuye a Pere Oriola, músico que estuvo al servicio de la corte del Magnánimo. Por lo tanto –y como referimos en la nota 139–, nos parece evidente que dicha composición (excepción hecha del cuarteto que la concluye en el códice parisino) se debe remontar a tiempos anteriores a los de la labor de Giovanni Cantelmo.

Todos estos motivos nos parecen pruebas suficientes para justificar la preexistencia de estas composiciones a P 1035. Ahora bien, esto se puede deber a dos motivos diferentes. Por un lado, el Conde de Popoli pudo decidir voluntaria y conscientemente incluir composiciones anteriores en su antología; sin embargo, cabe la posibilidad de que algunos de los poetas a los que recurrió le enviaran composiciones antiguas, adaptándolas más o menos –como en el caso del soneto acróstico– a la nueva realidad política.

Estos cuatro testimonios que, por un lado, nos han permitido conocer algunos de los particulares más ocultos de la situación política, cultural e, incluso, de la vida del Magnánimo, han hecho, por otra parte, que nos acerquemos a una vertiente distinta de la producción poética de la Nápoles aragonesa, digna de mención por estar entre las primeras en lengua italiana que se cultivan en la corte desde la coronación del Magnánimo.

Con todo, este tipo de poesía nada tiene que ver en términos de calidad, valor poético o complejidad de los reclamos literarios con la refinada lírica culta de las décadas venideras. En términos extraliterarios, este salto cualitativo no debe sorprender más de la cuenta, puesto que el contexto cultural de Nápoles cambia significativamente en el período que va desde el reinado de Alfonso hasta los días de plenitud de su hijo¹⁵³, de un modo paralelo a lo que ocurre en otras muchas cortes italianas a partir de 1460, fecha que Santagata (1993a: 15) ha señalado como el punto de inflexión para el desarrollo de la nueva lírica cortesana de impronta petrarquista. Por

¹⁵³ No hemos de olvidar, como ya se ha dicho, que, por un lado, el principal sector de intelectuales que el Magnánimo promovió durante su reinado no fueron los poetas líricos, sino los humanistas y, por otro, dentro de la poesía en lengua vulgar, como ya se ha señalado (vid. II. 1), la lírica en italiano comenzó a ejercer su supremacía en la corte partenopea solo bajo el cetro de Ferrante.

otra parte, y por lo que respecta, más que al ámbito cultural en general, a la vida literaria y a las circunstancias en que estos textos fueron compuestos, cabe señalar la posibilidad de que estas divergencias de estilo, que conllevan el subdesarrollo formal varias veces citado, puedan explicarse parcialmente por el hecho de que estas primeras composiciones eran concebidas como textos efímeros, destinados a un consumo inmediato, que podrían suponer entre la audiencia del siglo XV el equivalente a la actual literatura *kleenex*¹⁵⁴.

Cierto es que, con todas estas carencias, para el florecimiento de esta temática la figura del monarca era esencial, pues, como hemos venido repitiendo, más allá de desempeñar el papel de protagonista de las composiciones, a menudo estas eran encargadas por él mismo¹⁵⁵. En este sentido, nos parece que, en términos de poesía lírica, Nápoles está anclada a las costumbres del Trecento hasta la subida al trono de Ferrante. Así pues, en la poesía de la época del Magnánimo vemos reflejadas las principales características que Santagata (1993a: 22)

¹⁵⁴ Esta perspectiva desde la que podemos analizar la recepción de estos textos en el contexto en que fueron originados aparece transformada ante nuestros ojos por el éxito del que ha gozado P 1035, del mismo modo que pudo verse mutada en su época por la variante intermedial que supuso el paso de la lírica a la música (¿o viceversa?) de la barzelletta presente en CMM.

¹⁵⁵ De hecho, utilizando la terminología conductista, podríamos decir que las tres composiciones suponen respuestas distintas al mismo tipo de estímulo.

destaca de las cortes feudales de la Italia del siglo XIV, esto es, la gravitación del poeta alrededor del señor feudal, la prevalencia de la relación directa con el detentor del poder y no con la institución a la que este pertenece y, por último, la configuración de la poesía como medio de entretenimiento o como altavoz propagandístico o celebrativo. Estos rasgos, que a nuestro juicio, en pleno siglo XV, encajan más con la situación de una corte ibérica que con la de una italiana, podrían hallar su explicación, precisamente, en la proveniencia del monarca y de algunos cortesanos¹⁵⁶. Analizando los hechos desde esta perspectiva, al mencionado desarrollo general de la lírica cortesana alrededor de 1460 que Santagata establece, en el caso de Nápoles se puede añadir la subida al trono de Ferrante, un monarca que, si bien nació en Valencia, vivió en Italia desde los siete años de edad hasta su

¹⁵⁶ En este sentido es interesante la aguda observación de Antonio Gargano:

I canzonieri spagnoli e le sillogi napoletani erano destinati a non incontrarsi, perché riflettono due situazioni poetiche diverse e –in certa misura– complementari. [... I] canzonieri spagnoli sono il riflesso del periodo alfonsino, allorquando alla forte presenza a corte e al prestigio dei poeti iberici (castigliani, aragonesi e catalani) corrispondeva un momento di vuoto nella poesia napoletana; [... L]e sillogi napoletane sono il riflesso del posteriore periodo ferrantino, quando la forte spinta alla rinascita della poesia napoletana corse parallela al decremento –perfino numerico– della presenza a corte di poeti iberici.

(Gargano 1994: 113-114).

muerte y que hará de la partenopea una corte plenamente italiana.

CAPÍTULO II

LOS LÍRICOS CULTOS ARAGONESES

Tras haber expuesto en el epígrafe anterior buena parte de los materiales con los que los líricos cultos que operaban en Nápoles en la segunda mitad del siglo XV delinearon sus poéticas, trataremos, a lo largo de este capítulo, de las principales características formales y de contenido que se derivan de las obras mismas de algunos de estos líricos.

Tal vez por sus rasgos textuales peculiares a la par que extremadamente fructíferos de cara a un análisis filológico, las páginas dedicadas a los cancioneros de Aloisio y Caracciolo no pueden sino

calificarse de abundantes¹⁵⁷. En abierto contraste poético tanto con el *Naufragio* como con las obras de Caracciolo se sitúa el *Colibetto* de Galeota, cuya conflictividad clasificatoria al igual que la conciencia por parte de su autor de esta problemática no han dejado indiferente a la crítica¹⁵⁸. Asimismo, el poeta cuya obra tuvo el mérito de, si no inaugurar, desde luego sí estructurar los estudios acerca de la lírica culta durante el reinado de Ferrante, De Jennaro, fue estudiado con tal minuciosidad por parte de Maria Corti (1956) que, –al margen de otras aportaciones posteriores¹⁵⁹– aunque su edición vaya camino de su sexagésimo aniversario, buena parte de las observaciones de esta edición son tan válidas hoy como cuando, siendo el ámbito de estudio un terreno casi inexplorado, este volumen vio la luz.

Con estos exhaustivos antecedentes críticos, nos hubiera parecido un esfuerzo tan titánico como inútil tratar de enumerar cada uno de los rasgos definitorios de toda una generación –cuyas obras, dicho sea de paso, distan de ser homogéneas– en estas páginas. En

¹⁵⁷ Partiendo de las amplias secciones que Santagata (1979a) dedica a ambos autores es posible trazar un rastro crítico que llega a su culmen con las ediciones del código Barb. Lat. 4026 a cargo de Gorruso (vid. Caracciolo 1999) y del *Naufragio* de manos de Milella (vid. Aloisio 2006).

¹⁵⁸ Basta pensar en la edición de Formentin (vid. Galeota 1987).

¹⁵⁹ Recordemos que De Jennaro es blanco de interesantes observaciones, por ejemplo, en Santagata (1979a).

cambio, hemos considerado más acertado, sobre todo por el equilibrio que supone entre la limitación del espacio y la utilidad que pueda derivarse para estudios posteriores, trazar un panorama, en la medida de lo posible, global de esta generación, abordando aquellos rasgos con los que diferimos respecto a los estudios precedentes o que, a nuestro juicio, no han sido analizados con la suficiente profundidad por los mismos. Tras ello, procederemos a esbozar las principales directrices de dos autores que, hasta hoy, han permanecido en un segundo plano en relación con la mirada de los estudiosos: Giuliano Perleoni, conocido como Rustico Romano, y Giannantonio De Petrucciis, conde de Policastro.

Por lo que a estas secciones se refiere, reiteramos que no es nuestro objetivo el de llevar a cabo un análisis detallado, que ponga punto y final –si es que tal cosa es posible en un ámbito de estudio como el nuestro– a cualquier duda acerca de la producción de estos autores. Muy por el contrario, nos proponemos elaborar una síntesis de cuya lectura se pueda derivar una aproximación general a la praxis poética de ambos autores, de modo que pueda servir como punto de partida para solventar la falta de estudios específicos por lo que se

refiere a Rustico¹⁶⁰ y lo obsoleto de los mismos en el caso de De Petrucciis¹⁶¹.

¹⁶⁰ Tanto Corti (1956) como Santagata (1979a) dedican, colateralmente, a Rustico alguna mención, pero no tenemos noticia de estudio alguno que tome a este poeta como objeto único y específico de análisis.

¹⁶¹ Para datos más exhaustivos con respecto tanto a la obra como a la fortuna del conde de Policastro remitimos a II. 2.

II. 1. GIANNANTONIO DE PETRUCIIS, CONDE DE POLICASTRO

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
na dor lida sentem bem,
não as duas que ele teve,
mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
gira, a entreter a razão,
esse comboio de corda
que se chama coração.

Fernando Pessoa,
*Autopsicografia*¹⁶²

II. 1.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES Y BIOGRAFÍA

Los famosos versos metapoéticos pessoanos se presentan como el idóneo punto de partida para analizar la obra de Giannantonio de

¹⁶² «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge ser dolor / el dolor que en verdad siente. / Y quienes leen lo que escribe / en el dolor leído sienten / no los dos que el poeta vive, / mas solo aquel que no tienen. / Y así, por las vías rueda / y entretiene a la razón / el tren girando con cuerda / que se llama corazón». Fernando Pessoa, «Autopsicografía» (trad. de J.A. Llardent en Pessoa 1985: 62).

Petruciis. Como la crítica ha afirmado en diversas ocasiones, una de las grandes novedades de los *RVF* radica en su «scoperta della soggettività», es decir, en el emplazamiento de la experiencia personal del autor como tema vertebrador de la obra literaria. Naturalmente, el conflicto cultural de Petrarca, situado en el confín entre dos mundos en buena medida opuestos entre sí, era lo suficientemente intenso como para trascender en los escritos del poeta aretino. Sin embargo, si entre los líricos italianos del Humanismo y el Renacimiento hubiéramos de señalar a uno cuyas vivencias personales fueran especialmente difíciles y, más allá de cualquier máscara literaria, así se mostrase en su obra, este sería probablemente el caso de De Petruciiis.

Conde de Policastro e hijo de Antonello De Petruciiis, secretario de los dos primeros monarcas aragoneses del Reino de Nápoles, Giannantonio reúne en sus vivencias personales las bases para la composición de una tragedia al más puro estilo de Eurípides: nacido en el seno de una de las familias más poderosas e influyentes del reino partenopeo, se vio obligado a secundar a su padre y a su hermano mayor, Francesco, en su alianza con otros nobles para expulsar del trono a Ferrante I, alianza que el monarca aplastó de forma violenta. No obstante, por la importancia que este episodio histórico adquiere en

relación con la vida y la obra de nuestro poeta, estas circunstancias merecen ser examinadas con algo más de detenimiento¹⁶³.

Desde que Ferrante llegó al trono napolitano, tras la muerte de su padre, Alfonso el Magnánimo, acaecida en 1458, la elite de la aristocracia temía que se llevase a cabo la voluntad real de centralizar en mayor grado el poder. Este proceso dio un importante paso al frente en la década de 1480, tras las guerras de Otranto y Ferrara, en las que destacó como general al mando del ejército napolitano Alfonso, duque de Calabria y primogénito de Ferrante, cuyas ideas centralistas –y en buena medida antiaristocráticas– ya eran de dominio público en el Reino. La más incómoda para los nobles entre estas ideas era la intención de establecer una amplia zona real alrededor de la ciudad de Nápoles, donde no estarían permitidos ni los ejércitos ni las posesiones feudales. Ante el rumor de que Ferrante estuviera de acuerdo con el proyecto de su hijo, algunos barones se aliaron durante los primeros meses de 1485 para poner remedio a la situación.

En el verano de ese mismo año, los barones ya contaban con el apoyo de Inocencio VIII¹⁶⁴, de modo que orquestaron una sublevación

¹⁶³ Abundantes y relativamente solventes son las obras clásicas que abordan la cuestión, como las de Burckhardt (1860), Gothein (1886), Perito (1926) o incluso la reedición de la versión cinquecentesca de Porzio (1964). No obstante, para una visión panorámica de este hecho histórico recomendamos la obra de Bentley (1995: 47-49).

en L'Aquila, que acabó con la expulsión de la guarnición real ubicada en esa ciudad y con el ofrecimiento de la corona a Federico, segundo hijo de Ferrante, que despreció el acuerdo.

A pesar de las altas esferas de la corte implicadas en esta conjura, entre las que cabe destacar a dos personajes de primer orden en la historia de la monarquía aragonesa de Nápoles y de la máxima confianza del rey: Francesco Coppola y Antonello De Petrucciis¹⁶⁵, esta revuelta –dejando a un lado el período que marcó el comienzo del apoyo papal– no planteó un problema excesivamente serio para Ferrante, cuyo ejército fue capaz de sacar ventaja en la mayor parte de

¹⁶⁴ Durante los reinados del Magnánimo y de Ferrante, las relaciones con los Estados Pontificios estuvieron marcadas por los altibajos y atravesaron numerosas crisis. Estas disputas solían tener su origen en conflictos territoriales o en el respeto o no (por ambas partes) de una antigua costumbre que se remontaba a los primeros tiempos de los Anjou y según la cual, cada año, el día de los santos Pedro y Pablo, el soberano napolitano premiaba al pontífice con un corcel blanco y una determinada dotación económica. No fueron pocos los papas que, partiendo de esta usanza, vieron a los monarcas de Nápoles como meros vasallos de Roma. Para más detalles acerca de este hábito y de los conflictos que desencadenó remitimos a Bentley (1995: 44-50).

¹⁶⁵ Hijo de un humilde comerciante que se enriqueció rápidamente y al que se le otorgó un feudo, Francesco Coppola fue nombrado conde de Sarno, almirante del Reino y consejero real como señal de agradecimiento por haber puesto al servicio de Ferrante su flota de galeones en tiempos de guerra. Por lo que respecta a Antonello De Petrucciis, padre de Giannantonio, era de extracción humilde; había nacido en el seno de una familia campesina en Teano y a muy pronta edad entró al servicio de un notario de Aversa, donde destacó tanto que su trayectoria comenzó a subir a un ritmo vertiginoso hasta llevarlo a la corte, como secretario del Magnánimo entre otros cargos, y a la posesión de numerosos feudos.

batallas, gracias en parte al apoyo externo de Milán, Florencia y de su siempre fiel yerno, Matías Corvino, rey de Hungría.

Así las cosas, el 11 de agosto de 1486, Inocencio VIII firmó la paz con el monarca napolitano. Una paz en cuyas cláusulas se contemplaban amplias concesiones para los barones sublevados, pero que Ferrante no tenía la más mínima intención de respetar. De hecho, dos días después de la firma, el 13 de agosto, el deseo de venganza del rey sobre los nobles traidores se cobró sus primeras víctimas, y lo hizo en un modo que encaja a la perfección con la fría y calculadora imagen que del soberano nos han transmitido algunos de sus detractores: con motivo del enlace matrimonial de uno de los hijos del conde de Sarno, toda la elite de la aristocracia partenopea fue invitada a una fiesta en Castelnuovo, al comienzo de la cual, y mientras se esperaba la llegada de la novia, Ferrante ordenó que fueran detenidos los nobles conjurados. Precisamente, entre estos primeros apresados se hallaban Antonello De Petrucciis y su primogénito, Francesco, mientras, al parecer, el conde de Policastro tuvo tiempo de huir, aunque fue apresado en Torre del Greco el mismo 13 de agosto (Minieri-Riccio

1880: 283) cuando se disponía a refugiarse en su fortaleza de Policastro¹⁶⁶.

No obstante, que Giannantonio desempeñara un papel clave en la conjura de los barones es un hecho que –a la luz de los documentos que recogen las pruebas sobre las que se basaron los juicios a los nobles acusados por Ferrante (vid. Porzio 1964)– se presenta, cuanto menos, discutible. En efecto, según el testimonio de Porzio, la única prueba de la que, en un principio, fueron acusados tanto el conde de Policastro como su hermano Francesco, conde de Carinola, fue la de lamentar «le notizie favorevoli alla causa del re, [...] rallegra[ndosi] “come merli” quando, per esempio, i soldati di Ferrante avevano avuto una buona “pettinata”» (Torraca 1884: 133-134). Más allá de la descripción de estos comportamientos, que podría calificarse de meramente anecdótica, Torraca (1884: 135) hace referencia a una serie de documentos que probarían el sumo desinterés del conde de Policastro por tomar parte activamente en el complot aristocrático, hasta el punto

¹⁶⁶ Si bien esta es la idea más difundida entre los críticos que se han dedicado, de un modo específico, a los estudios de la revuelta de los barones y a la obra del conde de Policastro (Perito 1926; Le Coultre y Schutze 1879), Torraca (1884: 136) afirma que Giannantonio fue detenido junto con su padre y su hermano en el palacio real. Por otra parte, aunque no disponemos de documento alguno que nos permita fijar con plena exactitud la fecha de nacimiento del conde de Policastro, por lo que se deduce de las concesiones que progresivamente fue recibiendo de su padre, en el momento de su apresamiento debería de rondar los treinta años de edad.

de que habría sido recompensado con los beneficios que directamente derivaban de la concertación de su matrimonio con Sveva di Sanseverino, hija del conde de Lauria, a cambio de secundar la revuelta en su feudo.

Sea como fuere, una vez apresado, el conde fue destinado a la torre de San Vincenzo¹⁶⁷, donde esperó su sentencia definitiva, que se dictó exactamente tres meses después de su captura: el 13 de noviembre de 1486, y que lo condenaba «ad amputationem capitis» (Paladino 1914: 31), pena que se ejecutaría el 11 de diciembre de ese mismo año.

Según la postura generalmente aceptada por la crítica, durante los cuatro meses de su cautiverio, mientras esperaba el fatal desenlace, De Petrucciis escribió la totalidad de su obra poética: 81 composiciones (77 sonetos, un serventesio, un breve poema en español y dos epístolas) que no vieron la luz hasta 1879¹⁶⁸ y en cuya temática se reflejan

¹⁶⁷ Esta torre, demolida en el siglo XVIII para ampliar el puerto, se elevaba solitaria en un extremo de la costa, frente a la parte trasera de Castelnuovo y aun puede observarse así en la célebre *Tavola Strozzi*, conservada en el Museo di San Martino. Como es obvio teniendo en cuenta su situación y las condiciones climatológicas del verano napolitano, la torre de San Vincenzo era un lugar temido durante el período estival por las altas temperaturas que allí se alcanzaban y que hacían que fuese conocida popularmente por los napolitanos como «il forno di San Vincenzo».

¹⁶⁸ A pesar de que todo parece confirmar que la circulación de las rimas de De Petrucciis fue bastante limitada –por no decir nula– en la Nápoles quattrocentesca, la

abiertamente las extremas condiciones a las que está sometido el poeta. No obstante, como ya hemos apuntado con anterioridad, nos parece difícil de creer que en un período tan breve como el de su encarcelamiento –que, recordemos, se extendió durante cuatro meses escasos y, presumiblemente, implicara unas condiciones físicas y psicológicas que se alejaban sobremanera de ser las más propicias para la producción poética– el conde fuera capaz de componer *ex nihilo* todo el corpus que hemos mencionado.

En este sentido, si bien la gran mayoría de los poemas de De Petrucciis, desde el punto de vista temático, se ajustan al cien por cien a toda la problemática que el autor pudo experimentar a raíz de su presidio y del despojo de sus bienes –como las reflexiones acerca de la inexorabilidad de la fortuna o del destino (I, XXIX, XLII...), o la volatilidad de las amistades en tiempos adversos (XXXIX, LXXX)–, hemos hallado un caso en el que esta adherencia al supuesto contexto

obra de este autor ha sido la que, en época contemporánea, ha gozado de una mayor fama entre toda la pléyade de la vieja guardia. De hecho, se trata del único autor de los que hemos citado que ya en el primer tercio del siglo XX, contaba con dos ediciones de su obra, la de Le Coultre y Schultze (1879) y la de Perito (1926). Del mismo modo, la atracción que su figura histórica ha ejercido entre los estudiosos se puede deducir de las dos reediciones de la crónica de Porzio, a cargo de D’Aloe (1859) y Pontieri (1964), y de trabajos como el de Paladino (1914). Por último, en lo concerniente a la obra lírica, destacan –al margen de las ediciones citadas– los artículos de Torraca (1884: 133-149) y Croce (1921).

vital se presenta cuanto menos disonante. Hablamos del soneto XXX, «ad una della quale mo' non è licito ponere el nome vero, ma, nomine mutato, Glycoris»:

Glycoris bella, che la testa de oro
ornata porti de vari coluri,
rose vermeglie con diversi fiuri
e vïolecte col spinuso moro,
ad te de nimfe lo sacrato coro
fa gran caricze che con lor dimuri;
te úntano el dosso de diversi oduri,
tucte fai liete, quando sì con loro.
Felice regiön che te sustiene,
ubere sante fôr che te lactaro,
aër beato è quel che te mantiene;
el giorno obscuro tucto torni claro,
la aura reflata, che da te riviene,
sape divina ambrosïa e nectáro.

Dejando a un lado el rudimentario estilo de la composición, que salta a la vista, sobre todo, por el alto número de diéresis de las que el poeta tiene que servirse para homogeneizar los patrones silábicos, la temática de este soneto parece oponerse a la tendencia general que

recorre las rimas petruccianas, en cuyo tono, en ocasiones trágico y en otras moral, nunca se encuentra un lugar adecuado para las composiciones simplemente amorosas, esto es, poesías en las que el amor no sea una excusa para despedirse de la persona amada ante la cercana muerte o, meramente, para exponer el sufrimiento de ambos amantes separados por la condena del yo lírico. Estas palabras se demuestran fácilmente acudiendo al soneto XXXIII, igualmente dedicado «ad Glycoris», a la que el yo lírico describe como aquella «... che le negre viöle / port[a] nel petto con eterno dolore» (vv. 1-2). Más allá de estos dos versos, el salto temático entre una composición y otra puede observarse a través de las palabras en posición de rima:

XXX: oro / coluri / fiuri / moro / coro / dimuri / oduri / loro /
sustiene / lactaro / mantiene / claro / riviene / nectáro

XXXIII: viöle / odore / onore / sole / mole / terrore / furore /
torriöle / scorritore / duole / possessore / vole / dimore / cole

Hay que decir que la temática general de las rimas del conde coincide con la de los campos léxicos sombríos que se desprenden del soneto XXXIII, hasta tal punto de que de la orientación de XXX difícilmente se podría deducir que estamos ante la obra «di un

carcerato» (Tateo 1973: 106). Por el contrario, en esta composición se pueden ver los principales rasgos que se han mencionado en III. 1.4., cuando se hacía referencia a las características de la poesía cortesana. En este sentido, el poeta exalta a una dama anónima, cuyo nombre esconde tras un pseudónimo, dando pie a toda una serie de conjeturas entre los posibles destinatarios de los poemas, que, muy probablemente, pertenecerían al mundo de la corte.

Más allá de la datación de algunos de los poemas del conde en un período anterior a su presidio, por lo que concierne a esta última etapa de su vida cabe destacar que, a lo largo de estos casi cuatro meses de sufrimiento y reclusión en San Vincenzo, De Petrucciis encuentra un amigo en Giovanni de Iusto, el castellano de la torre, quien, a pesar de que muy probablemente recibiese instrucciones de tratar al prisionero del modo más estricto, parece que se esforzó por ayudar al reo. De este modo lo ve el mismo autor en una de sus cartas (LXVII)¹⁶⁹, que firma como «il tuo fedelissimo amico», y donde lo llama «Castellano mio dolce» y «amico mio» (Perito 1926: 264-265), mientras en otra (LXX) lo define como «Castellano mio caro» (Perito 1926: 269-270). A pesar

¹⁶⁹ A partir de este momento, y mientras no se indique lo contrario, nos referiremos a la obra de De Petrucciis según la edición que figura como apéndice a la obra de Perito (1926).

de todo esto, quizás la prueba irrefutable de la benevolencia con que de Iusto trató a De Petrucciis la hallamos en la misma dedicatoria de las rimas, donde puede leerse «Sonecti composti per M. Ioanne Antonio de Petrucciis Conte de Policastro e Secretario del S. Re Ferrante, directi ad lo Castellano de la turre de Sancto Vincento».

En efecto, no es una novedad señalar que parece evidente que fue el castellano quien facilitó al poeta algunos de los datos que se sitúan como punto de partida en sus composiciones, sobre todo por lo que respecta al estado de su juicio y al embargo de sus bienes, pero, como señala Perito (1926: 134-135), esta ayuda parece ir más allá, pues leyendo las precisas alusiones a la literatura clásica presentes en algunas composiciones (como en XXVI), todo apunta a que el autor tenía delante los textos originales mientras componía sus versos.

Sin embargo, en nuestra opinión de Iusto pudo llevar a cabo más funciones de las que Perito afirma. Por un lado, no creemos que hubiera que descartar que el castellano se encargara de hacer circular algunas de las composiciones del conde más allá de la prisión, pues hay que tener en cuenta que una gran parte de las rimas de De Petrucciis se hallan dirigidas a personas muy precisas. Desgraciadamente, esta hipótesis se basa solamente en una sospecha, puesto que la única confirmación definitiva que se podría haber hallado consistiría en la

respuesta de alguno de los numerosos destinatarios de los sonetos, lo cual hubiera constituido la tónica habitual entre los poetas de corte en otras circunstancias, máxime cuando algunos de los poemas a los que estamos haciendo referencia estaban dirigidos a personas que no eran ajenas al mundo de las letras, como Cariteo (LXVIII) o Pontano (LXXII). Con todo, nuestra búsqueda entre los corpus poéticos de los destinatarios no ha dado fruto alguno, pero no estamos en condiciones de asegurar si tal fenómeno responde al desconocimiento por parte de estos de la obra del conde o –lo que no sería extraño– a la voluntad de estos líricos, que vivían a expensas de la corte y del monarca, de mantenerse al margen de cualquier tipo de gesto que pudiera interpretarse como una muestra de solidaridad hacia una persona manifiestamente *non grata*.

Por otra parte, las mismas composiciones proporcionan pruebas del conocimiento que De Petrucciis tenía de algunos datos de la actualidad napolitana, aun estando recluido –como hemos dicho– en un torreón al que solo se podía llegar en barco y del que solo salió para asistir a su proceso, el 22 de octubre. En estas circunstancias llama la atención, por ejemplo, su soneto XL «ad lo sepulcro de lo S(ignor) Don Francesco figlio del Re»,

In questi freddi marmori, o lectore,
ce jace don Francisco de Aragona,
el qual troppo per tempo quel che tona
de lume de la vita spinse fore.
De virtuusi e docti era amatore,
e più de quilli che forte Bellona
col litüo reflexo ad sè ragona;
in fin che visse mai fo perditore.
De varïe doctrine era adornato,
ultra de doni immensi de fortuna,
e de regale stirpe era creato.
La anima al cielo, llà dove ciascuna
se deve retornare, ha remandato;
la umbra a la terra, el corpo qui degiuna.

Como explica la misma didascalia que se antepone a la composición, el soneto hace las veces de epitafio de Francesco de Aragón, duque de Sant'Angelo, sexto y menor de los hijos que Ferrante tuvo con Isabel de Tarento¹⁷⁰, y que falleció el 26 de octubre de 1486, a

¹⁷⁰ A pesar de que no cabe duda alguna acerca del árbol genealógico de Francesco de Aragón, Volpicella (1916: 253) y, sirviéndose de este, Perito (1926: 230), hablan del duque de Sant'Angelo como «l'ultimo di sei figli illegittimi di Ferrante I». No obstante, en otro punto de su obra, Perito (1926: 113) menciona el árbol genealógico de Francesco sin error alguno.

la edad de 25 años. Teniendo en cuenta esta fecha, si el único momento en que el conde de Policastro abandonó la torre de San Vincenzo fue para asistir a su juicio, es decir, cuatro días antes de la muerte del duque de Sant'Angelo, probablemente la única vía a través de la cual pudo tener noticia de la citada defunción sería mediante el castellano, única persona con la que mantenía contacto en su prisión.

No obstante, creemos que, además de arrojar luz en la dirección que acabamos de citar, esta composición es interesante por otro hecho, estrictamente concerniente al pensamiento y al ánimo de De Petrucciis y a su grado de conciencia o, al menos, de previsión en relación con el curso que los acontecimientos estaban tomando en Nápoles. Si nos ceñimos al análisis de los datos en este sentido y tomamos como base todo lo que el soneto XL implica, llama notablemente la atención que el conde lamente la pérdida de un miembro de la familia real con tal intensidad, al igual que lo hace que del fallecido afirme que «*de virtuusi e docti era amatore*», que mientras vivió «*mai fo perditore*» y, principalmente, que «*de varie doctrine era adornato, / ultra de doni immensi de fortuna*». Ante aseveraciones como estas, si desconociéramos las fechas de la defunción del duque o del prendimiento del conde, se podría pensar que estamos ante una composición cronológicamente anterior al encarcelamiento que,

recordemos, se produjo por orden del padre del fallecido aquí alabado. Sin embargo, en nuestra opinión, estas palabras podrían probar, unidas al contenido de otras composiciones, que De Petrucciis no fue verdaderamente consciente de la tragedia que su futuro le deparaba hasta que, el 13 de noviembre, los jueces hicieron pública su deliberación. De acuerdo con estas fechas, se podría pensar que el soneto XL se compuso entre el 26 de octubre y el citado 13 de noviembre, fecha tras la cual sería difícilmente concebible.

Con todo, esta composición no es la única prueba de las esperanzas de un futuro sosegado y de la restitución de los honores perdidos o, al menos, de la libertad arrebatada que cabría desprender de las rimas del conde. Así, D’Aloe afirma, con respecto al soneto LXXVI, que «l’infelice autore mostra di aver tutta la speranza della libertà e del ritorno al potere, mercè gli uffici di Papa Innocenzio e la venuta del duca di Lorena» (1859: 228). Algo similar cabe deducir del tono jocoso y despreocupado con el que nuestro poeta afronta el delicado argumento que da pie al soneto LVI, «a li soi servitori che troveno qualche remedio per farelo libero»:

Quasi de te, Raneri, e de te, Imagine,
e de te Ranaldo, che sì delectivili
érivo, e nel parlar cossi piacivili,

me so' scordato in esta gran voragine;
per ciò ve mendo queste breve pagine
che de mi' nervi, ià tornati debili,
degli occhi mesti lacrimosi e flebili
faccianvi noto, ne le loro margine.
Io so, per la gran doglia malinconici
serrite, e ne lo corpo assa' fleumatichi,
li vostri vulti se faran colerici.
Per ciò ve priego che ve fate erratici:
per darne libertà trovate medici,
magi, periti e docti matamatechi.

Independientemente del tono humorístico de los tercetos, el uso de la poco frecuente rima esdrújula es una constante en la poesía ligera, de temática cómica que se encuentra con relativa frecuencia entre los líricos meridionales.

Sirviéndose de nuevo del tono solemne del que De Petrucciis hace gala en la mayor parte de sus rimas, tenemos, en el soneto LXXXI, «como si uno santo te fa male un altro te adiuta», una nueva referencia, en esta ocasión basada en una serie de ejemplos procedentes de la Antigüedad Clásica y de las enseñanzas del cristianismo, que

parece indicar que la llama de la esperanza aun no se había apagado por completo en el ánimo del conde:

Ancora non so' in tucto desperato
che alcuno santo me agia ad aiutare,
per far despecto ad chi me vo' expugnare
e crédese de averme desolato.
Mulcibero ad Trojani se fo irato
e sempre se trovò loro oppugnare,
Apollo mai li volse abandonare;
se Ulixè da Neptuno fo infestato,
Minerva lo salvò da la sua ira;
Dominico e Francisco in paradiso
sopra de lor devoti fanno mira:
Francisco col cordon se have offiso
chi sutto de Dominico se tira,
questo per suo dispecto lo ha defiso.

No hay que descartar, como se ha mencionado más arriba, que la referencia paratextual al santo que no ayuda y al que podrá ayudar al poeta se pueda identificar, por un lado, con la presencia aislada de Inocencio VIII y, por otro, con el apoyo que, según las esperanzas de los condenados, las tropas del duque de Lorena le pudieran brindar al

Estado Pontificio para intentar intimidar a Ferrante y pactar una liberación de los nobles encarcelados. Con todo, al margen de cuáles fueran las referencias reales que subyaciesen a la composición de este soneto, de lo que no cabe duda alguna es de que los dos versos iniciales dejan constancia absoluta del estado anímico del conde.

II. 1.2. LAS RIMAS DEL CONDE DE POLICASTRO

Una vez esbozados los principales rasgos del carácter de Giannantonio De Petrucciis y sus vínculos con la vida política napolitana así como el devenir de sus ideas en relación con los acontecimientos en que se vio envuelto, pasamos a ocuparnos de su producción poética. Como se ha señalado al comienzo de este capítulo, no pretendemos llevar a cabo un análisis exhaustivo de cada uno de los fenómenos que entran en juego en la obra del conde, agotando o limitando esta parcela de cara a los estudios venideros. Nuestro objetivo se centra, en cambio, en poner de manifiesto una serie de factores que hemos considerado significativos en las rimas de De Petrucciis y que, o han pasado desapercibidos a los escasos críticos que hasta hoy se han ocupado de este corpus o bien, como consecuencia de la época en que estos estudios surgieron, es

decir, la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, fueron relegados a un ámbito secundario.

El procedimiento que seguiremos en nuestra exposición tratará, pues, los principales elementos estructuradores del texto literario; en este caso en concreto, las fuentes de las composiciones, el modo en que se considera el nivel macrotextual y las líneas generales de la métrica. Naturalmente, todas las afirmaciones que con respecto a estos temas llevemos a cabo, parten de los rasgos generales esbozados en III. 1.

II. 1.2.1. FUENTES Y TEMÁTICA DE LAS RIMAS

La cuestión de las fuentes de una obra literaria se halla indisolublemente unida al de la formación de su autor, sobre todo cuando, como en el caso que nos ocupa, el autor en cuestión se mueve en un ambiente en que los modelos literarios son diversos y variados entre sí. A pesar de que hasta este momento no hemos transcrito demasiadas palabras del conde de Policastro, de las que se han reproducido se puede inferir casi instantáneamente el abismo que separa el *modus scribendi* de De Petrucciis del que, durante el reinado de Ferrante, estaban practicando autores como Aloisio, De Jennaro,

Rustico o Caracciolo, contraste que se muestra aun más llamativo si se tiene en cuenta que los dos últimos se mantuvieron activos durante toda la década de 1480, de modo que abrazaron por completo el arco cronológico generalmente atribuido a las rimas del conde.

Que la producción de De Petrucciis no remite a la lírica áulica, al menos tal y como se ha definido en III. 1.4., no es motivo de sorpresa; de hecho, el conde es ajeno tanto a las temáticas como a las palabras en posición de rima de los *RVF*, hasta el punto de que la única coincidencia entre ambas obras que hemos considerado digna de mención se limita al incipit del soneto VIII, «Fugie lo tempo e mai più non riedi», próximo al célebre *RVF* CCLXXII, que comienza «La vita fugge, et non s'arresta una hora», aunque carecemos de pruebas para señalar que no se trate de una mera coincidencia, de dos materializaciones paralelas del tópico del *tempus fugit*.

Como es de esperar de la temática que hasta ahora hemos venido citando, la que cabría derivar de la situación personal de De Petrucciis, tampoco hay cabida en estas rimas para los intermediarios petrarquistas del siglo XV, con Giusto a la cabeza, y que, poco a poco, fueron confluyendo y conformando el panorama de la lírica cortesana de la segunda mitad del Quattrocento.

Tras haber descartado estos dos filones se abre una incógnita que ya habíamos señalado, la dificultad de clasificación de la obra del conde según los criterios comúnmente utilizados por la crítica. En este sentido, la ausencia de huellas de la lírica áulica y de la vertiente cortesana, que encontraba su manifestación más frecuente en el filón amoroso, nos haría desechar la esfera de la poesía culta como ámbito donde opera nuestro autor. En cambio, ello nos llevaría a cometer un grave error, de cuyos efectos seríamos conscientes solamente ojeando las composiciones de De Petrucciis. Este hecho se debe a que la obra del conde se podría clasificar en una categoría de la que se erigiría como único exponente en Nápoles y que, para facilitar la clasificación de los otros cinco testimonios de líricos de vanguardia, hemos dejado de lado; podríamos definir esta vertiente con el nombre de lírica humanista vulgar.

En efecto, si echamos un vistazo a los ejes temáticos que se repiten con mayor frecuencia en la obra del conde, esto es, la inexorabilidad del destino o de la fortuna, las directrices del buen gobernante o las pautas que se deben respetar para una vida plena, por citar algunos de los más sobresalientes, inmediatamente nos vienen a la mente tratados humanistas que se ocupan de los mismos argumentos. Si, además, profundizamos en nuestra lectura de estas composiciones e

intentamos identificar las fuentes que han dado pie a ellas, no es extraño que nos encontremos con huellas de autores que gozaron de enorme popularidad en el campo de los *studia humanitatis*, como Cicerón o Virgilio. El origen de este hecho, que constituye el rasgo diferenciador de la poesía de De Petrucciis frente al resto de líricos de la vieja guardia, radica en que la formación del conde no se produjo en los ambientes cortesanos ni a la luz de la lírica amatoria, sino –como cabría esperar de su privilegiada posición política y social– en el seno de la Academia pontaniana. Con todo, esta pertenencia y sus implicaciones caben ser matizadas:

Giovanni Antonio era dell'Accademia, scriveva con affetto a letterati come il *suo* Cariteo e il *suo* Pontano «savio e modesto / [...] / in cui omne doctrina è revivuta / et omne bon costume et acto honesto»; ma non era erudito, umanista di professione. Perciò i suoi sonetti son anche documento dell'alto livello di cultura, a cui poteva giungere un giovane napoletano di buona famiglia nel secolo XV.

(Torraca 1884: 139)

A pesar de estas palabras, hay que tener en cuenta que, si bien el conde distaba notablemente de llegar a alcanzar el nivel de los máximos exponentes de la Academia, como el del mismo Pontano u

otras figuras como Marullo o Galateo, se puede constatar fácilmente a través de algunas de las obras que le pertenecieron y que han llegado a nuestros días que De Petrucciis sacó un alto rendimiento de su paso por el ateneo. En efecto, se tiene constancia de sus glosas a las *Décadas* de Tito Livio y a la *Historia natural* de Plinio¹⁷¹, y las líneas temáticas de su obra –que más adelante se expondrán– permiten inferir con poco margen de error que su bagaje cultural incluía a autores de la talla de Heródoto, Plutarco, Cicerón, Demócrito o Boecio, entre otros.

De esta enriquecedora experiencia educativa provienen, como hemos dicho, los rasgos fundamentales que conforman la poética del conde de Policastro, como el efecto nivelador del latín en lo que a la lengua se refiere y el extenso inventario de personajes mitológicos y de héroes del mundo clásico que pueblan sus composiciones y de cuyas hazañas frecuentemente se sirve para enmascarar otras de actualidad en la Nápoles quattrocentesca. Pero veamos con más detenimiento algunos de los principales filones temáticos presentes en las rimas en los que se pueda observar con mayor claridad el poder de estas influencias.

Lo inapelable del destino y de la fortuna y, como consecuencia, la incerteza en la que vive el ser humano (temas de los que, en ámbito partenopeo se ocupó el amigo Pontano en una de sus últimas obras, *De*

¹⁷¹ Perito (1926: 164) reproduce una imagen de los ejemplares de las obras de Plinio y Tito Livio que pertenecieron al conde.

Fortuna) constituyen el primer filón rastreable en las rimas del conde. En efecto, Croce (1921: 307) llegó a decir que

Il pensiero centrale del *De Petrucii* è quello del Fato, che signoreggia tutta la natura e l'uomo: il Fato che, contrariamente a quel che dice il «maestro suo eloquente», Cicerone, è unico e necessario, e non mai contingente e mutabile per sforzi e industrie che si adoperino.

Por otra parte, el ángulo desde el cual el autor aborda estas cuestiones no solo deja entrever la influencia ciceroniana, y, en particular, de *De fato* y *De divinatione*, sino que el conde tampoco parece ser ajeno a las enseñanzas al respecto de Aristóteles, Demócrito, Plutarco, la *Consolación de la filosofía* de Boecio y, probablemente, como indica Perito (1926: 77), incluso el tratado *De fato et fortuna* de Coluccio Salutati¹⁷².

Más allá de todas estas influencias teóricas, quizás el mejor medio para conocer los pormenores sobre los que *De Petrucii* modela su concepción del destino y la fortuna con respecto a la existencia

¹⁷² En su obra, Perito (1926: 76-80) dedica una interesante sección a pasar revista a las lecturas humanistas que podrían haber condicionado la concepción del destino de *De Petrucii*.

humana sea a través del primero de sus sonetos, «como omne cosa è sottoposta al Fato»:

De tutto al Fato sta ciò che è creato
e tutti sucto de esso li elementi,
lo sole con la luna e con li venti,
lo celo con le stelle è tutto al Fato;
e tutto al Fato ciocche è generato
et hasse ad concepire, e li sementi,
de questo mundo li piaciri e stenti:
tutto dal Fato sta predestinato.

In terra non si move alcuna fronde,
nè ucello alcuno ne l'aër pennato,
nè men se move pescie in liquide unde,
che già da prima non s'ia ordinato:
e questo, como accasche, o venga donde,
ancora ingegnio nullo ha ritrovato.

Esta concepción del destino como fuerza motriz responsable de todos y cada uno de los acontecimientos del mundo, que puede verse en otros sonetos como XXIX, XLII, LXVI o LXXIX, no se circunscribe, en la obra del conde, al ámbito lírico, puesto que también vertebra la primera de las dos epístolas que escribió nuestro lírico. En este sentido,

cabe destacar que los rasgos de estas misivas –como los de algunas de las que aparecían en P 1035– dan muestra de que el autor consideraba el género epistolar como un ámbito más donde verter elementos de su cantera poética. Así, no solo podemos decir que –como se verá– ambas epístolas comulgan de pleno con los temas fundamentales que articulan la obra lírica de De Petrucciis, sino que muestran una serie de elementos formales, entre los que destacan las preguntas retóricas, que remiten inequívocamente al ámbito literario.

Dada la relativa brevedad de las misivas, transcribimos la primera de ellas, numerada LXVII, con el objetivo de concretar las palabras anteriores:

Quando io penço, Castellano mio dolce, a la infinita potencia, a la iniqua justicia et instabil varietà de questa volubil e cieca, che il mondo chiama Fortuna, e vedo che, contra suoi sdegni et ira, ad nulla força terrena val defesa, sapi, che la mia misera anima, per le soi insidiose fraudi fugire, altro che morte non desidera. Qual animo legiadro, amico mio, non se sdegnasse vederla non solamente invidiare quelli che per lor propria virtù sono esaltati, ma chi lei con le proprie spalle have al cielo conducto, con ogni ingegno e força in un punto sommergere, veder non solamente da li naviganti miseri e d’ogni altro stato vulgare ad ogn’ora il suo soccorso invocarse, ma da

ogni preclaro iniegno e real potencia il suo nome temerse e deità adorare? Qual cor sì freddo non s'infiammasse vedere l'ignaro e stulto, de ogni vicio amico, al commo de sua rota sença affanno saglire, e quello che con innumerabili perigli et infinito affanno con opre più che umane ei già nel colmo, quando più sicuro star crede e de soi fatiche alcun riposo prendere, allora con ogni suo sforzo non solamente il percote, ma jammai si ferma, fin tanto che dale profonde radice non lo have in tucto protrato? Io non so che più dirmi, salvo che la divina providencia vol che, siccome questa afflicta vita ei caduca, e d'ogni miseria inferma, cossì da governo mobile e potestà iniuriosa sia dominata e delusa. Vale.

Il tuo fedelissimo amico,

F. Servilio¹⁷³

La línea temática de la mutabilidad de la fortuna encuentra una pequeña variante en aquellos sonetos que atribuyen esta volubilidad al tiempo, hecho que se puede comprobar en composiciones como XLIX,

¹⁷³ En un primer momento, esta firma hizo pensar que en el manuscrito se habían transcrito composiciones ajenas a la obra del conde, pero desde que Minieri Riccio (1880: 279) demostrara que De Petrucciis fue miembro de la Academia Pontaniana se suele admitir que «Servilio» era su nombre como académico.

L o LXXVI, que hasta ahora han pasado de puntillas por los estudios dedicados a este lírico.

Estrechamente ligado a la incerteza del destino se halla el segundo de los grandes filones que vertebran la obra del conde: el poder infinito de la muerte, que hace que muchos de los esfuerzos y muchas de las tribulaciones que los seres humanos atraviesan durante sus vidas carezcan de sentido. Asimismo, la muerte es la única fuerza vital que llega por igual a ricos y a pobres, a afortunados y a miserables, y ante ella de poco sirven dinero, fama u honores, como dice el soneto II (vv. 5-14):

Morse Alexandro e savio fo lo primo,
ad Ercule non valse essere forte,
nè valse ad Achelo' lo corre forte,
nè valse a Xerxe lo suo regno opimo.
E che valsero i vecchi imperaturi
che mo' so' facti poveri e mendichi?
Che li juvò loro essere signuri?
Tucti so' in terra per li lochi aprichi,
e loro nomi e li pompusi onuri
ad pena so' rimasti in libri antichi!

En esta línea son igualmente ilustrativos los tercetos del soneto

V:

Contra de questa [Morte] non val sentimento,
contra de questa non te val valore,
non te perdona nè per or nè argento;
li poveri disprezza e chi è signore,
da l'uno ad l'altro non fa partimento¹⁷⁴,
tucti a la fine rende al Creatore.

A la vista del destino final que espera al hombre y de los caprichosos movimientos de la rueda de la fortuna, más convendría llevar una vida recta, con el fin de que esta rendición de cuentas al Creador, de la que se habla en V, 14, fuese lo menos dañina posible para los seres humanos. En esta dirección apunta otra de las vertientes presentes en las rimas, que se podría calificar de moral o ejemplar y cuyos objetivos, en buena medida, nos hacen pensar en el *exemplum* medieval. Este filón se enfoca hacia diversos ámbitos. En primer lugar, muestra las directrices que se deben seguir para una vida lo más alejada posible de aquellos defectos de los que se puede derivar el daño a

¹⁷⁴ «Partimento» ha de considerarse en este caso como un sinónimo de 'distinzione'.

terceras personas o el surgimiento de enemistades. Sin dejar al margen un solo momento sus vivencias, De Petrucciis afirma que, en ese sentido, el peor de los vicios es la ingratitud, como asegura el primer cuarteto del soneto XI:

In tucto quanto è mundo ritrovato,
et in futuro, trovarrase, creò,
vizio malo, nè più tristo e reo,
che a la fine lo omo essere ingrato.

A pesar de la templanza general que se desprende de estas obras morales, en ocasiones, aparece un atormentado e irrefrenable sentimiento de rabia e impotencia, que se apresa del poeta y le empuja a tirar por la borda sus ideales de armonía para retratar aquellos que cree vigentes en la sociedad en la que ha vivido. A esos efectos destaca la intensidad del soneto XXIV, «como chi vole avere bene bisogna che sia viciuso»:

Bisogna, amico, che sei viciuso,
si voi da qualche cosa diventare,
e mai fare altro che sempre arrobare;
fugge bontate e sei inquituso,

fatte con tucti quante presuntuoso.
De fare male te voi delectare?
In le strate va ad assassinare:
ogie non jova d'esser virtuoso.
Non te partire da cotesta via,
da scellerati sempre accompagnato,
non seguir altro che ribalderia.
In questo modo serrai reputato,
arrai denari, robba e signoria,
e de tucto omo sempre existimato.

La segunda de las vertientes en las que podrían dividirse las rimas morales hace alusión a la política y al quehacer de los gobernantes y personajes destacados. Este campo –ampliamente ilustrado por lecturas de la Antigüedad Clásica veneradas por los humanistas, desde Heródoto a Plutarco y a los celebrados tratados sobre hombres virtuosos que dieron de sí los *studia humanitatis*– es abordado por el conde de Policastro desde el prisma de la ejemplaridad con la que el gobernante está comprometido. Esto es, al exponer constantemente al público cada uno de sus actos, un mandatario no puede sino transmitir magnificencia en cada gesto y en cada actuación, pues estos pueden considerarse modelos a seguir por sus súbditos. Esta

ejemplaridad, de nuevo como reflejo de las circunstancias personales del autor, se basa, fundamentalmente, en la capacidad del príncipe para perdonar los errores o las faltas de sus vasallos, como se puede leer en III, «como li S(ignori) devono essere clementi: comperazione»:

Si lo omo non facesse lo peccato,
ad che de Dio la gran clemenzia?
Et ad che fine la penitenzia
che fa po' l'omo per aver errato?
Si Iove avesse sempre fulminato
chi ha fallito, senza reverenzia,
de li mortal lo mundo frequenzia
arrìa persa, e ne fora spogliato.
Cesare, sempre tu serai lodato,
perché de crudeltà lo orrebel vizio
sempre fugiste, et hailo inodiato;
tu perdonasti al capto Domizio,
e, quando intrasti victore in Senato,
a li inimici non desti suplicio.

A pesar de la relevancia de estas dos vertientes de rimas morales, creemos que si hay un filón en el que la producción del conde de Policastro se pueda decir verdaderamente original es el que trata la

importancia de la cultura y del estudio, únicos medios a través de los cuales se consigue el único bien del que ni la adversidad de la fortuna ni la inclemencia de los señores pueden despojar a la persona: la sabiduría. Creemos que este filón podría considerarse el verdadero elemento distintivo de la poesía de De Petrucciis dado que no tenemos noticia de ningún otro lírico coetáneo que se haya dedicado con similar fruición y fervor a esta vertiente.

Si bien, como decimos, este tema ocupa un número relativamente amplio de sonetos, entre los que destacan VII, XII, XVI o XXXIV, en nuestra opinión la composición que se podría destacar como paradigma de este filón y sus implicaciones es XXXVIII, «como omne cosa abandona lo omo, excepto la doctrina»:

Queste parole attendi, o viatore:
fatica ad acquistar finché te lice
li immortale doctrine, che felice
te teneranno al mundo, e con terrore
guarda non te fidare ad gran tesore;
ché un poco si lo fato te desdice,
nè quali s'ia parenti, nè amice
serran con te, nè alcuno servitore.

Ma, ancor che ad te cadente sian fortune,
de scorpione Marte intenda e Chele,
siano ascendente tucte le infortune,
e Iove sia compresso da lo fele
del Re Saturno e lo ense¹⁷⁵ de Orione,
sempre doctrina te serà fidele.

Este esbozo de las principales líneas temáticas y de las fuentes fundamentales de la obra provee, a nuestro juicio, las pruebas suficientes para comprobar el abismo que separa a De Petrucciis del resto de los componentes de la vieja guardia aragonesa. Como hemos dicho, el principal elemento disonante entre el conde y el resto de líricos de vanguardia viene dado por la divergencia en la formación y, en buena medida e íntimamente vinculado a ello, en la extracción social. Ciertamente, también el contexto vital en que se suele colocar la composición de las rimas sitúa a este lírico en un marco completamente personal e imposible de extrapolar a cualquier otro de sus coterráneos, pero, desde nuestro punto de vista, los principales rasgos definitorios de la poética del conde derivan de su formación académica.

¹⁷⁵ Del latín «ensis, -is», ‘espada’, esta elección léxica prueba, como pocas en toda la obra de De Petrucciis, el enorme efecto nivelador de la lengua de Roma.

Apoyamos nuestra hipótesis en el hecho de que creemos hartamente improbable que, en un contexto tal, poetas como Aloisio, De Jennaro o incluso Caracciolo (que pertenecía a una noble estirpe) hubieran sido capaces de dar lugar a una producción temáticamente asimilable a la de De Petrucciis. Presumiblemente, en estas circunstancias, los líricos mencionados habrían mostrado un dominio métrico y una pulcritud lingüística totales, pero sirviéndose, como se servían, de modelos como los del petrarquismo quattrocentesco o los de la recuperación, aun embrionaria en algunos aspectos, de los *RVF* – cuya aplicación *ad vitam*, tal y como reclamaba el aretino, parecía haberse extraviado en el paso del siglo XIV al XV¹⁷⁶–, ¿habrían sido capaces de emular, aunque fuese lejanamente, la intensidad emocional que agita buena parte de las composiciones del conde de Policastro?

II. 1.2.2. CONSIDERACIONES MACROTEXTUALES

¹⁷⁶ Según Petrarca, el estudio debe orientarse «magis [...] ad vitam [...] quam eloquentiam» (*Familiares*, I, III, 4). Para más datos acerca de esta perspectiva en la obra del aretino remitimos a Rico (2002: 59-61); para el rastro en el *Secretum*, donde es esencial, aconsejamos la obra de Rico (1974: 233, 360). Por otra parte, aprovechamos para subrayar las profundas e intensas aplicaciones vitales que en la obra del conde de Policastro adquieren los contenidos adquiridos mediante el estudio formal.

En este epígrafe comenzaremos a ocuparnos del plano de la forma de la obra, es decir, de la estructuración del texto poético. Para ello, se estudiará en primer lugar el modo en que el grueso de la obra se comporta ante el binomio «cancionero vs *colibetto*» fenómeno a partir del cual intentaremos discernir si, en términos macrotextuales, las rimas del conde de Policastro remiten a la lírica áulica, que hallaba su máxima expresión a finales del siglo XV en el libro de rimas unitario, o si, por el contrario, apuntan hacia la lírica cortesana, cuyos textos se insertaban y se sostenían en una macroestructura de índole social y extratextual: la corte.

En lo que concierne a la primera de las cuestiones que planteamos, creemos que la respuesta está bastante clara. En este sentido, a pesar de la recurrencia de líneas temáticas a la que hemos aludido más arriba, la obra de De Petrucciis carece de un hilo discursivo común, sobre todo en lo que se refiere a los elementos de coherencia y cohesión textual. En efecto, las funciones paratácticas no solo están ausentes de los textos poéticos, sino que los paratextos a modo de didascalias que los preceden son casi completamente ajenos a este recurso. La única excepción notable que cabe señalar a este respecto es el ciclo que podrían formar los sonetos LIII y LVII, cuya vinculación se

deduce de la función anafórica que se desprende del uso del artículo determinado en la segunda didascalia. Los paratextos, respectivamente, son «prega uno passaro che cantava a la finestra de la sua presonia che li porte una lettera a la sua ‘namorata secunda» y «al passaro che non era tornato». Asimismo, considerando los extremos de la obra, tal y como Gorni (1989: 194) aconsejaba, lo que en el caso que nos ocupa equivale a los sonetos I (anteriormente transcrito) y LXXXIII¹⁷⁷, dedicado «ad Virbia», no hay rastro alguno, por remoto que sea, de un recorrido ideológico o vital que contribuya a unir alfa y omega. Por último y centrándonos en esta ocasión en las formas acogidas en el seno de la obra, sería cuanto menos insólito que un autor que pretendiera dotar su obra lírica de una cierta dinámica unitaria –que, por lo general, estaba fuertemente codificada, al menos, en lo referente al uso– incluyera dos epístolas e incluso una composición en otra lengua en el interior del gran bloque lírico en italiano.

¹⁷⁷ Se observará la incoherencia en la numeración, pues si hemos hablado de que la producción del conde de Policastro contiene 77 sonetos, un serventesio, un breve poema en castellano y dos epístolas, esto es, un total de 81 composiciones, llama la atención que el soneto conclusivo vaya acompañado del número LXXXIII. Este hecho se debe a que la edición de Perito, por la que estamos citando, entre las páginas 273 y 274, da un salto en la numeración y no atribuye a rima alguna los números LXXIV y LXXV, pasando del soneto LXXIII, «ad Virbia» al LXXVI, «ad Masi Acquosa lo conte de Policastro dice salute».

En definitiva, la falta de cualquier manifestación que haga pensar en el nivel macrotextual es una constante en la obra del conde de Policastro, de modo que, como se podía inferir de las elecciones temáticas y de las fuentes utilizadas por el autor, el grueso de la producción opera completamente al margen de la lírica áulica.

Con todo, hay otro hecho significativo en lo referido a los fenómenos que implican estas cuestiones. Recordemos que Santagata mantenía la teoría de que la soledad y el aislamiento del lírico podían conllevar la elección de la fórmula del libro de rimas unitario en la medida en que este proveía una cierta estructura en el interior de la cual cada elemento desempeñaba una función concreta y ocupaba un puesto bien determinado; en este sentido pocos poetas sufrieron un aislamiento y una soledad asimilables a las que supusieron el contexto de gestación y composición de la obra de De Petrucciis. Sin embargo, este autor no recurre al cancionero unitario. En nuestra opinión, este hecho demuestra nuestra teoría de que son necesarios otros dos requisitos previos a la falta de socialización: la madurez de una conciencia teórica de índole poética que haga al lírico en cuestión capaz de prever el aislamiento de sus rimas y la consagración de la vertiente que se está cultivando. En lo concerniente a estos requisitos, nos parece que ambos se presentan relativamente inmaduros en el conde de Policastro. En

primer lugar, la falta de práctica lírica pudo hacer que pasara por alto la finalidad comunicativa de sus rimas o que, dadas sus circunstancias, privilegiara la meramente catártica; por otro lado, el tipo de poesía que De Petrucciis produce, absolutamente *sui generis*, carece de consolidación e incluso podríamos decir de tradición vigente alguna sobre a la cual el autor pudiera remitirse¹⁷⁸.

Desechada la opción del libro de rimas unitario, cabría clasificar la obra de De Petrucciis –como hemos hecho hasta ahora con los autores que no cumplían con los requisitos que se han mencionado más arriba– en la categoría de la poesía cortesana. Sin embargo, cabe recordar que el rasgo esencial de este filón consistía en la socialización de las rimas, es decir, en una cierta retroalimentación por parte de las mismas con respecto a la corte, escenario ficticio y, al mismo tiempo, destinatario real de las composiciones líricas. Conociendo el contexto que envolvió la génesis de la obra del conde de Policastro cabría descartar la pertenencia a esta categoría, y cabría hacerlo de un modo incluso más inmediato y tajante que el que nos llevó a excluir la remisión de las rimas a la lírica áulica. No obstante, llegados a este punto, debemos

¹⁷⁸ Ya se han subrayado las influencias humanistas y clásicas, pero estas no bastan por sí solas para poner las bases de una tradición que, en contraste con la inmensa mayoría de sus fuentes, no se desarrollaba en latín, sino en vulgar.

matizar algunas características de la obra y poner de relieve otras que creemos significativas.

Ya hemos apuntado la hipótesis de que, dado, por un lado, el amplio número de composiciones que especifican un destinatario concreto y, por otro, el vínculo de amistad que pareció surgir entre el castellano de San Vincenzo y nuestro poeta, no habría que descartar que el primero hubiera puesto en circulación un cierto número de rimas del conde, aunque hoy en día carecemos de cualquier prueba al respecto. No obstante, y llegando a admitir que los acontecimientos se hubieran desarrollado en esta dirección, no cabe duda alguna de que el poeta, tanto en el momento de la composición como en el de la hipotética difusión de las rimas, era completamente ajeno a la corte; además, incluso aceptando que sus poemas hubieran llegado al destino indicado, su circulación habría sido, presumiblemente, bastante limitada debido al estado de la relación que unía al monarca con el poeta.

Aunque, como decimos, no cabe duda de que de Petrucciis se encontraba en un plano absolutamente ajeno al radio de acción de la corte y, por ende, de la vertiente de la lírica cortesana, la paradoja es que hay toda una serie de rasgos en sus rimas que coinciden con este filón. Para comenzar, sus composiciones –como ocurriera con las de De

Jennaro o Rustico— están pobladas de personajes reales que pertenecen a la corte y que en ella o en torno a ella desarrollan sus vidas. Testimonios de esta afirmación se pueden encontrar en múltiples poemas, como el soneto LVI, «a li soi servitori che troveno qualche remedio per farelo libero», transcrito más arriba, o XXXV, dedicado «al Barone de li quacquari», donde se recuerda a varios amigos y compañeros de estudios del conde:

Or dove sono andati mo', o Barone,
li nostri risi con li iochi e feste,
tante allegricze con mutar de veste,
tante diverse e varie canzone,
el docto disputar le questione
de omne doctrina, e mai de cose meste?
O como revoltate sono preste,
ai crudo fato, che ne sì cagione,
me hai posto al fundo e facto me meschino!
O Luca Vanni, o lepido Scarola,
o Masi Aquosa, o caro Filippino,
Togato, o Puccio, o Vincenzo de Nola,
süave Scala, Vito et o Antonino:
de averme perso credo assai ve dola!

Que tras cada uno de estos nombres se esconde un personaje real que, por motivos académicos, militares o simplemente como consecuencia de su nacimiento estaba ligado a la corte es un hecho sobradamente probado por los primeros estudios acerca de la obra del conde, de cuyos frutos en esta dirección rinde amplias cuentas, añadiendo nuevas aportaciones, Perito (1926: 97-112). No obstante, que esta y otras composiciones aludan a personajes del entorno del autor, a nuestro entender, no es sinónimo de que ejerzan una función comparable a la que se puso de relieve en la lírica cortesana. En esta dirección son iluminadoras, una vez más, las palabras de Santagata acerca de la socialización de De Jennaro y Rustico, adalides para este estudioso del filón cortesano, con respecto a los cuales afirmó que «sembra proprio che le poesie di questi due poeti siano datate sulla base di un calendario scandito quotidianamente dai fatti grandi e piccoli della corte: il risultato, è chiaro, è quello di coinvolgere il pubblico, contemporaneamente lettore ed attore» (1979a: 249). En otras palabras, en los poetas cortesanos parece sobresalir la voluntad de involucrar al público en todos los niveles del fenómeno poético, desde su lectura hasta su mismo contenido, haciendo sentir –como ya se ha indicado– a los lectores como potenciales protagonistas de las lecturas, rasgos que ya se destacaron en composiciones de De Jennaro como XXI, «nel

quale mostra che, stando dinanzi de madonna Leonora de Aragonia, udi dire che madonna Bianca era maritata, onde lui dice cognoscere che la fortuna contraria sempre ne la felicitate», o el varias veces mencionado XXVI, «sentendo madama duchessa de Calabria che lui avia amata una donna, lo fa domandare; lo quale, meravegliandosi come l'avia saputo, li scrive questo s(onetto) accettando esser vero per un [motto]».

El efecto socializador que parte de ejemplos de esta índole resulta fatigosamente extrapolable al que podría derivarse del caso concreto del soneto XXXV de De Petrucciis, donde el poeta no remite a un momento concreto de aquellos «fatti grandi e piccoli della corte», sino a la diversión general que provocan unos festejos indeterminados o al igualmente vago «docto disputar le questione» (v. 5), hechos que más que aun acontecimiento concreto remiten a un hábito pasado. Siguiendo esta línea, cabe señalar que la misma conclusión del soneto, «de averme perso *credo* assai ve dola!»¹⁷⁹ (v. 14), se levanta sobre una mera conjetura. Sin embargo, ¿qué experiencias reales, al margen de las simples suposiciones, podía narrar De Petrucciis acerca de sus allegados en un contexto como el suyo? Podría haber hecho alusión, tal vez, a episodios pasados vividos junto a ellos, pero no cabe duda de que la inmediatez del prisma con que los hechos se retratan en XXXV sería

¹⁷⁹ La cursiva es nuestra.

arduamente concebible tomando como base la rememoración de un determinado evento.

Esta conflictividad del papel que ocupan los destinatarios es, en nuestra opinión, consecuencia directa de las peculiares y opuestas directrices que regulan las rimas del conde de Policastro, a medio camino –como pretendemos hacer ver– entre la experiencia individual y la socialización que conlleva la voluntad del autor de hacer partícipes de esta dimensión psicológica a personas concretas externas al desarrollo de los acontecimientos.

A estas mismas características remite la frecuencia con que las didascalias de los poemas funcionan como dedicatorias de los mismos, lo que ocurre en un total de 31 composiciones¹⁸⁰, pues se trata de otro procedimiento a través del cual el mundo psicológico del poeta y el social de la corte o, al menos, del ambiente napolitano de la época tienden a converger. Esta función de estos paratextos que, como hemos dicho, es la más común, contrasta con la apertura y transparencia que tienden a mostrar las didascalias en otros autores por lo que respecta a las circunstancias de composición de la obra. En este sentido, Santagata

¹⁸⁰ Se mantienen al margen de esta cifra aquellos poemas cuyos destinatarios son parte del juego poético o consecuencia de la temática de las composiciones, como XXVIII, soneto religioso dedicado «ad d(omino) nostro S(ignore) Dio», o LIII y LVII, que constituyen el ya mencionado ciclo del pájaro. Del mismo modo, no se han tenido en cuenta ninguna de las dos epístolas dirigidas al castellano de San Vincenzo.

(1979a: 250) cita los siguientes casos, en el *Perleone*, encontramos el soneto VII, «facto in Franza»; soneto IX, «facto in armata»; soneto XL, «facto in lo sudatorio de Agnano»; y toda una serie de poemas compuestos «in mare» (canción VIII, sextina V y sonetos LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX). En el *Colibetto*¹⁸¹, Galeota da muestras de esta vertiente con paratextos como «venendo da Barzelona», «soneto facto in Sancta Clara d'Avignone», «soneto facto passando per S. Maximin» o «canzon facta in Levante in Napu[li] de Romania». Por último, apuntan en esta dirección las ya citadas didascalias de De Jennaro XXVII, «essendo tra certe montagne...», y XXVIII, «stando etiam in le dette montagne...».

Si en las didascalias de De Petrucciis se halla una cierta transparencia o apertura en relación con la génesis de la obra, esta no versa, desde luego, acerca del lugar donde surgieron las composiciones, sino más bien acerca del origen de los sentimientos o las ideas que dan pie a las mismas. En efecto, a estos hechos remiten, en última instancia, paratextos como XXXIV, «che si la fortuna mi ha tolto la robba, non me ha possuto togliere la doctrina»; XXXIX, «como so' stato

¹⁸¹ A continuación citamos algunos de los escasos paratextos que se pueden encontrar en la obra de Galeota, que hace un uso mucho más restringido de las didascalias que la mayor parte de los líricos de la vieja guardia.

abbandonato da quilli alli quali io più amava e aveva facto compagni»
o XLII, «como a nui et ad multi falle lo pensiere».

Este hecho, al margen de ser testimonio de un neto contraste con respecto a otros autores, se erige como una prueba más de la heterogeneidad de las rimas del conde de Policastro, en la medida en que se combinan paratextos en forma de dedicatorias, que hacen referencia a la socialización de las rimas y, por consiguiente, a la exteriorización de las mismas, con otros que retratan estados de la psique del poeta, cuya naturaleza es eminente y estrictamente íntima.

En esta dirección, asimismo, cabría marcar una diferencia más entre los rasgos subrayados por De Petrucciis y aquellos que destacan otros líricos, puesto que en la didascalia del soneto IV, una de las pocas que hace referencia al lugar físico donde se está componiendo la obra, se puede leer «lo autore chiama la Torre de San Vincenzo inferno e narra como ce fo posto presone». En un paratexto tal salta a la vista el inmenso contraste entre la objetividad que más arriba transmitían las didascalias de Rustico, Galeota o De Jennaro y la subjetividad latente implícita en las palabras de De Petrucciis.

Sin abandonar el ámbito paratextual o las didascalias, se suele aceptar que otro de los rasgos que conforman la praxis lírica cortesana se deriva de la frecuencia de composiciones dirigidas a «destinatari

eccentrici o insoliti, la cui presenza è un segno tangibile di quell'uso socializzato della poesia» (Santagata 1979a: 247), como pueden ser animales u objetos inanimados. Como hemos puesto de relieve, en las rimas del conde de Policastro encontramos un par de sonetos, LIII y LVII, dedicados a un pájaro que el poeta divisa desde la ventana de su celda. Estos sonetos comulgan con esta práctica cortesana desde una doble vertiente: por su misma existencia y porque, además, no se trata de una aparición aislada, sino materializada a través de dos composiciones que dan forma a un breve ciclo, tal y como solía suceder con este tipo de poemas¹⁸².

En último lugar, no podemos dejar de citar aquellos sonetos que refieren los amoríos del poeta, ocultos tras sobrenombres, generalmente de inspiración clásica, y que solían constituir la principal actividad y el origen mismo de la poesía cortesana. Con todo, y a pesar de que, dejando al margen los poemas dirigidos a Sveva di Sanseverino, condesa de Policastro, hallamos un total de siete sonetos que apuntan hacia esta dirección, solo el ya citado XXX, que creemos preexistente al resto de rimas, se presenta ajeno a las circunstancias vitales del lírico

¹⁸² Así, por ejemplo, se muestra en la secuencia de sonetos LXXVII-LXXX, recogidos en la tercera sección del *Perleone* y en cuyas didascalias se lee, respectivamente «ad un Gatto», «ad un Falcone», «dove parlano due Rendine» y «respondino ad le Rendine».

y al sufrimiento que de ellas se deriva. Una vez más, en los seis sonetos que muestran estas características (esto es, XXVII, «ad Virbia sua ‘namorata»; XXXI, «ad Virbia: comperacione»; XXXII, «ad Virbia: comperacione»; XXXIII, «ad Glycoris»; LXXIII, «ad Virbia» y LXXXIII, «ad Virbia») se da la paradoja de que, mediante una herramienta típica de la socialización lírica, como lo eran este tipo de composiciones, el poeta transmite una realidad íntima o un estado anímico que la praxis de los géneros líricos había situado más allá de las fronteras de esta socialización.

La convergencia de todos los rasgos que se han puesto de manifiesto y del mismo contexto del autor nos empuja a hablar, al mismo tiempo, de una lírica culta y de ocasión, considerando esta última etiqueta como la conformación de las diversas materializaciones de la poesía que se generaba en torno a la corte. No obstante, preferimos huir de la definición de lírica cortesana puesto que la producción del conde de Policastro es claramente ajena a este espacio social.

Esta última afirmación nos lleva a una nueva encrucijada: de los hechos recogidos en estas páginas se deduce –creemos que sin grandes dificultades– que, efectivamente, la poesía de De Petrucciis se desarrolla más allá del marco de la corte partenopea, pero, a pesar de ello, no nos

parece una exageración calificar de notable el empleo por parte del conde de toda una serie de recursos y elementos procedentes de la tradición poética que contribuyen a la socialización de las rimas. Este contraste, que ya hemos subrayado en varios momentos, conduce a la que, a nuestro juicio, se erige como la cuestión decisiva: si la corte no puede mantenerse como referente real donde opera esta compleja red de reclamos que basculan entre la experiencia socializadora y el retrato psicológico, ¿a qué fenómeno cabría atribuir la responsabilidad cohesiva del conjunto de esta obra?

En nuestra opinión, la producción del conde de Policastro cuenta con lo que podríamos llamar una *cornice* o un marco portante de naturaleza social, como sucedía con la poesía cortesana. Sin embargo, mientras el elemento sobre el que se basa esta última deriva de un lugar físico: la corte, que cuenta con un inventario más o menos definido de personajes y costumbres, las rimas de De Petrucciis se sostienen sobre un armazón vinculado a la difusión misma del proceso contra los barones conjurados o, dicho en términos pragmáticos, se justifican en el conocimiento compartido por los individuos que se sitúan a uno y otro lado del proceso comunicativo. Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta que los acontecimientos que surgieron como consecuencia de la revuelta no solo eran de dominio público en el Reino, sino en toda la

península italiana e incluso al otro lado de los Alpes, cualquier persona que pudiera haber afrontado la lectura de las composiciones del conde en la época en que se compusieron encontraría en ellas una unidad temática obvia y, como consecuencia, toda una red de elementos que contribuirían a la coherencia y a la cohesión del texto. Desgraciadamente para nuestro autor, todo parece apuntar a que sus esfuerzos en esta dirección cayeron en saco roto, pues sus poemas no vieron la luz hasta bien entrado el siglo XIX, cuando las circunstancias que provocaron su decapitación reposaban ya entre esa confusa neblina con que el paso del tiempo difumina determinadas crónicas históricas, acercándolas al dominio de la leyenda, el mito o las creencias populares. Con todo, la fuerza expresiva y el valor testimonial de las palabras de De Petrucciis fueron lo suficientemente brillantes como para deshacer estas tinieblas pragmáticas.

II. 1.2.3. CONSIDERACIONES MÉTRICAS

El último apartado del que nos ocuparemos en relación con las rimas del conde de Policastro es el de la métrica, si bien dada su exigua variedad –especialmente si se pone en relación con campos, como el

temático o el macrotextual, a los que ya nos hemos referido— se llevará a cabo un estudio poco dilatado.

Como se recordará, la obra de De Petrucciis está formada por un total de 79 composiciones líricas —dejando al margen las dos epístolas— que incluyen 77 sonetos, una breve composición en castellano y un serventesio. La predominancia del soneto es de una superioridad abrumadora, como lo es su homogeneidad: 77 ejemplos de soneto con cuartetos de rima abrazada y tercetos de dos rimas alternas; esto es, un cien por cien de testimonios del esquema ABBAABBACDCDCD¹⁸³. Dada la monotonía métrica en este sentido, bajo este epígrafe nos ocuparemos fundamentalmente de los principales fenómenos que se derivan del amplio uso de esta estrofa.

Uno de los principales motivos por el que destaca el uso que el conde hizo del soneto, ya mencionado por Santagata (1979a: 258), es ajeno al ámbito de la métrica, pues deriva del plano del contenido. Nos referimos a la temática de las rimas, que no guarda relación alguna con la tradición amatoria que, desde tiempos inmemorables y con Petrarca y los *RVF* como antecedente más claro, había determinado la labor de la casi totalidad de los sonetistas italianos del quattrocento.

¹⁸³ Recordemos que este esquema es el segundo más utilizado en los *RVF*.

Si tenemos en cuenta que las rimas del conde de Policastro, como hemos dicho, suelen datarse entre finales del verano y el otoño de 1486, la elección métrica del autor llama más aun la atención, pues tanto cronológica como geográficamente estas composiciones coinciden con la obra de autores que podríamos calificar de abandonados del soneto amatorio partenopeo, como Rustico, De Jennaro o Caracciolo, por no mencionar que cancioneros como *BM* o el *Naufragio* eran ya conocidos en Nápoles, al igual que ocurría con las composiciones que formaron la *Raccolta aragonese*. Asimismo, hay que tener en cuenta que los poetas con una cierta formación humanista –como era el caso de De Petrucciis– solían recurrir a metros más extensos y menos deslucidos por el uso –o abuso– de la vertiente amatoria. En este sentido, Dionisotti ha indicado que en el contexto del «crescente discredito della poesia amorosa, la canzone veniva a porsi come la prova del fuoco di una nuova poesia, diversa così da quella di Dante, del Dante lirico, come da quella del Petrarca» (1974: 97).

¿Cuáles serían, por tanto, las razones que harían que De Petrucciis se decantara por esta estrofa? Santagata achaca tal práctica a la escasa formación en las lides de la lírica vulgar del autor, a la par que a una consecuencia directa de «la propria formazione umanistica, [che] rifugge dalla produzione ‘leggera’ di tipo popolareggiante» (1979a:

259), acudiendo, por tanto, a uno de los pocos metros que continuaban perteneciendo íntegramente a la poesía culta. En nuestra opinión, al margen de los conocimientos que De Petrucciis tuviera del ámbito de la lírica culta en lengua vulgar, que –como se manifestó cuando hablábamos de las fuentes de su obra– eran mucho más limitados que los del resto de autores de su generación, la elección de un metro breve como el soneto contribuye a aportar la inmediatez y la fuerza que caracterizan la poesía del conde. Esta estrofa, al contrario de lo que puede observarse en diversas canciones morales, no permite grandes divagaciones, ni tampoco el trazado de un complejo recorrido ideológico que distraiga la atención o haga perder de vista el punto de llegada hacia el que la composición se encamina. Por el contrario, la limitación espacial y el modo en que el poeta suele distribuir sus pensamientos a lo largo del soneto podrían calificarse de efectivos e instantáneos. Así pues, De Petrucciis suele trazar una exposición cuya amplitud oscila entre los dos cuartetos y los trece primeros versos del soneto, y a esta sigue una conclusión de la que se podría decir que posee una fuerza inversamente proporcional al espacio que su autor utiliza para desarrollarla.

De acuerdo con la práctica que se desprende de esta obra cabría traer a colación las palabras que Gardair (1963: 13-14) aplicó a las

distintas implicaciones de uso de canciones y sonetos en los *RVF*,
partiendo de las cuales se podría decir que

Le sonnet est à la *Canzone* ce que les idées sont à la pensée: ses images et, pour reprendre le titre d'un célèbre recueil de Montale, ses «occasions». Il est la forme même à travers laquelle s'écrit la vie, la vie selon le *Canzoniere*: à mi-chemin entre l'épisode idéologique et l'anecdote rhétorique.

Por lo que se refiere a las otras dos estrofas presentes en las rimas, el breve poema castellano que en diversas ocasiones se ha citado se reduce, en realidad, a los siguientes cinco versos, transcritos con el número LV tras la didascalia «supra de una envencione de uno arco per che comenza da A pur per causa de dicta Anna»,

Anna, por gran porfia
tale feryda me diestes
che vos do la vida mía
en poder e senyoría,
et faré mis dies tristes¹⁸⁴

¹⁸⁴ De nuevo remitimos a la edición de la obra del conde que figura como apéndice al ensayo de Perito (1926). No obstante, en este caso hemos añadido las tildes que regularizan el patrón de rima al mostrar los hiatos de las palabras con que finalizan los

Tanto por el patrón de rima que reproduce esta estrofa (abaab) como por el contenido mismo de los versos, coincidimos con la opinión de Perito (1926: 166), que ya apuntaba que puede no tratarse de una composición completa, sino del comienzo de un poema cuyo desenlace se habría extraviado, probablemente llevándose consigo algunas otras poesías del autor¹⁸⁵.

Por último, por lo que respecta al serventesio numerado LXXX, cabe decir que se trata de una composición de 88 endecasílabos¹⁸⁶ que siguen el esquema de lo que Beltrami define como «serventesio incrociato» (2009: 411), es decir, una simple sucesión de cuartetos de rima alterna que siguen, de forma regular, el modelo ABABCDCDEFEF... A decir verdad, el cultivo de una forma estrófica como esta aporta poco a las consideraciones sobre la pericia métrica o formal del conde de Policastro, pues la práctica aplicada a esta

versos 1, 3 y 4. En cuanto al «che» que figura al principio del tercer verso, al no haber tenido acceso al manuscrito original, no sabemos si se debe a un italianismo fonético de De Petrucciis o a un lapsus a la hora de transcribir de Perito.

¹⁸⁵ A pesar de todas estas incertezas que rodean al texto, dado que estos pocos versos son suficientes para vislumbrar una coincidencia temática entre LIV y LV (véase la función anafórica de «dicta» en la didascalía), todo parece confirmar que se trata de una obra de De Petrucciis.

¹⁸⁶ Debido a un error en la numeración, que salta del verso 67 al 70, la edición de Perito (1926: 279-284) cuenta 90 versos.

composición no se distingue en demasía del procedimiento que el autor llevaba a cabo para la estructuración de los tercetos de sus sonetos. Así pues, en nuestra opinión, el único motivo que pudo llevar a De Petrucciis a optar por una estrofa tal pudo haber sido la necesidad de un mayor espacio donde dar cabida a sus sentimientos tras conocer que, como reza la didascalia, «uno suo amicissimo [...], ultra che lo ha abandonato, li ha iurato contra falsamente».

En este último sentido, respalda nuestra hipótesis el hecho de que el discurrir del *serventesio* poco tiene que ver con la ya mencionada concisión e inmediatez de los sonetos. De este modo, el autor parte de una amplia paráfrasis ovidiana –concretamente de la octava elegía del libro I de las *Tristezas* (Perito 1926: 279)–, de la cual se derivan una serie de consideraciones generales de las que parte el caso concreto del amigo traidor, descrito con minuciosidad tanto en lo que se refiere a las vivencias conjuntas del pasado como a los sentimientos que el poeta ha experimentado tras conocer la reciente felonía.

En definitiva, como hemos anticipado, desde el punto de vista métrico se podría afirmar que De Petrucciis es, más que un autor sencillo, un poeta simple e incluso monótono. A nuestro entender, esta

característica tampoco se aparta en exceso de la senda por donde transcurre el *modus scribendi* del conde, centrado ante todo en el plano del contenido, hasta el punto de que en no pocas ocasiones se podría decir que el lirismo de las composiciones se ve dañado por la precisión con que el autor pretende transmitir los hechos que dan pie a las mismas.

II. 1.3. CONCLUSIONES

Antes de apuntar los principales rasgos distintivos de la poesía del conde de Policastro, reiteramos que nuestra intención en este apartado (como ocurrirá en el siguiente con respecto a la obra de Rustico) no es, ni mucho menos, la de elaborar un estudio que aspire a ser definitivo sobre la poética de De Petrucciis. Pretendemos, en cambio, traer a colación del tema que vertebra esta tesis en su más amplia concepción, esto es, las diversas materializaciones de la lírica culta napolitana del período aragonés, una serie de ideas que, en nuestra opinión, arrojan luz sobre el oscuro contexto cultural de la época y que ninguno de los numerosos estudios recientes sobre la cuestión aborda.

Partiendo de estas directrices, cabe decir que el conde de Policastro se presenta como una figura particular, como un poeta *sui generis* dentro de la relativamente homogénea vieja guardia o, al menos, dentro de las ortodoxas vertientes que confluyen en los líricos de vanguardia. A este *establishment* poético De Petrucciis contrapone un modelo lingüístico fruto del estudio humanístico y construido, casi por completo, sobre una base latina; pero ante todo, a un tipo de poesía basada en convenciones y tópicos poéticos donde no había cabida para el verdadero sentimiento, este poeta adosa una lírica centrada casi únicamente en la transmisión de un mensaje poético que deriva de unas circunstancias biográficas tan reales y concretas como trágicas, a las que se someten el resto de elementos líricos, desde la métrica hasta los constituyentes unitarios.

En este sentido, las rimas de De Petrucciis encarnan con la fidelidad que hemos observado en pocos textos los preceptos de la ficción poética puestos de manifiesto por Pessoa en la composición que citamos al comienzo. Es más, desde nuestro punto de vista, la enorme transparencia del velo de la manipulación literaria del conde de Policastro constituye uno de los principales motivos que han llevado a que estemos ante el único lírico napolitano del período aragonés que, ya a finales del primer tercio del siglo XX –cuando Aloisio, Caracciolo,

Rustico o De Jennaro eran casi completamente desconocidos-, contaba con dos ediciones completas de su obra y varios estudios acerca de su figura.

II. 2. GIULIANO PERLEONI, RUSTICO ROMANO

II. 2.1. DATOS BIOGRÁFICOS

Giuliano Perleoni, más conocido por su nombre académico, Rustico Romano, fue el único miembro de la vieja guardia no originario de Nápoles. Desgraciadamente, numerosas son las incógnitas que hoy en día se ciernen sobre su biografía, especialmente por lo que se refiere a los extremos de su vida, pues tanto su nacimiento y período de formación como sus últimos años transcurrieron al margen de la corte aragonesa, cuyos documentos oficiales se erigen –tal y como demostró

Percopo (1894: 757-776)– prácticamente como la única fuente reveladora de datos sobre este autor.

De acuerdo con los convincentes datos recogidos y organizados por Percopo y con algunas de las menciones del *Perleone*, se cree que Rustico nació en Roma, en el seno de una familia bien posicionada y que, en nuestra opinión, debía de mantenerse ajena a la protección de la Curia. Estos hechos encaminarán al joven Giuliano a sumarse a los no pocos patricios que se vieron atraídos por la recuperación e imitación de las costumbres de la Roma clásica que, desde una perspectiva absolutamente pagana, proclamaba la Academia constituida alrededor de Pomponio Leto y cuyos miembros se consolidaron como adalides del humanismo en los Estados Pontificios ya a partir del ecuador del siglo XV.

El enrolamiento de Perleoni en la Academia Pomponiana acarrió una serie de consecuencias que se fueron poniendo de manifiesto durante las décadas sucesivas a 1450 y que condicionaron buena parte de la vida del poeta. El primer atributo académico con que el lírico pasó a la posteridad es, como se ha indicado, el sobrenombre de Rustico Romano, con el que generalmente es conocido hoy en día. Asimismo, aunque Percopo (1894: 764) despreciara los conocimientos que Rustico pudiera haber adquirido en su paso por la academia, lo

cierto es que algunas de sus composiciones transmiten un conocimiento de los héroes y dioses de la Antigüedad Clásica bastante detallado, hasta el punto de que no hay que descartar que nuestro poeta tuviese un conocimiento relativamente minucioso de obras como las *Metamorfosis* ovidianas a la vista de algunos pasajes de su obra como, por ejemplo, la canción XII. Sin embargo, más allá de las meras nomenclaturas o los ecos clásicos, el destino de nuestro autor parece haber estado íntima y dramáticamente unido al porvenir que aguardaba a la Academia en la ciudad del Tíber.

Como ya se ha indicado, la Academia surgió en la Santa Sede en torno a la mitad del Quattrocento, es decir, durante el pontificado de Nicolás V (1447-1455). Este papa, que, durante su juventud, residió en Florencia y estuvo al servicio de las familias Strozzi y Albizzi, había entrado en contacto con los principales exponentes del humanismo toscano de la época, experiencia de la que derivó su enorme interés por los *studia humanitatis* (Gregorovius 1900: 106). Esta circunstancia hizo que el ambiente fuera bastante propicio para que germinara una escuela como la de Pomponio y Platina. La situación no cambió en exceso durante el breve papado de Calixto III (1455-1458), más preocupado por organizar una cruzada contra los turcos que por la vida cultural, aunque el clímax del humanismo romano solo llegaría cuando, en 1458,

Enea Silvio Piccolomini fue elegido pontífice con el nombre de Pío II (1458-1464). En estos seis años, lejos de que el paganismo de los académicos provocara la desconfianza del clero, no eran pocos los miembros del colegio cardenalicio que cultivaban y seguían con interés los resultados de los estudios académicos.

No obstante, el panorama cambiaría drásticamente cuando, tras la muerte de Pío II, fue elegido pontífice Pablo II a quien bastaron pocos meses para ganarse la enemistad de la clase intelectual ligada a la academia. La primera medida que levantó ciertas ampollas entre los humanistas fue la decisión del pontífice, deseoso de recortar los gastos de la Santa Sede, de eliminar las duplicidades en la administración pontificia, para lo que cerró el colegio de compendiadores, que se ocupaba de redactar determinados documentos oficiales y que daba trabajo a una cantidad considerable de intelectuales. Estos, indignados, ante la precariedad económica que habrían de afrontar, se rebelaron dirigiendo acres misivas al pontífice quien, temiendo una revuelta, mandó encarcelar a algunos de ellos, como el mismo Platina.

Es curioso ver cómo retrata Rustico el arco de tiempo que va desde la proclamación como papa de Pablo II hasta la entrada en vigor de sus impopulares medidas. La canción II del *Perleone*, por ejemplo, «al condam Paulo balbo Veneto PONT. MAX. ROMA PARLA» fue

compuesta con motivo de la elección papal, y en ella el poeta, que sitúa como yo lírico a la misma ciudad de Roma, se encomienda al pontífice y le exhorta que siga los ilustres ejemplos de algunos de sus predecesores. Asimismo, se muestra convencido de que Pablo II estará a la altura de las circunstancias derivadas de su nuevo cargo:

Dumq(ue) Divo pastor, sequi ch'io vegio
quanta il Ciel ti co(n)cede al mondo gratia,
se giusta intention là su penetra,
sequi l'impresè ove'l tuo Cor ti spatia,
che ad quel bon co(n)ductier si expecta il p(re)gio
da chui de ruinar cagion si arretra,
sequi, che sol per te vegio se impetra
l'eternal gratia, o magnanimo! O giusto,
forte, clemente, temperato e sagio!

(vv. 113-121)

En contraste con estas palabras, se muestra el tono del soneto XLI, que se suele datar en un momento más avanzado del pontificado de Pablo II, casi con toda certeza cuando Rustico ya había abandonado los Estados Pontificios. El soneto, dedicado «per la Patria», es el siguiente:

Lyra, che spinse Apollo ad vindicarsi
contra la crudel forza de' cyclopi,
piova in tuo grembo sì che faccia inopi
gli toy privigni d'ogni laude scarsi,
misera patria, poy che alchun destarsi
non vegio per saldar gli co(n)mun vuopi
et tal barbara spada in te se appropri
ch'el Tybro corra de lor sangue sparsi,
casche in tua coma quel sulfureo focho
che extinse in terra Sodoma e Gomorra
per che'l divin iudicio hebero ad iocho,
in tua ruina el mondo e'l ciel concorra,
né del tuo nome reste altro che'l locho
che per la pucza ogn'huom fuga e abhorra.

Como hemos mencionado, todo parece apuntar a que, tras las medidas de Pablo II y, sobre todo, tras la violenta represión de las revueltas que tales medidas provocaron, Rustico abandonó Roma, dirigiéndose (no sabemos si directamente o con alguna breve escala intermedia de la que no se tiene constancia en la actualidad) hacia la Nápoles de Ferrante, que veía con cierta simpatía a los intelectuales que luchaban contra el pontífice (Percopo 1894: 759). Esta predisposición

del monarca partenopeo por remediar los sinsabores a los que los académicos estaban sometidos en la Santa Sede podría dar pie a asegurar que la llegada de Rustico al Reino se produjo en una fecha relativamente alta, alrededor de los últimos años de la década de 1460. No obstante, las primeras pruebas de su presencia en Nápoles no aparecen hasta el año 1481, cuando las tropas del duque de Calabria expulsan a los turcos que se habían apoderado de Otranto, motivo con el cual Rustico compone su «Canzone Morale III, a la Maestà del S(ignor) Re Don Ferrando, in la obsidione de Hydronto» y la «Canzone V de nuova textura, al Illustrissimo S(ignor) Duca di Ca(labria), recitata in un Convito in forma d'un pastore in la Recup(er)atione de Hydronto».

En nuestra opinión, esto no quiere decir que Perleoni no hubiera llegado a Nápoles bastante antes del comienzo de la década de 1480, sino que, por una serie de circunstancias, no fue hasta este momento cuando accedió a cargos que le permitieron desarrollar íntegramente las facetas del hombre de corte. En este sentido debido al particular origen de Rustico, que provenía –como hemos dicho– de una familia acomodada, pero no noble y, sobre todo, de una zona externa al Reino, sus comienzos al servicio de la casa de Aragón lo sitúan «nel ruolo non prestigioso di regio scriba» (Santagata 1979a: 251), antes de que su

carrera ascendiera vertiginosamente y fuese nombrado secretario del príncipe Federico. Estos comienzos podrían confirmar la hipótesis de que las labores de Rustico en la corte partenopea comenzaron desde abajo, es decir, en una serie de esferas que no tenían por qué reflejar el nombre de sus miembros en los documentos de la corte.

Al margen de los poemas acerca de la guerra de Otranto, encontramos una serie de sonetos en el *Perleone* cuyas circunstancias de composición aluden a un viaje a Francia del poeta acompañando a Federico de Aragón, entre ellos, destaca en modo especial el soneto IX, «facto in Armata al dicto S(ignore)». Esta composición da noticia de tres viajes en los que Rustico ha acompañado a su señor a Francia; misiones que, según los documentos de corte y las crónicas de la época, han de datarse en 1474, 1479 y 1483, probable fecha de composición del soneto. Por tanto, creemos probada la llegada de Perleoni a Nápoles con la suficiente anterioridad al año 1474 como para que el romano se hubiera ganado la confianza de su señor y este lo hubiera incluido en el séquito que lo acompañaría a tierras galas.

Desde 1484 hay constancia de la presencia de Rustico en la corte gracias a los documentos oficiales, que narran diversos aspectos económicos que conciernen a nuestro poeta –como el sueldo que percibía por sus servicios como «secretario de l’armata» (Percopo

1894: 761) o la cesión por parte de Federico de una serie de terrenos—; las declaraciones que realizó ante el juez tras ser llamado a declarar como testigo en el proceso contra los barones conjurados (Percopo 1894: 769-772) o las misiones que se le encomendaban cuando, en enero de 1487, ya había accedido al cargo de «secretario delle cose mariteme» (Percopo 1894: 774-776). Más allá de estas indicaciones cronológicas, sabemos que Rustico continuaba en Nápoles en 1492, año de la publicación del *Perleone* en la tipografía partenopea de Aiolfo de Cantono da Milano, al igual que el 12 de agosto de 1493, cuando se fecha el último documento de la administración del Reino que muestra su nombre: una carta que lo ubica como comisario real en Gaeta.

En relación con el ocaso de su existencia, ya Percopo (1894: 762) apuntó la posibilidad de que, tras el comienzo de las dificultades políticas del Reino, que marcarían el fin de la dinastía aragonesa, Rustico decidiera volver a Roma. En nuestra opinión, la hipótesis de este estudioso es bastante factible, máxime cuando, tras las dos décadas que, como mínimo, el lírico pasó en tierras meridionales habría acumulado las suficientes riquezas como para disfrutar de sus últimos años con una holgada tranquilidad en su ciudad natal, cuyas circunstancias poco tenían que ver con las del pontificado de Pablo II.

No en vano, el nombre de Rustico aparece recogido en un pasaje del diálogo de Marco Antonio Altieri (1450-1532) titulado *Li Nuptiali*, compuesto entre 1506 y 1509, y que retrata la vida poética romana de los últimos años del Quattrocento. El autor cita, entre otros, a «Marullo, [...] Sarafino [Aquilano], Rustico Perleone [...], quasi tutti coetanei et de una consimile creanza, et tutti gentilhomini romani» (Percopo 1894: 762-763), palabras que parecen corroborar el retorno de nuestro poeta a la ciudad del Tíber¹⁸⁷. Si es cierto, como este diálogo parece insinuar, que Rustico continuó con su labor literaria tras su vuelta a Roma o que, al menos, en este período un cierto número de composiciones suyas eran lo suficientemente conocidas en los Estados Pontificios como para hacer de él un «litterat[o] [...] in sì buona opinione [...] per le [sue] composte cose e pubblicate» (Percopo 1894: 763), no ha llegado hasta nosotros rastro alguno de este filón de su obra, al igual que no tenemos indicio alguno de la fecha de su muerte.

¹⁸⁷ En cuanto a lo que se pudiera inferir de este fragmento con respecto al nacimiento o a la extracción social de Perleoni, hay que tener en cuenta que los autores a los que hace alusión Altieri son extraordinariamente variados, pues Marullo nació en Constantinopla y, al igual que Aquilano, vino al mundo pasado el ecuador de siglo XV, lo que, al menos a la luz de los hechos que se conocen hoy en día, nos parece un momento demasiado tardío para ubicar el nacimiento de Rustico, pues de ello se derivaría que compuso la canción a Pablo II con menos de catorce años de edad.

Con estos datos como base, sería algo atrevido hablar de la biografía de Rustico, de hecho, teniendo en cuenta las notables lagunas que afectan a buena parte de su vida, hemos decidido titular este apartado utilizando la etiqueta, mucho más aséptica, de «datos biográficos». A partir de ellos, como se ha visto, no es posible referirnos a Perleoni en otros términos literarios que no sean los de lírico vinculado a la dinastía aragonesa en Nápoles (precisamente la vertiente más relevante para nuestro estudio), a pesar de que, presumiblemente, como académico romano, fuera autor de algún texto y de que, al parecer, su carrera pudo seguir tras el declive del reino aragonés. No obstante, a la espera de que alguno de estos textos pueda resurgir del olvido de los ingentes fondos bibliográficos del período, nos limitaremos a ocuparnos en el siguiente epígrafe de diversos aspectos de la que, a día de hoy, es su única obra conocida: el *Perleone*¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Nos referimos a otras posibles obras de Rustico con esta seguridad puesto que el autor mismo, en el exordio del *Perleone* (a iii, 52-54), afirma que ha accedido a publicar su cancionero tras haber «data optima e desiderata luce» a otras obras. Por tanto, de ser ciertas estas palabras, cabría buscar algún otro texto firmado por Rustico –y tal vez incluso impreso– con anterioridad a 1492, fecha de publicación del cancionero.

II. 2.2. EL *PERLEONE*

Con fecha del «DI X DE MARTIO M.CCCC.LXXXXII. ANNO CHRISTI» (Perleoni 1492: CCXLV) fue publicado en el taller napolitano de Aiolfo de Cantono da Milano el volumen titulado *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitulado lo Perleone, recolte tra le opere antiche et moderne del humile discipolo et imitatore devotissimo de vulgari poeti Giuliano Perleonio dicto Rustico Romano; minimo tra regii cancelleri, et de presente date in luce ad persuasione et mandato del illustrissimo suo S(ignor) lo S(ignor) Infante don Federico de Aragonia, P(rincipe) d'Altamura, Duca d'Andri et complacentia de alchuni amici.*

De la amplia descripción que de la obra se hace a través de su título conocemos que las rimas que componen el libro de Rustico pertenecen a diversos períodos de su vida. En efecto, como hemos puesto de manifiesto en el apartado anterior, cuando nos ocupábamos de los datos biográficos recogidos en la obra, hay algunas composiciones, como la ya mencionada canción II, que han de datarse en la primera mitad de la década de 1460, mientras que en la quinta y última sección del *Perleone*, el poeta da cuenta de que recoge «le

Op(er)e facte da VII. Anni i(n) qua» (Perleoni 1492: A iii¹⁸⁹), esto es, una serie de poemas cuya datación se situaría entre 1485 y 1492.

El texto del *Perleone* ha llegado a nuestros días solo en su versión impresa, de modo que, a fecha de hoy, no hay rastro alguno de los manuscritos originales que contendrían las rimas de Rustico. Por lo que respecta al incunable, aunque Percopo afirmó que «ne esist[o]no esemplari in quasi tutte le biblioteche romane (Casanatense, Corsiniana, Alessandrina) e nelle Nazionali di Napoli [...] e di Firenze, ecc.» (1894: 757), lo cierto es que nosotros solo hemos hallado los dos últimos testimonios citados por este estudioso, esto es, el de la Biblioteca Nacional de Nápoles (N), custodiado con la signatura S Q XXIII D 51, y el de la Biblioteca Nacional de Florencia (F), ubicado bajo la descripción Palat. E.6.3.107.

Ambos ejemplares provienen de la primera y única edición que, a la luz de los datos que hoy conocemos, se llevó a cabo de la obra de

¹⁸⁹ La sección que el autor denominó «li Sugecti de le materie tractate», de donde proviene este pasaje, carece de numeración en sus páginas, más allá de una serie de indicaciones en el margen inferior derecho del recto de los folios (que creemos que servirían como guías al encuadernado) que van de «A ii» a «A iiiii» en los tres primeros folios impresos y de «B i» a «B iiiii» entre el octavo y el undécimo. Las mismas indicaciones se suceden a lo largo de todo el libro, aunque una vez que empieza el exordio y el texto propiamente dicho de las rimas las letras pasan de mayúsculas a minúsculas (como se puede apreciar en el texto del proemio transcrito en el Apéndice II).

Rustico, es decir, la del taller de Aiolfo de Cantono datada el 10 de marzo de 1492. No obstante, como suele ocurrir con los incunables, hay leves divergencias tipográficas que evidencian que, al menos en algunas partes, ambos textos no fueron editados utilizando las mismas planchas de impresión. Así, se puede observar que el primer verso recogido en la página XXV, esto es, el número 46 del capítulo ternario «Egloga tacta in la morte del conda(m) S(ignor) Duca de Millano collocutori Phylemone et Thelemo», que reza «non si può senza affanno al Cielo attingere», comienza con la negación «Non», con “-n” final en N, mientras que F muestra «Nõ», con abreviatura nasal, como suele ser común en el incunable cuando la nasal se encuentra en posición intervocálica o es la terminación de una sílaba trabada.

Aunque ejemplos como este se repiten con bastante frecuencia entre N y F, no afectan lo más mínimo a las lecciones originales del texto. Sin embargo, hay una divergencia bastante más significativa entre ambos testimonios. F comienza con la ya citada sección acerca de «li Sugecti de le materie tractate», tras la cual se sitúa una «Tabula per alphabeto» que incluye, en orden alfabético, los primeros versos del *Perleone* divididos en los cinco libros de la obra; estas dos secciones ocupan un total de 13 folios, tras los que se añade un folio en blanco

que precede al proemio. N, en cambio, comienza directamente con el exordio, ignorando los peritextos que lo anteceden.

Una vez aportados estos datos preliminares, pasamos a ocuparnos de algunos de los particulares del *Perleone*. Como en el caso de las rimas del conde de Policastro, esbozaremos una serie de líneas generales acerca de la obra de Rustico con el fin de paliar –en la medida de lo posible– la casi absoluta ausencia de estudios críticos que abordan su figura. De hecho, a día de hoy solo podemos hablar de Santagata (1979a) como el único crítico que no se ha ocupado de Rustico de un modo meramente accidental, si bien el exiguo tratamiento que recibe en su obra dista notablemente de las amplias consideraciones dedicadas a autores como Aloisio o Caracciolo.

Ante esta carencia de estudios, hemos decidido ocuparnos de los aspectos más sobresalientes del cancionero de Rustico. Habida cuenta de las particularidades de este texto, no podemos dejar de comenzar nuestro análisis partiendo del estudio de las principales ideas puestas de manifiesto en el proemio de la obra; tras ello, trataremos de describir la encrucijada macrotectual en que el *Perleone* se sitúa, presentado como un solo cancionero y dividido en cinco secciones con un grado de

autonomía bastante elevado; por último, profundizaremos en las cuestiones métricas que afectan a la obra.

II. 2.2.1 EL EXORDIO A FEDERICO DE ARAGÓN

A algunas de las ideas que articulan el proemio del *Perleone* (transcrito en el Apéndice II de este estudio) ya se ha hecho referencia al exponer determinadas cuestiones que hemos tratado. Así, por ejemplo, ya se sabe que, aunque el soneto constituye la estrofa más utilizada en el cancionero, Rustico no reconoce la autoridad de Petrarca en lo referente a este metro. No obstante, al margen de los puntos ya señalados y pesar de que el prólogo a esta obra es algo más reducido que el que anteponen otros líricos de vanguardia, como Aloisio, a sus cancioneros, se trata de unas páginas cargadas de interesantes aportaciones valiosísimas para definir la poética de Rustico.

La epístola al barón de Muro, que sirve como proemio al *Naufragio*, responde a una dúplice división ya señalada por Santagata (1979a: 174) y Milella (Aloisio 2006: 6) según los dos temas tratados por Aloisio, que se podrían decir motivados por principios de índole metapoética, en la medida en que se ocupan de distintos factores que

influyeron en el proceso de génesis del cancionero, y autoexegética, puesto que subrayan los principales rasgos de la obra como texto. Tomando como base estos fenómenos y comparado con el caso aloisiano, el exordio del *Perleone* muestra una configuración mucho más simple. En efecto, cabría establecer en el proemio de Rustico una división en dos partes, pero, lejos de responder a las exigencias de dos ámbitos tan claramente distinguidos como en el *Naufragio*, las dos secciones del exordio a Federico de Aragón habrían de ser englobadas en el filón de la problemática metapoética, quedando la vertiente autoexegética limitada a una mención de naturaleza meramente accidental. En este sentido, la parte principal del exordio haría referencia a los ya citados temas «du pourquoi» y «du comment» delineados por Genette (1987: 199-239).

En lo que concierne a la vertiente del por qué, esto es, a los argumentos que el autor aduce para valorar su obra, Rustico destaca ante todo que el objeto de sus composiciones proviene en todo momento de la experiencia, como opuesta a la simple imitación, lo cual implica un marcado componente de originalidad.

A estos efectos, cabe precisar que la cuestión de la originalidad no debe interpretarse en el sentido absoluto del término, como se

consideraría en una obra de nuestros días o, como Genette (1987: 203) indica, a partir de Rousseau. La originalidad, que en Rustico se basa en poe^tar «con la exp(er)ie(n)tia in mano» (a ii, 11), constituye una reacción para con los inmediatos predecesores o incluso para con los contemporáneos del lírico, «questi tali che soli si riputano docti et sapienti, nutriti al pabulo alieno et non naturale non si possino dire simili al cavallo, libero per natura et per arte ligato al presepe, lo quale non de altro si pasce che di quello li è administrato» (a ii, 14-17). Sin embargo, este énfasis novedoso en la experiencia se justifica sobre la base de un retorno a la «natura, maestra de tucte cose» (a iii, 21), de la que Rustico afirma que fue partiendo de esta «et non da altri libri li primi cantori poetanti hebero origine» (a ii, 21-22). Por tanto, se trata de una novedad solo aparente, pues consiste en una auténtica vuelta a la tradición –«gage évident de qualité», como Genette (1987: 203) afirma–, que va más allá del manierismo, cuya inspiración pasa por tal cantidad de filtros que se llega a perder de vista cuál era la intención original del autor. De hecho, de acuerdo con este principio, Rustico afirma que «queste mie poche littere, non da alieni precepti o libri [sono] traducte et mendicate, ma per innato studio et mio intenso amore in le sagre et venera(n)de muse acquistate» (a iii, 29-31).

Por lo que respecta a esta idea, cabe señalar que desde el punto de vista teórico es extremadamente interesante, sobre todo en un contexto como aquel en que Perleoni se encontraba, es decir, el de una generación en que pocas veces se producía algo *ex nihilo*, algo que no remitiera a los modelos anteriores; y esta consideración, paradójicamente, no se muestra menos vigente con relación a la obra de Rustico de lo que pudiera serlo con respecto a la del resto de sus contemporáneos. No obstante, tal vez habría que señalar que los esfuerzos por separarse de la tradición excesivamente imitatoria en la que se enmarcaba, pudieron ser los que llevaron a Rustico a alcanzar un grado de experimentalismo poético que, si bien no siempre fue de la mano de la calidad artística, careció de precedentes en el contexto de la vieja guardia. Asimismo, el mismo autor se demostraba plenamente consciente de este tipo de adquisiciones, especificando con orgullo en sus didascalias el modo en que producía, por ejemplo, canciones «de nuova textura» (se trata de las canciones numeradas III, V, VIII y VIII) o «de nuovo stile» (canción XV).

Con todo, al margen de este grado de innovación formal, creemos que la crítica de Rustico podría ir dirigida, igualmente, a esos «simplici et arroga(n)ti latini» (a ii, 3) que despojaban la lengua vulgar de cualquier utilidad artística, mientras su actividad literaria se limitaba

a reproducir hasta casi el infinito una serie de temas que habían perdido toda su frescura –y, en algunos casos, incluso su vigencia– original. De estar en lo cierto, esta interpretación cobraría una importancia especial, teniendo en cuenta que las primeras experiencias formativas de Rustico –como hemos dicho– parecen provenir de la Academia Pomponiana. Llamativamente, a pesar de estos orígenes, estamos ante un autor cuya actividad humanista en Nápoles, de haber existido –cosa que dudamos seriamente– es completamente desconocida. Es más, renegando de sus orígenes, Perleoni afirma que ha compuesto sus obras «in materno ydioma», y «non in latino stile, p(er) non cognoscermi in quello si introducto che meritamente ne potesse fra li altri famosi latini esser co(n)numerato» (a iii, 31-34).

A las incógnitas surgidas en torno a la vertiente del cómo se comienza a dar respuesta en la segunda parte de la epístola, que podría situarse, aproximadamente, a partir de la línea 40. Desde este momento hasta la conclusión del proemio, Rustico se afana en aclarar determinados aspectos que tienen que ver con la génesis de su obra.

En un primer momento hace referencia a una serie de pormenores relacionados con los microtextos que componen el *Perleone*, que ya han sido sometidos a un proceso de selección:

Né creda, perhò, alchuno per me siano tucte de tanta perfectione et bontà reputate, che la magior parte de esse non cognosca si potessero et reprendere et emendare, et che io in diversi te(m)pi, da vinti anni in qua, de quelle et assai magior che duplicato numero compilatore.

(a iii, 40-44)

La alusión a este fenómeno cabría encuadrarse a medio camino entre las cuestiones del cómo y del por qué. Evidentemente, pertenece al ámbito del cómo en la medida en que pone de manifiesto parte de la génesis de la obra, pues la selección implica la discriminación de un corpus más extenso –según el autor más del doble de la cifra de textos que componen el cancionero– de acuerdo con una serie de criterios que, de un modo consciente o no, el poeta ha de tener claros para determinar cuáles son las composiciones seleccionadas. Con todo, no nos parece menos indudable que esta selección va de la mano de una valorización de la obra, pues los criterios de la discriminación que acabamos de mencionar obedecerían, de un modo u otro, a principios cualitativos. Así pues, solo los textos que hayan cumplido determinadas expectativas serán dignos de pertenecer al macrotexto final.

En este mismo plano intermedio entre la valorización y la génesis de la obra se muestra el tema de las fuentes de las

composiciones, donde cabría enmarcar el ya varias veces mencionado modelo de los *RVF* y los *Triunfos* en lo que tiene que ver con aspectos métricos, como la configuración de canciones y sextinas o la adopción del capítulo ternario. Dejando al margen el significado de las palabras de Rustico a estos efectos –del que ya nos hemos ocupado con anterioridad– no cabe duda de que un tipo de aseveración como esta da a conocer uno de los principios sobre los que se basa el *modus scribendi* del autor y, a la vez, dado que en este procedimiento se alude a una figura tan canónica como Petrarca, aporta una garantía de calidad adicional.

Hacia su conclusión, el exordio se centra en detallar los motivos que han llevado al autor a publicar la obra. En una época, como la era de los incunables, en que pocos textos pasaban de la versión manuscrita a la tipográfica, esta sección podría considerarse como un plano adicional dentro de las cuestiones del cómo –volviendo a la terminología de Genette (1987)– que Perleoni responde, puesto que ya no se está refiriendo a la gestación de los microtextos, o, incluso, del macrotexto, sino a un proceso que se sitúa en una esfera superior por la que no transitaban obligatoriamente todos los textos en la época del autor: su impresión y la serie de factores que, al parecer, hicieron al poeta estar de acuerdo con ella.

Como era de esperar, en este segmento la *captatio benevolentiae* que subraya la incapacidad del autor en el ámbito de las letras llega a sus cotas más altas. No obstante, al margen de estos tópicos, Rustico informa de un hecho significativo al que ya nos hemos referido (vid. nota 112), esto es, que solo ha accedido a publicar el *Perleone* una vez que «ad altre mie i(n)co(m)plete op(er)e [... ho] data optima et desiderata luce» (a iii, 53-54), por lo que todo hace pensar que esta no sea la única obra del autor que, a las alturas de 1492, había sido compuesta o –incluso nos atreveríamos a aventurar, dados los términos en que el autor se expresa– impresa.

Puede decirse de esta mención que constituye un motivo interior para la publicación de la obra; con todo, este no es el único factor que lleva al autor a entregar sus rimas a la imprenta, sino que –como hiciera, por ejemplo, Aloisio– Rustico responsabiliza de esta decisión a la insistencia de su señor, que siempre mostró su complacencia ante rimas como estas y que «più volte ad la loro publicatione [gli ebbe] confortato» (a iiii, 70-71).

Al margen de los aspectos metapoéticos expuestos hasta ahora, se ha aludido en apartados anteriores a la única muestra autoexegética que se podría extraer del exordio del *Perleone*, esto es, el pasaje donde

Rustico afirma que «più circa el fine serra(n)do tra(n)scorse et bene i(n)tese et co(n)siderate de assai maggior alteza, moralità e gravità si trovara(n)no piene» (a iiii, 78-80).

Si consideramos las explícitas menciones de Aloisio acerca de su obra, podríamos calificar la función autoexegética de Rustico, cuanto menos, de pobre, pues se limita a expresar una cierta ruptura entre la primera y la segunda mitad del conjunto de las rimas, señalando aquellas partes que, según el autor, tendrían un mayor valor, hecho que podría probar una circulación previa de las poesías de ocasión.

No obstante, lo que verdaderamente nos interesa en términos de exégesis de la obra –más allá de las implicaciones de los juicios valorativos del poeta– es la consciencia de Rustico acerca de la dúplice división de su cancionero. De todos modos, teniendo en cuenta el reducido espacio que el lírico dedica a este tipo de comentarios, estaríamos ante una mención meramente accidental, pues no arroja nada de luz a la estructuración ni tampoco a la temática de las cinco secciones del cancionero. En efecto, sabemos que existe una división en dos partes, pero Perleoni no informa en ningún momento de que se trata de una ruptura de índole temática, como tampoco alude a los cinco libros en que su obra está dividida. Por ende, creemos que la auténtica

finalidad que el poeta perseguía con estas palabras sería la de separar las composiciones de temática varia y ocasión –que muy probablemente Federico de Aragón ya conocería– de las amatorias que, aun no siendo relativamente inéditas, es probable que fueran parcialmente ignotas al príncipe, puesto que –en última instancia– concernían a las supuestas vivencias de Rustico y no a las del infante, como sucede con infinidad de composiciones de la primera sección.

Las definiciones o términos con que Rustico se refiere a su obra en el proemio son igualmente dignos de mención. Si el autor se afanó en hacer hincapié en que sus obras provenían de la experiencia, algo más adelante califica su obra como «queste poche recolte fantasiose» (a iii, 47), palabras que, al menos de antemano, parecen contradecir las observaciones previas. No obstante, a pesar de las apariencias, en nuestra opinión, ambos juicios no están reñidos entre sí, pues es posible que Rustico pretendiera hacer ver, por lo que respecta a la experiencia, que la principal fuente temática de sus poemas habían sido sus vivencias; no en vano, la primera parte atestigua, entre otras cosas, su vida al servicio de la casa de Aragón, mientras que en las cuatro restantes son sus amoríos los que sirven de inspiración al poeta.

Naturalmente, el hecho de que Rustico dé a entender que todos estos filones temáticos derivan de la experiencia constituye un valor añadido en términos unitarios y cualitativos, en la medida en que se trata de un procedimiento que conlleva una cierta verosimilitud. Ello, a nuestro entender, es perfectamente compatible con la etiqueta de «fantasiose», a través de la cual el autor podría mostrarse consciente de la necesidad de manipulación poética en cualquier tipo de composición, independientemente de que su argumento venga dado por una vivencia personal. En otras palabras, este contraste llevaría a Rustico a admitir el inevitable fingimiento lírico del que habló Pessoa y que aplicamos a De Petrucciis.

La segunda denominación que encontramos en el exordio es la de «Sonecti et Ca(n)zoni de varii stili» (a iiii, 73-74); es decir, mientras la definición anterior ponía el producto poético en relación con el proceso de composición, en esta ocasión, Rustico considera de modo aislado el citado producto final, subrayando su temática y sus principales metros. El primer fenómeno que salta a la vista leyendo estas palabras es que el lírico deja de lado el resto de formas métricas presentes en el *Perleone*, principalmente algunas tan frecuentes como la sextina o el capítulo (y que ya se habían nombrado al citar la autoridad de Petrarca). Con todo, no hemos de extrañarnos en demasía,

debido a que la etiqueta de «sonetti e canzoni» fue usada con relativa frecuencia durante la segunda mitad del siglo XV para hacer referencia a colecciones líricas compuestas por un mayor abanico de metros.

A estas alturas y habida cuenta de los elementos que hemos citado, cabría decir que la configuración del exordio del *Perleone* está estrechamente ligada al quehacer poético de su autor. En este sentido, si ya hemos repetido que uno de los principales rasgos definitorios de Rustico tiene que ver con su experimentalismo, buena parte de su proemio gira en torno a cuestiones que derivan de este fenómeno, al igual que una parte significativa del prólogo parece tener como fin legitimar tal elección poética. De hecho, se podría señalar que –dejando al margen los elementos provenientes de la retórica clásica que encuentran aplicación en el proemio– son los pormenores experimentales los constituyentes casi exclusivos de este prefacio, hasta el punto de que la casi totalidad de los elementos aquí referidos pueden remitir, de un modo más o menos directo, a esta postura.

II. 2.2.2. ¿UN CANCIONERO EN CINCO SECCIONES O CINCO CANCIONEROS EN UN VOLUMEN?: CONSIDERACIONES MACROTEXTUALES DEL PERLEONE

No es la primera vez que ponemos de manifiesto el conflicto que, en términos macrotextuales, supone la configuración del *Perleone*. En efecto, la particular estructuración de la obra en cinco secciones con un grado de autonomía, a priori, pleno, sitúa al cancionero de Rustico en una encrucijada con respecto tanto a la relación que cada sección guarda con las otras cuatro, como a los factores que puedan apuntar hacia la identificación que, tomando estas relaciones como base, pueda establecerse entre la publicación en un solo volumen del *Perleone* y un hipotético macrotexto construido sobre la base de una macrohistoria global.

Dado que ya nos hemos referido a algunos de estos hechos –y en algunos casos de un modo relativamente detallado– hemos considerado oportuno configurar nuestro análisis tomando como base las manifestaciones macrotextuales que se desprenden de cada una de las cinco secciones de la obra, con la finalidad de comprobar hasta qué punto es correcta la afirmación de Tateo acerca de la división de la obra de Rustico en una serie de «canzonieretti» (1973: 120), en cierta

medida independientes entre sí. Una vez realizado este estudio de cada una de las partes, volveremos nuestra mirada al conjunto de la obra, con el objetivo de identificar la existencia de algún tipo de elemento que tienda a unificar el contenido de las cinco secciones.

II. 2.2.2.1. Primera sección: «le cose extravagante»

El poeta, en la tabla de contenidos que encontramos en F antepuesta a la obra, afirma que esta primera parte está compuesta por «certe opere recte extravagante recolte tra le compilate de molti Anni Basse et impolite Sopra varii propositi p(ro)prii et de Amici et accumulate con alchune moderne de più alto Stile» (Perleoni 1492: A iii). Partiendo de esta definición y de otros rasgos que ya hemos puesto de manifiesto acerca de este primer libro, cabe descartar que los microtextos puedan encontrarse al amparo de cualquier tipo de entidad macrotectual, máxime cuando el mismo Rustico afirma que se trata de composiciones «sopra varii propositi».

Sin embargo, con este tipo de afirmaciones, podríamos adentrarnos en una paradoja similar a la que pusimos de relieve al tratar la diversidad del *Colibetto* de Galeota y que se podría denominar, partiendo de las enseñanzas de Genette (1987: 209), como el efecto

unitario de la disgregación consciente. En otras palabras, en la medida en que Rustico percibe e incluso señala que este segmento de su obra no es homogéneo, erige la heterogeneidad que en esta sección se manifiesta como el elemento del que deriva la unidad de la misma. A estos efectos habría que indicar que el poeta romano aporta un par de datos que respaldan la constitución como bloque de la primera parte de su obra precisamente basándose en este fenómeno: en primer lugar, la mencionada cita de la tabla de contenidos y, en segundo lugar, la ruptura en dos bloques indicada en el exordio. Tomando como base ambas alusiones, cabría señalar una cierta continuidad de elementos en esta primera sección, sobre todo en la medida en que se contraponen a los que vertebrarán los otros cuatro libros.

En última instancia, podríamos decir que esta primera parte constituye una especie de cajón de sastre, un segmento de la obra donde se da cabida a todos los elementos que –cumpliendo con los estándares de calidad mencionados en el proemio–, por su naturaleza, se podrían excluir de los restantes libros. Esta descripción no nos alejaría demasiado de la realidad que del texto se desprende; con todo, en contraste con la concepción como una masa informe y poco compacta que de estas observaciones podría derivar, en ocasiones, las didascalías permiten establecer algunos bloques temáticos que agrupan un

determinado número de composiciones y las opone al contexto en que se sitúan. Este es el caso, por ejemplo, de los poemas dedicados a Federico de Aragón que, con diversos motivos, agrupan las 16 primeras composiciones (15 sonetos y una canción). Lo mismo ocurre con los sonetos XLII, «al Beato Iacobo de la Marcha», y XLIII, «al medesimo»; XLV, «Sopra la morte de la condam Illustrissima S(ignora) Duchessa de Calabria», XLVI, «Sopra la medesima morte», y XLVIII, «al Illustrissimo S(ignor) P(rincipe) de Capua Sopra la medesima morte»; LI, «al Illustrissimo S(ignor) Duca de Calabria stando infirmo», y LII, «per le co(n)sonantie al medesimo»; o LVI, «ad Io(anne) Francischo Caracciolo», y LVII, «Responsivo per le consonantie al medesimo».

Como decimos, estas didascalias podrían implicar, como máximo, la constitución de determinados bloques más o menos extensos cuya unidad se opondría a la disgregación reinante en el contexto en que están insertados. Sin embargo, y precisamente por ello, distan enormemente de constituir un bloque homogéneo que abarque toda la primera sección del *Perleone* hasta el punto de permitirnos hablar de ella como un conjunto de rimas unitario. En efecto, este corpus textual incumple, uno tras otro, todos los requisitos para la construcción del cancionero, desde la ordenación microtextual preestablecida, que impedía la dislocación o la omisión de las

composiciones, hasta la cuestión de los extremos, de los que cabría deducir el hilo argumental unitario.

Con todo, desde nuestro punto de vista, esta serie de características no llaman la atención en exceso teniendo en cuenta los rasgos de este corpus textual, pues estas composiciones de estilos varios o, si se prefiere, de ocasión, se erigen como un reflejo de la vida de corte, como se desprende de didascalias como las de los sonetos XLIII, «ad M(adama) Laura P.C. aspectata in un convito», XLVIII, «Sopra la morte del condam Conte de monte Odorisio», o la elegía II, «facta per un nobile Giovane Cortesano Sopra la perdita de sua Innamorata». Como se sabe, el ambiente cortesano constituía un aspecto fuertemente codificado en su vertiente poética, por lo que –de un modo relativamente análogo a lo que se ha dicho con respecto a otros líricos de vanguardia– esta sección carecería de la necesidad de estar supeditada a una *cornice* de naturaleza literaria, puesto que sus microtextos son plenamente válidos insertándolos en la estructura social a la que remiten.

II. 2.2.2.2. Segunda sección: «la amata Diana Latia»

Tras la conclusión del primer libro, el lector del *Perleone* advierte que se enfrenta a una realidad poética nueva hasta ahora en el texto de Rustico. Más allá de la mención que de este fenómeno se lleva a cabo en el exordio, en la página LXXXXV del incunable, última de la primera sección, encontramos la indicación «fine de la prima parte del *Perleone* in le cose extravagante», y, tras ella, «principio de le opere de amore et primo de quelle de la amata Diana Latia». He aquí la frontera aludida por el poeta romano en su proemio, acompañada de la especificación temática que marcará la tónica seguida por el lírico hasta la conclusión de su obra: el amor.

La historia de amor con Diana Latia podría calificarse como el homenaje que Rustico rinde a Giusto de' Conti y a *BM* en el seno del *Perleone*, y no nos referimos simplemente a la amplia sección dedicada a cantar las alabanzas de la mano de la amada (sonetos LXVI-LXVIII y canción VII), ni tampoco a los ecos textuales contianos que prueban que Perleoni pudo tener acceso a un determinado número de poemas de *BM* mientras componía su obra. Esta segunda sección remite a Giusto, principalmente, en lo concerniente a los ejes que vertebran la experiencia amorosa misma, en cuyo devenir el amante será traicionado

por la dama, hecho ante el cual alternará una paciente y sosegada resignación con la más acre de las iras contra la pérfida traidora.

De acuerdo con los elementos que de lo dicho hasta aquí se pueden inferir, esta segunda parte no solo es homogénea y responde tanto a la dinámica narrativa como a la temática amorosa común en los libros de rimas unitarios, sino que –como sucede con las cuatro últimas secciones– es relativamente autónoma con respecto al resto de la obra, puesto que presenta, desarrolla y pone punto y final a un tema concreto dentro de las fronteras textuales establecidas para ello. Asimismo, la unidad temática está más que probada –incluso dejando al margen los acontecimientos a los que las composiciones alfa y omega hacen alusión– a través de la constante función deíctica de las didascalias, donde menciones como «la medesima» o «la dicta», que remiten una vez tras otra a Diana, son una constante.

II. 2.2.2.3. Tercera sección: «Amore, Acquisto et perdita de [...] Beatrice Cassia»

Como sucediera con la segunda parte de la obra, la consciencia de que la tercera sección responde a la dinámica narrativa y biográfico-amorosa que todo cancionero precisa deriva de los mismos paratextos

que se refieren a ella y que, en el caso del que citamos como título de este epígrafe, incluso revelan un notable componente autoexegético. Con todo, a pesar de la claridad de los conceptos derivados de esta alusión, la relación que guardan los extremos de este segmento del *Perleone* es infinitamente más conflictiva de lo que pudiera ocurrir en las rimas dedicadas a Diana Latia.

Esta particularidad, sin embargo, puede atribuirse, más que a una clara falta de coherencia o a una serie de carencias por parte del poeta, al hermetismo con que afronta determinadas composiciones. Así, si el primer poema de esta sección es una canción que retrata el «Principio del Amore de Beatrice Cassia», cuyo contenido es fácilmente predecible, el colofón a este libro viene dado por otra canción, «allegorica Morale et Segreta dove [il poeta] vole essere da pochi inteso», composición oscura, con múltiples referencias a la Antigüedad Clásica¹⁹⁰ y que, en apariencia, guarda escasa relación con los acontecimientos amorosos concretos que dan origen a la sección. Ello se debe a que, en lugar de relatar los pormenores de la conclusión de su relación con Beatrice Cassia, Rustico se sirve de una extensa lista de personajes mitológicos que sufrieron por amor, sin hacer mención alguna a la experiencia que –no olvidemos– articula toda esta sección.

¹⁹⁰ En nuestra opinión, es probable que Rustico utilizase las *Metamorfosis* ovidianas como fuente.

De hecho, uno de los pocos momentos en toda la canción en que se deja sentir la voz de la primera persona es la conclusión de la misma, donde el poeta, tal vez motivado por el sufrimiento causado por Beatrice, sentencia «Canzon, s'alchun t'intende et ti domanda, / rispondigli cortese / et di che impari Senno ad le mie spese» (canción XII, vv. 279-281).

Este último fenómeno no se muestra desvinculado de la lección de *BM*. Asimismo, la huella de Giusto se vuelve a hacer latente en las composiciones situadas entre los sonetos LXXXI y LXXXVIII. De este modo, en contraste con la descripción de Beatrice como «una nuova Angilecta in viso humano» (son. LXXIX, 6) o, incluso, con las palabras del segundo terceto de LXXX, donde Rustico proclama «la gloria de la [sua] sola Beatrice» (v. 13), el soneto LXXXI muestra cómo las dudas acerca de la fidelidad de la dama corroen el ánimo del amante a una velocidad que no puede calificarse sino de llamativa:

L'angoscioso pensier che'l Cor m'afflige
quando paura e sdegno inde deriva,
tal di sperare in voi, Donna, mi priva
che spesso altro che doglia in me non vige,
che s'io son lunge ad tua decora effige,
né sento chi di voy mi parli o scriva,

ragione è ben che si dubioso viva,
et molli il freno al duol che mi trafige:
parmi vederti star libera et sciolta,
te sola amando, et che di me non curi;
parmi spesso sentir che mi si è tolta,
sol'un conforto par che m'assicuri:
che ti rimembri Amor pur qualche volta
la Fe ch'io servo ai nostri eterni giuri.

A partir de este momento, como si las sospechas se confirmaran, todo son arrepentimientos motivados por la presteza con que el amante cedió a las pretensiones de Cupido, «che maladecto si aquel primo incontro / [...] / sia maladecto el giorno...» (LXXXII, vv. 9, 12), acompañados por la descripción del amor como el «nuovo error de mie ardenti disiri» (LXXXIII, 4) o como «l'intollerabil danno / che di speme et piacer m'han tratto fore» (LXXXIII, 13-14).

Como hemos dicho, estas ideas se pueden vincular al tema de la canción conclusiva, especialmente en lo referido al cierre de la misma. Con todo, y a pesar de que esta vertiente de la última canción sea antecedida por el contenido de estos sonetos, cabe señalar la falta de correspondencia entre los extremos alfa y omega, máxime si concebimos –como se debe hacer– el soneto proemial como una

tipología textual que remite a unas circunstancias cronológicas e históricas equivalentes o, incluso, posteriores a las de la composición omega, puesto que se sitúa en un plano superior al del resto de microtextos, a medio camino entre estos y el macrotexto, en la medida en que, al ser autoexegético, aporta una semántica especial a la macrohistoria.

Otro rasgo interesante de esta sección es la aparición de una serie de sonetos en los que, según las didascalias, el poeta debate con unos interlocutores que podrían calificarse, cuanto menos, de insólitos; nos referimos al bloque ya alguna vez mencionado formado por los sonetos LXXVII-LXXX. Citamos estos ejemplos porque Santagata (1979a: 248) los considera, no solo típicos de la tradición poética cortesana, sino en cierta medida contrarios a la esencia misma del macrotexto. Sin embargo, en nuestra opinión, dado que el argumento mismo que da origen a los sonetos no deja de ser el amor del poeta por Beatrice –y la pareja de composiciones acerca de las golondrinas (LXXIX-LXXX) es un perfecto ejemplo de ello– no solo no están reñidos con la coherencia o la cohesión del libro de rimas unitario, sino que incluso contribuyen a este, pues aportan una serie de datos que continúan desarrollando la historia de amor.

En conclusión, salvo por la peculiar relación entre las composiciones situadas a los extremos de la sección, también las rimas dedicadas a Beatrice serían susceptibles de constituir un texto autónomo regido según los principios del cancionero unitario.

II. 2.2.2.4. Cuarta sección: «in vita et morte de [...] Angela de Bel Prato»

Las palabras con que Rustico define esta cuarta sección nos traen a la mente de modo inmediato el esquema que articula los *RVF*. Sin embargo, y aunque hay una serie significativa de coincidencias entre el cancionero petrarquista y este cuarto libro del *Perleone*, no son menos importantes los factores divergentes.

Más allá de las leves menciones temáticas con que se inauguran las secciones segunda y quinta, de cuyos paratextos iniciales solo cabía inferir que dichos apartados contienen una cierta cantidad de rimas dedicadas a una determinada dama, la información acerca de la vida y la muerte de Angela de Bel Prato en este caso se presenta como un elemento doblemente unificador: por un lado, las rimas recogidas bajo esta indicación muestran una cierta afinidad temática, pues todas ellas se refieren –como en los casos anteriores– a una historia de amor

concreta; sin embargo, más allá de ello, el fallecimiento de la dama se erige como un componente definitivo y definitorio de esta relación, pues –tal y como Rustico la concibe– la muerte hace que la historia concluya sin que sea concebible proseguimiento alguno. Por tanto, no solo estamos ante una sección que se presenta tan unitaria como las dos anteriores en la medida en que goza de dinámica narrativa y relata una serie de acontecimientos biográficos y amorosos, sino que nos encontramos frente a una historia cerrada, precisamente opuesta a la «fabula inexplata» petrarquista que Picone (2007: 13-18) puso de manifiesto.

Con todo, a pesar de lo dicho hasta aquí, la relación entre los extremos no es tan fluida como cabría pensar, pues la composición inicial, una canción «in laude de la dicta Angela» –construida sobre el modelo de «Spirto gentil»– que, como se puede desprender de su didascalia, configurada ya *in medias res*, carece de función proemial.

Tal vez sería útil poner en relación este fenómeno con el grado autoexegético del título de la sección, que –a diferencia de lo que ocurre con otras partes– ya avanza cuál será el desenlace de los amores con Beatrice; ¿sería lícito pensar que Rustico omitió la composición proemial tomando como base este hecho? En nuestra opinión no, puesto que la composición proemial remite y pertenece a la

macrohistoria, y los paratextos podrían ser definidos como meros puntales que sostienen el macrotexto. Sin embargo, no cabe duda de que, ante datos como los que muestra la introducción a esta cuarta sección, el lector no echa tanto en falta la función autoexegética atribuida al exordio lírico.

Sí se mantienen, en cambio, algunas incertezas acerca del destino al que se encaminan los pasos del yo lírico en la aventura amorosa, cuya señalización constituía otra de las funciones esenciales de la composición proemial. Con todo, dado que Rustico carece de una profundidad psicológica excesiva en este ámbito, tampoco esta carencia supone una gran pérdida puesto que, mientras Petrarca, por ejemplo, acompañaba los eventos surgidos a raíz de la muerte de Laura con todo un devenir personal de naturaleza moral y religiosa, Rustico se limita a expresar su tristeza y no llega otra conclusión más allá de que la «morte stropia ogni poter de Amore» (son. CXXVII, 14).

El modo en que Rustico lleva a cabo la descripción de la muerte de Angela es bastante original, pues más allá de centrarse en sus sentimientos con respecto a la pérdida, muestra una serie de composiciones que giran en torno a elementos físicos vinculados al terrible acontecimiento. Así, si la parte «in morte» comienza en LXXXXVIII, entre las primeras composiciones dedicadas a este

acontecimiento encontramos casos como los sonetos C, «in la Età che morio»; CI, «Dialagho a le damicelle de la S(ignora) Regina»; CII, «sopra la medesima ad la Matre»; CVII, «del luochu dove morio»; CIX, «al Templo et Sepulchro dove fu posta» o CXII, «del tempo che Vixe». Según Santagata, esta «continua attenzione prestata ai dati ‘esterni’ non solo non ha un ruolo unificante, ma agisce anzi come un potente fattore di disgregazione» (1979a: 249).

Con respecto a esta serie tal vez haya que entender que Rustico actúa como un pintor cubista, afrontando un único fenómeno –la muerte de Angela– desde múltiples perspectivas al mismo tiempo: datos materiales vinculados al evento, gente que sufre por su pérdida, etc. Sin embargo, a nuestro juicio, ello no implica disgregación alguna, sino que más bien contribuye a una unidad creada sobre la base de unos procedimientos distintos. Es cierto que este tipo de composiciones parecen “robar” espacio a aquellos poemas que, en otro tipo de cancioneros (como los de Caracciolo o los mismos *RVF*) servían para retratar el desarrollo de los acontecimientos, pero aquí el yo poético y su psique parecen subyugados a la observación de los acontecimientos que los rodean, a través de los cuales canalizan su dolor. De este modo, si esta sección del *Perleone* responde a las exigencias de un «canzoniere-romanzo», no habría que entender los requisitos de la

dinámica narrativa como una mera sucesión de acciones, sino que, tal vez, habría que vincularlos con esa postura paisajista, casi impresionista, en la que la influencia del yo se revela fundamental por lo testimonial de sus descripciones, en las que –como decimos– no solo se busca la configuración del escenario donde transcurren los hechos, sino que este personifica una parte significativa de los sentimientos del yo lírico.

II. 2.2.5. Quinta sección: «opere de M. Fulvia Agryppina Parthenopea»

Tal vez esta quinta sección sea la más interesante desde el punto de vista del contenido y la profundidad temática y de influencias del *Perleone*. No en vano, Rustico, que concibió la arquitectura de su obra en términos de ascendencia cualitativa, sitúa esta parte como la conclusiva del cancionero, pues las rimas aquí incluidas han sido «reserbate per chiave del Libro p(er) le più electe et como piene de maggiore efficacia et moralità sopra tucte le altre digne de essere da Servi de Amore lecte con actentione et più volte reiterate et gustate da chi intente» (A iii).

Decimos que probablemente esta sea la parte más atrayente de toda la obra puesto que, en su concepción, el poeta romano emplea una

serie de influencias que combina hasta llegar a unos resultados bastante peculiares. Así, más allá de tratar los pormenores de la relación con Fulvia, que –dicho sea de paso– no siempre adquieren el peso que cabría esperar del paratexto que da comienzo a la sección, Rustico traza un recorrido ético que se podría basar en el cancionero petrarquista, elección que da pie a una serie de composiciones de temática moral (por ejemplo, los sonetos CXLIX, CLXIII, CCXVII, la canción CCXVII...) o estrictamente religiosa (son. CCXIX, CCXX, laudas I y II...), que se acompañan de ciclos claramente cortesanos (CLVIII-CLXII; CLXXIII-CLXXVI, etc.).

De esta descripción del contenido se puede inferir que existe un hilo unitario en esta sección y que, además, se erige sobre una amplia vertiente biográfica, organizada en torno al doble filón amoroso y moral. Naturalmente, la inmensa mayoría de los microtextos incluidos en esta quinta parte responden a las exigencias de esta dúplice configuración, y los que no lo hacen no repercuten en exceso sobre el desarrollo de la acción, pues se pueden considerar simples incisos. Nos referimos, por citar algún caso en concreto, a composiciones como los sonetos CLXXXII, «in la morte de la Contessa de Alyfi»; CCIII, «ad Bernardino de Gaeta da Napoli, suo secreto amico», o CCX, «in la Morte del S(ignor) Don Pietro de Aragonia».

A pesar de la existencia del hilo narrativo, el devenir amoroso y moral que centra esta sección no debe inducirnos al erróneo pensamiento de que estamos ante un corpus textual concienzudamente estructurado sobre el modelo de los *RVF*, sino que esta es una hipótesis que el lector descarta simplemente ojeando las composiciones. En efecto, si comenzamos simplemente acudiendo a la continuidad entre los textos de los extremos, nos daremos cuenta de que alfa y omega, lejos de converger, puestos en relación entre sí, se presentan como dos poemas paralelos, sin relación aparente que los vincule. Esto se debe, a nuestro juicio, al hecho de que, una vez más, encontramos un comienzo que podríamos calificar *in medias res*, en tanto en cuanto el soneto CXXVIII, que inaugura la sección, carece de función proemial alguna, limitándose a narrar el comienzo de la historia amorosa con Fulvia:

Solo et sospeso, d'ira et error carcho,
biasmando stava el mio volar troppo alto
quando, socto color d'un verde Smalto,
Damphe m'apparve al suo solito Varcho.
Vidi che infino al mento havia già l'archo
quel ciecho che sì indarno in Rime exalto
per fare in suo sequaci un tale assalto
qual fea Medusa ad l'amoroso incharcho.

Io, ch'era già del suo ferire esperto,
ardito qui non fuy di sequitarla,
anzi, che indrieto mi tiray dal Colpo;
ma, pur me invaghii tanto in rimirlarla,
che di mia libertà non vedo il certo,
né so si del mio mal me stesso incolpo.

En contraste con este punto de partida, la meta viene dada por la «Laude II et ultima Devotissima ad Mariam Virginem», que pone punto y final al recorrido moral y religioso cerrándose con los siguientes versos:

Chi in te confida et de buon Cor ti serve,
Madre benegna et del Ciel sola Dea,
cader non può da sua giusta Speranza.
Questo vivo pensier l'alma recrea,
che nel tuo Santo Amor ta(n)to più ferve
quanto la gratia il mio difecto avanza,
così mi glorio et di morir contento,
drieto ad sì vera scorta
tal mi conforta il gran piacer ch'io sento.

(vv. 113-121)

No obstante, como decimos, es el elemento alfa el que falla en lo concerniente a la concreción del recorrido al que alude la composición omega, puesto que el primer soneto está exento de cualquier carga moral o religiosa. Esta, sin embargo, comienza a hacerse latente a medida que nos adentramos en la sección y se suceden las composiciones (generalmente sonetos) a las que el autor aplica la etiqueta de «morale». En este tipo de poemas comenzamos a entrever fragmentos de los que se deriva un nítido posicionamiento religioso, que –como en el caso de los *RVF*, aunque con resultados claramente desiguales– apunta hacia el desdén de cualquier tipo de amor terrenal en aras de una futura recompensa celestial. Quizás el comienzo de esta conversión pueda ejemplificarse de un modo casi paradigmático en el soneto «morale» CXLIX:

Mai più quest'occhi de mirar fur vaghi,
né il Cor più colmo di Sospiri ardenti
del dì che tucti et cinq(ue) i Sentimenti
persi gustando gli acti dolci et maghi;
ben furon del mio mal quasi presaghi
nel incontrar de duo Stelle lucenti,
ma tal sempre da Amor gli truovo Spenti,

che del co(m)mune error convien m'appaghi.

L'alma sol truovo, Misera, che piange

nostra prision, et teme il duro fine,

ch'appena scorge l'invaghita voglia.

Ma se fur may tra noy gratie divine,

questa ad me sia, che'l mio disir non cange,

che più victoriosa havrà sua Spoglia.

A partir de este momento las composiciones morales comienzan a aparecer con una frecuencia que va aumentando, dando origen a revelaciones que se presentan tan certeras del cambio de rumbo del yo poético como

O Ration, subgiugata ad l'impia Voglia!

Alma, che ardendo et disiando vay

brieve riposo per eterna doglia!

Chiudamo il passo ad gli amorosi guay

prima che morte al tucto ne discioglia,

che meglio val pentir tardi che may.

(son. CLXIII, 9-14)

Correr non posso, dico anzi con Freno,

finir mi sforzo hormay questo Viagio,

dove mi sento ognhor più venir meno.
Sol priegho Amor desista in farmi oltraggio,
che'l Mondo et ogn'altro Aspido veneno
pocho mi allunga dal Celeste Ragio.

(son. CCXVII, 9-14)

Estas ideas, en un principio exclusivamente morales, pues toman como sujeto al yo lírico y a su experiencia para narrar la necesidad de un cambio de rumbo, van fluyendo, hacia la conclusión de la sección hasta combinarse con poemas netamente religiosos, como las dos laudas a la virgen o los dos últimos sonetos (CCXIX y CCXX), que retratan el sacrificio que implicó la muerte de Jesucristo en la cruz y que, junto a la citada lauda II, forman el colofón de la quinta parte.

Con estos datos, creemos probada la homogeneidad y la coherencia temáticas en el interior de esta última sección, así como la existencia de un hilo temático unitario que avanza y se crea paso a paso. En nuestra opinión, la consciencia de estos procesos va más allá de los conflictos que se derivan de las rimas de los extremos y que, insistimos, se resuelven, simplemente, restituyendo a la composición alfa la entidad de microtexto que realmente posee, desproveyéndola de cualquier aspiración a convertirse en poema proemial.

II. 2.2.2.6. Elementos unitarios globales

Hasta ahora hemos visto que, al margen de las características peculiares derivadas de la naturaleza de la primera sección, las cuatro partes centradas en acontecimientos amorosos que incluye el *Perleone* serían susceptibles de ser tratadas, como Tateo decía, como «pequeños cancioneros» con un grado relativamente elevado tanto de coherencia y cohesión internas como de autonomía respecto al resto de las partes. Llegados a este punto, cambiaremos la dirección de nuestras observaciones con el fin de tratar de identificar un posible conjunto de elementos que, más allá de garantizar el funcionamiento aislado de cada una de las cinco partes¹⁹¹, subrayen la naturaleza conjunta de un hipotético macrotexto que englobe toda la obra de Rustico.

El primer elemento que salta a la vista de la unidad de la obra es el que se deriva del enorme conjunto de paratextos con función autoexegética, a los que ya hemos aludido en diversas ocasiones.

¹⁹¹ Recordemos que si la primera sección no era digna del estatuto de cancionero unitario era, simplemente, porque las composiciones que incluía, habida cuenta de su naturaleza, funcionaban perfectamente de modo individual en el ambiente al que estaban dirigidas.

El primero de estos elementos, por obvio que parezca, no es otro que el mismo título de la obra (presente en A ii). Genette afirma que el título de una obra tiene una triple finalidad: «1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur [...]». Tout d'abord, les trois fonctions indiquées [...] ne sont pas nécessairement toutes présentes à la fois» (1987: 80). En la obra de Rustico, en cambio, encontramos cubiertas las tres necesidades: la identificación («lo Perleone»), la valorización del contenido («opere antiche et moderne del humile discipolo et imitatore devotissimo de vulgari poeti Giuliano Perleonio...») y, lo que más nos interesa bajo este epígrafe, la designación del contenido. Recordemos que Rustico califica su obra como un «compendio di sonecti et altre rime», y que de la misma etiqueta de «compendio» ya se desprende un grado relativamente elevado de unidad por lo que al contenido respecta.

Asimismo, justo a continuación del título, encontramos la ya mencionada tabla de «li sugecti de le materie tractate» (A iii), que se abre con la advertencia de que «sarà diviso lo presente Canzoneri in V Parte», clara alusión a la concepción de la obra –no sabemos si por parte del poeta o del editor– como un todo unitario, aunque dividido, como se verá, de acuerdo con criterios temáticos, en cinco secciones.

Ignorando estas cinco secciones y estableciendo la ya conocida dúplice vertiente de la obra, el exordio, siguiente paratexto que compone la obra, subraya la unidad en la medida en que, más allá de su contenido, supedita la globalidad del texto al dominio que ejerce desde su situación estratégica en el principio del volumen. Dicho de otro modo, tanto su existencia como su ubicación con respecto al conjunto de la obra hacen de él –como ya se ha visto– un fenómeno peculiar, situado a medio camino entre el interior y el exterior del texto, entre las distintas partes que forman el *Perleone* y los lectores, de modo que la pertenencia a esta singular dimensión, a nuestro juicio, tiene como consecuencia inmediata la unidad de cada una de las entidades que, ya en el interior de la obra, se encuentran sometidas al prólogo.

En una dimensión parcialmente distinta se mueve el conjunto de paratextos utilizados con el objetivo de marcar el inicio de cada una de las secciones. Esta tipología textual responde a la finalidad que Genette atribuyó a los encabezamientos o subtítulos de capítulos, cuya presencia «est rarement obligatoire, si ce n'est peut-être dans les recueils de nouvelles, où leur absence risquerait de prêter à confusion en faisant d'abord croire à un récit continu» (1987: 300). Dado que, como se ha dicho, la dinámica narrativa que un cancionero posee es equiparable a la de cualquier colección de relatos, en este tipo de obras

los subtítulos no son menos recomendables, máxime cuando, en casos como el del *Perleone*, la temática no es homogénea de principio a fin de la obra. De este mismo modo, más allá de establecer las fronteras entre distintos argumentos que se traten en el cancionero, la función unitaria de los subtítulos en el texto de Rustico se manifiesta en la medida en que establece el orden de cada una de las secciones con relación a la globalidad del texto. Recordemos, a estos efectos, la función de los numerales ordinales en paratextos como «fine de la prima parte del Perleone», «fine de la seconda parte del Perleone», «principio de la terza parte de le opere de Beatrice» o «comincia la quinta et ultima parte del Perleone».

Al margen de este tipo de señales paratextuales, en el *Perleone* son igualmente rastreables algunas menciones situadas en el seno de las mismas composiciones poéticas de las que deriva una función deíctica cuyo alcance trasciende las fronteras ya especificadas de las distintas secciones, de modo que podrían esconder un énfasis unitario de naturaleza prácticamente global. El primer ejemplo de este fenómeno se presenta en la canción XI, primera composición de la tercera sección, cuyos primeros versos rezan:

Mentre dal impio nodo el Ciel mi sciolse,
Amor, che afforza in amistà ritorna,
come chi d'esser vinto al fin si scorna,
di nuova vigoria provar mi volse,
lasso! Che maggior laczo al Cor m'avvolse
l'ignudo in chui pietà raro soggiorna,
donna più ch'altra adorna
monstra(n)domi né penso hormay donde escha,
onde digno è che crescha
la pena, ad quale incontro al suo maggiore
muove la lingua d'onta et d'ira armata.
Folle è chi troppo spera in suo valore,
ch'io fui ripreso ad l'escha,
primo la piagha fusse ancor saldata.

(vv. 1-14)

Del principio de esta composición raramente se podría decir que estamos ante el comienzo de una sección relativamente autónoma en el seno del cancionero. Ello se debe a la existencia de una serie de alusiones que parecen referirse a eventos anteriores y que incluso muestran la conclusión de acontecimientos precedentes, como se desprende de los dos primeros versos citados, cuyo contenido cabría poner en relación con el argumento que centraba la segunda sección: el

conflicto derivado de la traición de Diana Latia. No obstante, esta no es la única referencia que en esta canción se puede hallar de esta experiencia pasada, puesto que, en el verso 84, el yo lírico expresa su profundo deseo de que esta nueva dama, Beatrice Cassia, se revele como su «vera Diana», mención que cabe vincular con la infidelidad sufrida por la anterior amada que, paradójicamente, compartía nombre con la diosa romana de la castidad.

La misma función anafórica con respecto a la sección anterior se pone de manifiesto en el íncipit de la canción XIII, que da comienzo a la cuarta parte del *Perleone*:

Più volte un dolce solitario affanno,
un peregrin pensier colmo di speme,
debon dar otio ad glamorosi Versi,
ma l'ignoranza et la paura insieme
m'han traviato hormai nel decim'anno,
senza monstrar il duol ch'indi s'offersi,
e s'hor novellamente il sento apersi,
non è ch'io non sia tal qual esser soglia,
né che baldanza o libertà mi scorga,
o che'l Ciel fuor d'usanza al fin mi porga
nuovo saper onde il voler si extoglia,

ma sol l'ardente voglia
che mi rinfiamma ad sù lungo letigio
mi fa seguir di rime alchun vestigio.

(vv. 1-14).

Aunque en este caso las menciones no son tan concretas como en la canción XI, las contraposiciones temporales que vertebran este pasaje, tejidas sobre la base del continuo balanceo entre el presente y el pasado que se deriva de los verbos y de los adverbios, remiten claramente a una experiencia amorosa pasada, que, en el seno de la macrohistoria, se podría identificar con las que protagonizaron Diana o Beatrice en las dos secciones precedentes. Este hecho se confirma acudiendo al primer cuarteto del soneto LXXXV, siguiente composición del *Perleone* y donde se relata el enamoramiento de Angela de Bel Prato:

Sciolto da' lacci et le Cathene antiche,
dove gran te(m)po strecto Amor mi te(n)ne,
sprezando il mondo et sue tante fatiche,
volava in verso il Ciel con auree Penne

La misma recurrencia a los amoríos pasados la encontramos en el soneto CXXVIII, igualmente el primero de la quinta sección de la obra (y más arriba transcrito). En esta composición, que describe las circunstancias en que afloró el amor por Fulvia, el yo lírico precisa que, cuando tal cosa ocurrió, «era già del ferire [di Cupido] esperto» (v. 9), hecho que no solo enlaza con la sección inmediatamente anterior, sino que, al implicar una cierta reiteración de la experiencia en el pasado, crea una onda expansiva cuyo alcance es susceptible de llegar hasta el mismo íncipit de las secciones amatorias, erigiéndose, a la vez, como referencia en la que se representan los contenidos de todos los poemas que en el *Perleone* materializan el tópico de la iteración del enamoramiento, como, los sonetos LIX, LXXXV o la canción XI.

De todos los elementos que hemos tomado en consideración en este apartado podemos concluir que el *Perleone* se erige, paratextualmente, como una obra unitaria, en la que no hay distinción alguna entre la heterogeneidad temática o de sujeto¹⁹² de las distintas secciones que lo conforman. No obstante, ateniéndonos exclusivamente a los elementos

¹⁹² Distinguimos entre heterogeneidad temática y heterogeneidad de sujeto dado que, mientras la primera categoría hace alusión a la dúplice vertiente varia y amatoria, la segunda se refiere a las múltiples materializaciones que adquiere este último filón, según las damas amadas y los acontecimientos que rodeen la relación.

poéticos, procedimiento que, en nuestra opinión, es más adecuado puesto que son los que conforman el verdadero cancionero en cuanto unidad macrotextual y macrohistórica, encontramos dos entidades bien diferenciadas: la primera sección, de temática varia y el conjunto del resto de las secciones 2, 3, 4 y 5, de contenido amoroso y ligadas unas a otras por una serie de deícticos integrados en el seno mismo de los textos poéticos.

Esta división, en última instancia, remite a la indicación paratextual misma que marca la frontera entre las secciones primera y segunda que, como dijimos cuando nos ocupamos de las particularidades de la primera parte, marca el «principio de le opere de amore», fenómeno que coincide con las palabras de Rustico en el exordio (a iiii, 78-80).

II. 2.2.3. CONSIDERACIONES MÉTRICAS

Tras haber analizado las posturas predominantes por lo que respecta a los hábitos métricos entre los miembros de la vieja guardia y haber descrito con la suficiente exhaustividad los metros presentes en el *Perleone*, bajo este epígrafe relacionaremos someramente esta amplia cantidad de estrofas con la quintuple división que Rustico realiza de su

obra con el fin de observar los pormenores métricos de estas subdivisiones, que no están exentos de importancia dado que, como se ha visto en el apartado anterior, desde el punto de vista temático gozan de una autonomía considerable.

II. 2.2.3.1. Primera sección

La primera sección de la obra está compuesta por un total de 69 composiciones, distribuidas entre 57 sonetos, 5 canciones, 5 capítulos ternarios, una sextina y una balada.

Entre los sonetos, todos ellos reducibles a la *tavola* de los *RVF*, predomina el modelo de octava de rima abrazada (ABBAABBA), con un total de 56 casos en sus distintas variantes: combinada con sextina de dos rimas alternas (CDCDCD), con 31 apariciones; de tres rimas, las dos primeras invertidas y la tercera alterna (CDEDCE), con 17 casos, o de tres rimas alternas (CDECDE), con 8 apariciones. Solo encontramos en una ocasión, el soneto XV, el modelo de octava de rima alterna, en este caso coronada por una sextina de tres rimas, las dos iniciales invertidas y la tercera alterna (ABABABABCDEDCE).

La tipología de las canciones es más importante que la de los sonetos, pues de los cinco ejemplos de este metro que hallamos en esta

primera sección encontramos dos (las numeradas II y III), que remiten al modelo petrarquista de «Spirto gentil», mientras los números III y V van acompañados de la etiqueta, ya algunas veces referida, de «nuova textura», lo que implica un modelo novedoso que, en este caso, responde, respectivamente, a los esquemas AaBbCAaDdEE y AbAbBccA. Por lo que respecta a la quinta aparición, la canción VI, se trata de un ejemplo del patrón ABCBACCDEfDEFGfG que, si bien es ajeno a los *RVF*, no es exclusivo de Rustico.

Entre el resto de formas destaca la frecuencia del capítulo ternario, pues esta sección engloba cinco de los seis ejemplos que de este esquema métrico se dan cita en el *Perleone*. Este hecho, a nuestro juicio, está vinculado con la temática misma, esencialmente cortesana, que proveía a este tipo de composiciones del escenario donde, durante buena parte del Quattrocento y, especialmente, a partir de la década de 1440, se habían venido desarrollando en toda Italia. Algo similar se podría apuntar de la balada, si bien –como se vio en III. 1.3.2.3.– Rustico modifica hasta tal punto esta forma que mantiene pocas de sus características originales.

II. 2.2.3.2. Segunda sección

De dimensiones más reducidas, la segunda sección de la obra reúne 22 composiciones, formadas por 16 sonetos, 3 canciones, 2 sextinas y un serventesio. La tipología de los sonetos, en este caso, es marcadamente más homogénea que en la primera parte, dado que solo muestran la modalidad de cuartetos de rima abrazada combinados con las tres formas más comunes de tercetos, el de dos rimas alternas (CDCDCD) que, con 7 apariciones se erige como forma predominante, y los de tres rimas, bien alternas (CDECDE), con cinco casos, o bien con primera y segunda invertidas y tercera alterna (CDEDCE), con cuatro apariciones. Todas estas variantes están presentes tanto en la *tavola* de los *RVF* como en la de *BM*.

Las canciones vuelven a mostrar un panorama algo más complejo, pues la que va acompañada del número X es ajena al uso petrarquista, y responde al esquema ABBAABbCcDEDcE; mientras las numeradas VIII y VIII vuelven a calificarse como composiciones «de nuova textura» y remiten a los particulares esquemas aaBBcDCabcDD y AaBcBcDeD respectivamente.

Al margen de sonetos y canciones y de sextinas, de las que no se derivan grandes problemáticas en toda la obra, en esta segunda parte

encontramos el único ejemplo de serventesio de todo el *Perleone*: la denominada «Canzone VII», composición que pone punto y final al ciclo temático de la mano de la amada, modelado sobre el uso contiano, y que se articula como un período cuaternario de 121 versos: 30 estrofas de cuatro versos (primero, segundo y cuarto endecasílabos y tercero heptasílabo) en que las que primero de ellos rima con el último de la estrofa anterior y los dos centrales entre sí, y un último verso endecasílabo que rima con el que cierra la última estrofa completa.

II. 2.2.3.3. Tercera sección

La sección dedicada a Beatrice Cassia es la más breve de todo el *Perleone*, cuenta con un total de 15 composiciones, divididas en 11 sonetos, 2 canciones y 2 sextinas. Entre los once sonetos, como viene siendo habitual entre todos los líricos de vanguardia, se privilegia el uso de la octava de rima abrazada (en 10 casos), combinada con los mismos modelos de sextina que vimos en la sección anterior, aunque con un orden desigual: el más frecuente es el modelo CDCDCD, con 7 casos, seguido de CDEDCE con 2 y de CDECDE con uno. El ejemplo restante está configurado sobre la base de una octava alterna y una sextina de tres rimas igualmente alternas (ABABABABCDECDE).

Salvo este modelo, ajeno al uso contiano –que no conoce otra octava más allá de la de rima abrazada– todos los sonetos pueden remitir a modelos tanto de *RVF* como de *BM*.

Asimismo, las canciones son, en su disparidad, homogéneas, pues ninguna de las dos remite al cancionero petrarquista, aunque tampoco son fruto de la experimentación del poeta romano. De este modo, la número XI es un ejemplo de patrón ABBAABbCcDEDcE, mientras la número XII «si apre con una sorta di ripresa di 6 versi (AbCcBA) cui seguono ben 16 stanze (di 16 versi) e il congedo» (Santagata 1979a: 267). Asimismo, en este último caso el último verso de la primera estrofa rima con el último de la *ripresa* («abbracciato – restato»), mientras a ella se vincula el último verso de la segunda estrofa mediante una especie de asonancia («abbracciato – restato – rimaso»). En estas dos estrofas podría decirse que estos procedimientos acercan la canción a algunas de las características definitorias de la balada. No deja de ser curioso que, teniendo en cuenta esta complejidad, Rustico no aplicase su célebre postilla de «nuova textura».

II. 2.2.3.4. Cuarta sección

Las 45 rimas dedicadas a Angela de Bel Prato están compuestas por 43 sonetos, una canción y una sextina. Como en el resto de las secciones, de la sextina no se deriva problema alguno, y la canción (XIII) responde al esquema petrarquista de «Spirto gentil», ya utilizado por Rustico en II y III.

Los sonetos, en cambio, se erigen como el único aspecto del que se puede recabar algo más de información en esta sección. Sobre el conjunto de los 43 casos, un total de 39 ejemplos utilizan los cuartetos de rima abrazada, combinados, como es habitual, con la sextina de dos rimas alternas (CDCDCD), que suma 27 apariciones; o de tres rimas, bien invirtiendo las dos primeras y alternando la tercera (CDEDCE), con 8 casos, bien alternando las tres (CDECDE), con 4 testimonios. Todas las modalidades de esta variante mayoritaria son utilizadas tanto por Petrarca como por Giusto.

Junto a estos ejemplos, encontramos tres casos de cuartetos de rima alterna, con sextina de dos o tres rimas igualmente alternas (con una aparición en cada caso) o con una realización singular, que constituye uno de los dos casos de todo el *Perleone* en que Rustico se aparta de la lección de los *RVF*. Nos referimos al soneto LXXIX, con

cuartetos de dos rimas alternas, sextina, igualmente, de dos rimas alternas, pero con coincidencia de las dos rimas que componen cuartetos y tercetos, originando, por tanto, el esquema ABABABABABABAB.

Al margen de estos casos mayoritarios de la configuración de los cuartetos se mantiene el soneto LXXXV, de sextina de dos rimas alternas y cuartetos de dos rimas invertidas (ABABBABA), modelo presente en Petrarca y ausente de *BM*.

II. 2.2.3.5. Quinta sección

La complejidad temática de la quinta sección del *Perleone* se encuentra reflejada en su extensión: abarca un total de 99 composiciones, divididas en 93 sonetos, 4 canciones, una sextina y un capítulo ternario.

Dejando al margen tanto la sextina como el capítulo, los sonetos se configuran prevalentemente sobre la base de la octava de rima abrazada (con un total de 90 apariciones), que se combina con los tercetos de dos rimas alternas (CDCDCD) en 55 ocasiones; de tres rimas, de las que la primera y la segunda se invierten y la tercera se alterna (CDEDCE) en 30 casos; o de tres rimas alternas (CDECDE) en 4 testimonios. Una mención más detallada merece el caso restante: el

del soneto CLXXVII, donde los tercetos, de dos rimas, responden al esquema CDCCDD, ausente tanto de *RVF* como de *BM*. En los tres casos restantes tenemos dos ejemplos de cuartetos de rima alterna, en una ocasión con terceto de dos rimas y otra ocasión de tres, aunque siempre alternas, y un último caso de cuartetos de rimas invertidas con terceto de tres rimas, las dos primeras invertidas y la tercera alterna (ABABBABACDEDCE).

En lo que concierne a las cuatro canciones, la número XIII, como Rustico informa en su didascalia, sigue el esquema de la petrarquista «Verdi panni» (*RVF* XXIX), hecho que no deja de llamar la atención puesto que ni en lo que respecta a la métrica ni al contenido constituye uno de los ejemplos más extendidos del cancionero del aretino. Asimismo, la número XV sigue el patrón de «Se'l pensier mi strugge», hecho que, aparentemente, contrasta con la etiqueta de «nuovo Stile» que el autor le aplica, no obstante, hay que tener en cuenta que «nuovo Stile» no es sinónimo de «nuova textura» en el vocabulario de Rustico, puesto que, mientras esta última definición hace referencia al campo métrico, la primera parece referirse al contenido de la composición. Al margen de estos dos casos se mantienen otras dos canciones, las aparecen con la denominación de laudas a la virgen María; de ellas, la número I «si apre con una sorta di

ritornello di 4 versi, non “incatenato” però al resto della canzone (7 stanze di 14 versi più congedo)» (Santagata 1979a: 267), mientras la segunda responde al esquema ABCBACCdEeDF-F y se cierra con un *congedo* de 6 versos que siguen el patrón ABCBACD-D.

Como conclusión a los hábitos métricos de Rustico, en nuestra opinión, cabe destacar principalmente que el inventario esencial del poeta romano se reduce a la tríada por excelencia de los *RVF* y de la tradición de la lírica culta, tanto del Reino como de toda la Italia del Quattrocento y, de un modo especial, de la segunda mitad del siglo, esto es, el soneto, la canción y la sextina, únicas estrofas presentes en todas y cada una de las cinco secciones del *Perleone*, independientemente de su naturaleza temática. De este fenómeno deriva la consecuencia directa de que, a la hora de prescindir de algún metro, Rustico prefiere dejar de lado formas de las que pudiera derivarse un determinado conflicto, como los capítulos, las baladas o los serventesios.

Sin embargo, cabe matizar esta afirmación, puesto que –como se ha visto– las canciones del *Perleone* y, aunque en menor medida, algunos de sus sonetos, es decir, las formas esenciales de la poesía culta, en ocasiones sufren una serie de modificaciones estilísticas que

hacen que el producto final diverja del ámbito al que, ideológicamente, está ligado. Es, en nuestra opinión, a estos efectos donde se deja sentir la compleja maquinaria que, en el *modus scribendi* de Rustico, supone el experimentalismo ya tantas veces mencionado, que tendría como objetivo la creación de una serie de metros ligados a la tradición, aunque lo suficientemente separados de ella como para aportar un soplo de aire fresco al pesado y constrictivo repertorio de la lírica culta.

II. 2.3. CONCLUSIONES

A decir verdad, la perspectiva misma que hemos adoptado en la exposición de los rasgos tanto de la biografía de Giuliano Perleoni como del texto del *Perleone* impide, al menos a priori, la extracción de una serie de conclusiones definitivas, si bien creemos que hemos llegado a unos resultados suficientemente iluminadores teniendo en cuenta las limitaciones de un trabajo como este, que pretende abarcar un corpus mucho mayor. Dado que en buena parte de nuestras consideraciones nos hemos ocupado de un terreno aun virgen para la crítica –como se deriva de la casi total ausencia de referencias a obras anteriores (hecho que contrasta con la tendencia que venimos

mostrando en el presente estudio)– no se ha afrontado el estudio de estas cuestiones con el ánimo de extraer algunas ideas que puedan resultar definitivas, sino más bien con el objetivo de mostrar ciertos rasgos definitorios del poeta romano, comenzando a dibujar un paisaje cuya exploración queda emplazada a futuros proyectos.

No obstante, este prisma analítico no es óbice para resumir algunos de los principales rasgos que configuran el *modus scribendi* de Rustico, como su experimentalismo, cualidad sin igual entre los líricos de la vieja guardia y que, tal vez, no dejaría de estar vinculada a su ecléctico desarrollo intelectual, desde la Roma de los papas humanistas hasta la Nápoles de la lírica de vanguardia, aunque siempre dejando su huella entre sus coetáneos, como se infiere de sus intercambios poéticos con De Jennaro o de la mención en el diálogo de Altieri.

Asimismo, es digna de mención su dilatada producción lírica, pues recordemos que el *Perleone*, en términos cuantitativos, triplica con creces las rimas del conde de Policastro, duplica abundantemente la producción cancioneril de De Jennaro y casi supone el triple del corpus del *Naufragio*, y todo ello con una pericia tanto temática como métrica que –si bien no es digna de parangón con los grandes modelos de la segunda generación de líricos napolitanos, como Cariteo o Sannazaro– no es, ni mucho menos, inferior a las de sus contemporáneos de la vieja

guardia. No obstante, y –al menos desde nuestro punto de vista– por desgracia, mientras las obras de De Petrucciis, De Jennaro, Caracciolo y Aloisio han despertado el interés de diversos críticos desde los albores del siglo XX hasta nuestros días, el texto del *Perleone* sigue enclaustrado en las salas que custodian las *quattrocentine* de las bibliotecas nacionales de Nápoles y Florencia.

EPÍLOGO

Tras haber recorrido el arco cronológico que se abre con la aparición de los primeros elementos lingüísticos toscanos en las vulgarizaciones napolitanas y se cierra con el ocaso de la dinastía aragonesa en Nápoles, prestando especial atención a las producciones poéticas cultas del segundo Quattrocento, recapitularemos ahora las principales ideas que han surgido de esta investigación. Sin embargo, antes de proceder a ello y aun corriendo el riesgo de actuar movidos por un cierto narcisismo, nos parece de recibo señalar que, a nuestro juicio, la validez de este estudio va más allá de la meta que se haya alcanzado en los distintos ámbitos tratados. En efecto, al habernos ocupado de un período tan escasamente estudiado en el marco de la lírica como el

siglo XV –máxime si se pone en relación con la fruición con que la crítica ha analizado el Trecento y el Cinquecento– y, dentro de este, de un ambiente, unos movimientos y una serie de autores que prácticamente se podrían considerar marginales con respecto a las grandes líneas de la crítica, se ha podido contribuir a arrojar luz sobre un conjunto de datos y sobre un corpus textual que, por sí mismos, poseen un notable valor literario, cultural e, incluso, histórico.

Convendría destacar que buena parte de los nuevos componentes petrarquistas que aparecen en escena en el Quattrocento no proceden directamente del aretino, sino que llegan a los líricos de vanguardia diluidos en la producción de una serie de mediadores, generalmente centro-septentrionales, entre los que sobresale la figura de Giusto de' Conti. Este fenómeno es altamente significativo, pues implica que, por primera vez en siglos, el Reino produce una poesía áulica que comulga con las directrices que, de modo implícito, se aceptan en la mayor parte de la península, hecho que acaece casi 75 años antes de la publicación de las *Prosas bembescas*. No obstante, a esta coincidencia de vertientes subyace una realidad no menos importante: la toma de contacto de los líricos napolitanos con otros ambientes culturales a través de su participación en embajadas o, simplemente, mediante los diplomáticos extranjeros enviados a la corte

partenopea. Dicho de otro modo, bajo el reinado de Ferrante se lleva a cabo la inclusión de algunos de los máximos exponentes de la lírica en el terreno político –y la figura de Rustico Romano (vid. II. 2.) es un óptimo ejemplo de ello–, ámbito reservado para los humanistas en tiempos del Magnánimo.

Igualmente significativa para la materialización de la poesía áulica es la concepción que cada época tiene del ideal petrarquista, si bien este se presenta como un ámbito de una complejidad tal que cabría hablar de las diversas concepciones de cada autor casi de forma individual.

Por lo que concierne a los trecentistas, dado que compusieron la mayor parte de sus obras cuando el grueso de los *RVF* aun no tenía su forma definitiva e, incluso, antes de que algunos de los 366 poemas que conocemos hoy en día fueran compuestos, carecemos de pruebas suficientes para establecer con fiabilidad la relación que pudieron mantener con estas fuentes. Como consecuencia de esta temprana datación ni Maramauro ni el conde de Altavilla pudieron conocer algunos de los aspectos fundamentales del cancionero petrarquista, como el nivel macrotectual o la configuración definitiva de la macrohistoria; asimismo, huelga decir que, en esta época, Petrarca no había alcanzado aun la categoría de modelo canónico a la que ya se

aproximaba a comienzos del Quattrocento. Por ende, nos parece que no es ni lícito ni posible juzgar la fidelidad o la adherencia de estos autores a una supuesta corriente petrarquista, sobre todo porque esta corriente – a diferencia de lo que se estaba gestando en la época de la vieja guardia– no existía aun.

Ya en el Quattrocento, entre los líricos de vanguardia se observa una notable reducción e, incluso, una simplificación del *modus scribendi* de Petrarca en casi todas sus vertientes (lingüística, métrica, macrotextual, temática...), que se traduce, en ocasiones, en un cierto manierismo, causado por el agotamiento de las fuentes primarias. Esta extenuación poética se siente en diverso grado dependiendo, en buena medida, de la destreza formal de cada poeta. Así, dejando de lado a Galeota y De Petrucciis por sus particularidades, el colapso lírico suele manifestarse con más intensidad en De Jennaro o Rustico de lo que acontece en el *Naufragio* o en *Amori y Argo*, y es más fácilmente perceptible cuanto menor sea la cantidad de innovación que el autor en cuestión pretenda insuflar en su obra.

A este respecto, Frost solía decir que el valor de un poema radica en el hecho de que «it begins in delight and ends in wisdom» (2003: 1200); rara vez entre las composiciones de los líricos de vanguardia encontramos este proceso, y, en las escasas ocasiones en

que se da esta extraordinaria circunstancia, desde luego el efecto que produce tiene poco o nada que ver con la intensidad con que la consciente sabiduría –y no la simple erudición– petrarquista subyacía a notables composiciones en los *RVF* o a magníficos pasajes de los *Triunfos*. Es más, desde un punto de vista absolutamente personal, diríamos que el único autor que no se muestra completamente ajeno a este proceso heurístico es el conde de Policastro, cuya obra, paradójicamente, está desvinculada de la alargada sombra del aretino.

Continuando con el sabio juicio de Frost, para el poeta estadounidense «the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew» (2003: 1201). Si buena parte del camino hacia la sabiduría de estos líricos se encontraba minado por la poca destreza con que manipulaban los materiales poéticos, es decir, era una carencia achacable a los autores mismos, este placer inicial, en ocasiones, no encuentra margen de acción alguno debido a que los citados materiales habían sido tan usados –de hecho, incluso hemos hablado de un cierto abuso– que hacían referencia a ideas que era imposible olvidar. Naturalmente, la postura del canon con respecto al binomio «innovación vs. tradición» en la literatura no se situaba, en el Quattrocento, en un marco comparable al de 1939, fecha en que el breve ensayo de Frost vio la luz por primera vez. Con todo, los autores

de la segunda generación lírica y, de manera especial, Sannazaro y Cariteo, supieron compensar con sus habilidades personales las carencias que, en estos sentidos, imponía la rigidez de las directrices literarias, y fueron capaces de hacerlo con una destreza tal que les sirvió para ganarse un puesto de honor en la historia de la literatura.

Tal y como hemos visto a lo largo de estas páginas, esta lírica áulica no surge en Nápoles de un modo aislado, sino que se trata de una corriente que ya había dado frutos significativos en otros puntos de la península. Asimismo, en el Reino convive con otras dos tendencias, la literatura humanista y la lírica de koiné (vid. capítulo I), cuyas fronteras son permeables hasta el extremo de que algunos de los autores sobre los que hemos centrado nuestra atención tienen una formación o, incluso, una producción mixtas. Este es el caso, por ejemplo, de Rustico o de De Petrucciis, cuya instrucción procede del ambiente de la Academia (pontaniana en el caso del conde, pomponiana para el romano), y así se siente con distinta intensidad en sus obras.

Con la lírica de koiné De Jennaro y Galeota tuvieron vínculos más profundos, si bien la doble vertiente productiva de estos autores provocó dos reacciones distintas: Galeota incluyó elementos (fundamentalmente estróficos) de koiné en todas sus composiciones,

mientras que De Jennaro enriqueció su conciencia poética con esta experiencia, sobre todo en lo que concierne a las rígidas fronteras que, según este poeta, deben separar la lírica de koiné de la áulica, y el mejor testimonio de este fenómeno es el estricto cumplimiento de algunos requisitos de la lírica culta en su cancionero (sobre todo por lo que respecta a la métrica).

Al margen de los comportamientos de autores concretos, es posible rastrear una serie de tendencias generales dentro del grueso de la vieja guardia; tendencias que, como se ha visto, son susceptibles de extrapolarse a los distintos ámbitos que hemos estudiado derivándose de ello una serie de resultados relativamente estables, aunque en cierto grado sometidos a la fluctuación de cada caso.

En primer lugar, cabría hablar de una categoría, formada por Francesco Galeota y el conde de Policastro, cuyas obras corren paralelas a la influencia petrarquista, con la que solo confluyen de modo más o menos casual o indirecto en la adopción de determinados metros o temas. En este sentido, es sabido que Galeota conocía y admiraba la obra de Petrarca y los petrarquistas (Tateo 1973: 111) pero, incluso en aquellos casos en los que utiliza elementos de esta proveniencia para sus composiciones, su impronta personal es de tal

magnitud que consigue subvertir en buena parte cualquier tipo de remisión al original. El conde de Policastro, en cambio, comparte pocos elementos con el aretino o con la tradición que de él deriva, pues el uso del soneto sería atribuible –como se ha dicho– a un cúmulo de factores meramente accidentales.

La segunda vertiente englobaría a De Jennaro y Rustico Romano, autores en los que, aun predominando los elementos de innegable origen áulico, se encuentran formas o contenidos claramente cortesanos. Asimismo, resulta una labor casi imposible la de determinar hasta qué punto los rasgos en común con los *RVF* proceden directamente de la fuente original o han llegado a través de la mediación quattrocentesca. Teniendo en cuenta la heterogeneidad que implican estos factores, podríamos acuñar el término «petrarquistas cortesanos» para referirnos a estos dos líricos.

Por último, el filón más estrictamente áulico es el formado por Giovanni Aloisio y Giovan Francesco Caracciolo. A diferencia de lo que ocurría con De Jennaro y Rustico, tanto en el *Naufragio* como en *Amori* o *Argo* las huellas cortesanas son prácticamente inexistentes y, por otra parte, hay una serie de elementos altamente significativos que remiten al Petrarca vulgar y que parecen provenir directamente de él y no de mediadores del siglo XV, aunque la influencia de algunos de

estos –como Giusto– se hace patente en estas obras. Este énfasis por recurrir a los textos originales podría ser consecuencia directa del contexto en que estas producciones se sitúan, en ambos extremos cronológicos de la consagración de la lírica áulica partenopea del período aragonés. En un escenario tal, estos poetas pudieron haber sentido una necesidad equiparable a la que llevó a Larra a escribir su famosa sentencia según la cual «escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos» (1866: II, 151).

En efecto, escribir poesía áulica en Nápoles en la época en que Aloisio y Caracciolo lo hicieron implicaba, por diversos motivos en cada caso, la búsqueda constante de un elemento que parecía inexistente: un código de expresión adecuado a todos los niveles. Esta ardua labor pudo hacer aflorar en estos líricos una suerte de sentimiento cultural apátrida que les obligara a acudir a una tradición poco consolidada o relativamente desfasada para dar forma y consistencia a sus ideas, insertándolas en un marco relativamente estable en el interior del cual, como si de una urna protectora se tratase, su producción se mantuviera contextualizada *per se*.

Estas conclusiones ayudan a conocer con más precisión las principales características de una parcela poco estudiada de la lírica italiana. Asimismo, el tratamiento contextual con que se ha abordado el fenómeno contribuye a aclarar un valioso conjunto de datos tanto desde una óptica diacrónica, es decir, ahondando en los antecedentes de la corriente culta en el Reino, como sincrónicamente, subrayando los vínculos entre categorías que, hasta ahora, se consideraban como compartimentos estancos, sin más relación entre sí que la que, accidentalmente, pudiera derivar de su coincidencia cronológica.

No obstante, como hemos señalado al comienzo, la novedad de esta tesis no radica, a nuestro entender, simplemente en los resultados a los que hayamos podido llegar, sino que los caminos mismos que se han transitado para alcanzar estas metas resultan igualmente valiosos, máxime teniendo en cuenta que se trata de unos derroteros por los que la crítica ha circulado en tan contadas ocasiones que, a veces, el esfuerzo que ha implicado reunir algunos de los datos que nos han marcado el punto de partida para llegar a determinadas conclusiones ha sido mayor que la fatiga de extraer las conclusiones mismas. En definitiva, en nuestra opinión, al margen de por la validez de los frutos que de estas páginas se puedan extraer, este estudio resulta de interés porque recupera y actualiza una serie de textos y autores, olvidados

desde hacía demasiado tiempo, y los expone a procesos analíticos de plena actualidad y vigencia.

Del mismo modo, el corpus del que parte este estudio no está formado por unos autores o unos textos cualesquiera, susceptibles de ser aislados de cualquier movimiento posterior, sino que alcanza su clímax en la generación que supone, como se ha repetido, la antesala de aquellos autores que elevarán las obras napolitanas al rango de cánones europeos, válidos en buena parte del viejo continente. No obstante, y al margen del triunfo indiscutible de los modelos sannazarianos en el Cinquecento europeo, con respecto a la literatura española, el estudio del petrarquismo o, en un sentido más estricto, de la lírica culta napolitana durante el período aragonés supone el análisis de los cimientos del mayor monumento de nuestra literatura durante la Edad Moderna: la poesía italianista y las reacciones que ante ella surgieron. A estos efectos son altamente iluminadoras las conclusiones de los múltiples trabajos de Tobia R. Toscano o del fundamental ensayo de Vittore Bocchetta (1976), por citar algunos casos concretos, y es que, en efecto, ¿cómo se podría entender, por ejemplo, a Garcilaso sin Sannazaro o, incluso, a Góngora sin el enorme flujo de imitación petrarquista que llega a nuestras letras a través de los territorios españoles del Mediodía italiano? Cuestiones como estas, en las que los

autores de la vieja guardia no han desempeñado, hasta hoy, papel alguno, hacen que la importancia de los líricos de vanguardia trascienda las fronteras italianas y se ponga en relación con modelos que, incluso en la actualidad, continúan considerándose como componentes fundamentales de la poesía hispana.

Por otra parte, el hecho de que hoy en día, más de 550 años después de la subida al trono de Ferrante, queden por explorar campos que pueden resultar tan provechosos como los que hemos recorrido o algunos de los que se han apuntado en estas páginas contribuye a validar el parecer de Gorni acerca de que, al menos en el terreno de la crítica, «il futuro del petrarchismo è assicurato, e sarà radioso» (2006: 586).

CONCLUSIONI

Dopo aver ripercorso l'arco cronologico che si apre con l'apparire dei primi elementi linguistici toscani nei volgarizzamenti napoletani e si chiude con il tramonto della dinastia aragonese a Napoli, prestando un'attenzione specifica alle produzioni poetiche colte del secondo Quattrocento, sintetizzeremo in quest'ultimo capitolo le idee principali che si sono venute delineando nel corso della ricerca. Tuttavia, prima di occuparci di questo e pur correndo il rischio di venire mossi da una certa immodestia, ci sembra opportuno segnalare che, a nostro giudizio, la validità di questo studio va oltre gli obiettivi che si sono raggiunti nei diversi ambiti oggetto dell'analisi. In effetti, essendoci occupati di un periodo così scarsamente studiato nel quadro della produzione lirica come il secolo XV –soprattutto se si mette in relazione con l'assiduità

con la quale la critica ha analizzato il Trecento ed il Cinquecento– e, all’interno di esso, di un ambiente, di movimenti poetici e di una serie di autori che potrebbero essere considerati marginali rispetto ai grandi filoni della critica, si è potuto contribuire a gettare una luce nuova su di un insieme di dati e su di un *corpus* di testi che, di per sé stessi, posseggono un notevole valore letterario, culturale, e persino storico.

Ci pare opportuno mettere in evidenza che buona parte delle nuove componenti petrarchesche che appaiono nel Quattrocento non provengono direttamente da Petrarca, ma giungono ai poeti di avanguardia diluite nella produzione lirica di una serie di mediatori, generalmente centro-settentrionali, tra i quali spicca la figura di Giusto de’ Conti. Questo fenomeno è fortemente significativo, in quanto mostra che, per la prima volta in vari secoli, il Regno produce una poesia aulica che segue le direttrici che, implicitamente, vengono accettate nella maggior parte della penisola, fatto questo che si verifica quasi settantacinque anni prima della pubblicazione delle *Prose* bembesche. Ciononostante, a questa convergenza di produzioni poetiche soggiace una realtà non meno importante: la presa di contatto dei lirici napoletani con altri ambienti culturali grazie alla loro partecipazione ad ambasciate, o semplicemente mediante la frequentazione con i diplomatici stranieri inviati presso la corte

partenopea. In altri termini, sotto il regno di Ferrante si porta a termine la cooptazione di alcuni dei massimi esponenti della lirica nel terreno politico —e la figura di Rustico Romano (vedi II. 2.) ne è un ottimo esempio—, ambito questo riservato agli umanisti ai tempi del Magnanimo.

Parimenti significativa per la realizzazione della poesia aulica risulta essere la concezione che ogni epoca ha dell'ideale petrarchista, sebbene esso si presenti come una problematica di una complessità tale che sarebbe più opportuno parlare delle diverse concezioni individuali di ognuno degli autori.

Per quanto riguarda i poeti trecentisti, in considerazione del fatto che composero le loro opere quando il grosso dei *RVF* non aveva assunto ancora la sua forma definitiva e persino prima che alcune delle 366 poesie che conosciamo oggi fossero composte, non disponiamo di prove sufficienti per stabilire in modo affidabile la relazione che potevano mantenere con queste fonti. Come conseguenza di questa precoce datazione, né Maramauro né il conte di Altavilla poterono conoscere alcuni degli aspetti fondamentali del Canzoniere petrarchista, quali il livello macrotestuale o la configurazione definitiva della macrostoria. Allo stesso modo va detto che, in quest'epoca, Petrarca

non aveva raggiunto ancora la condizione di modello canonico alla quale invece già si avvicinava agli inizi del Quattrocento. Pertanto, ci pare che non sia possibile né adeguato esprimere un giudizio sulla fedeltà o l'aderenza di questi autori ad una supposta corrente petrarchista, soprattutto perché questa corrente –a differenza di quanto si stava gestando all'epoca della vecchia guardia– ancora non esisteva.

Venendo al Quattrocento, si può osservare, tra i lirici di avanguardia, una notevole riduzione e persino una semplificazione del *modus scribendi* di Petrarca in quasi tutti i suoi aspetti (linguistici, metrici, macrotestuali, tematici...), il che si traduce in alcune occasioni in un certo manierismo, causato dall'esaurimento delle fonti primarie. Questa sorta di estenuazione poetica si avverte in misura diversa a seconda dell'abilità versificatoria del singolo poeta. In questo modo, tralasciando Galeota e De Petrucciis per le loro peculiarità, questo collasso lirico suole manifestarsi in De Jennaro o Rustico con maggiore intensità di quanto succeda nel *Naufragio* o in *Amori ed Argo*, e si può percepire con facilità quanto minore sia la quantità di innovazione che l'autore in questione vuole insufflare nella propria opera.

A questo riguardo, Frost era solito affermare che il valore di una lirica si radica nel fatto che «it begins in delight and ends in wisdom» (2003: 1200). Raramente tra le composizioni dei lirici di avanguardia

riscontriamo questo processo e, nelle poche occasioni in cui si verifica questa straordinaria circostanza, l'effetto che produce ha naturalmente poco o nulla a che vedere con l'intensità con la quale la saggezza consapevole –non la semplice erudizione– petrarchista soggiaceva ai componimenti più notevoli dei *RVF* o ad alcuni magnifici passaggi dei *Trionfi*. Ma c'è di più: da un punto di vista assolutamente personale, diremmo che l'unico autore che non si mostra completamente alieno a questo processo euristico è il conte di Policastro, la cui opera, paradossalmente, risulta svincolata dall'ombra lunga di Petrarca.

Riprendendo la saggia opinione di Frost, per il poeta statunitense «the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew» (2003: 1201). Se buona parte del cammino verso la saggezza di questi lirici risultava minata dalla scarsa abilità con la quale manipolavano i diversi materiali poetici (si trattava cioè di una carenza attribuibile agli stessi autori), questo piacere iniziale in alcune occasioni non trova alcun margine di azione per il fatto che questi materiali erano stati utilizzati a tal punto –di fatto, abbiamo parlato persino di un certo abuso– che facevano riferimento ad idee che era impossibile dimenticare. Naturalmente, l'atteggiamento del canone relativamente al binomio «innovazione vs tradizione» nella letteratura si collocava, nel Quattrocento, in un contesto non

comparabile a quello del 1939, data nella quale vide la luce per la prima volta il breve saggio di Frost. Nonostante tutto ciò, gli autori della seconda generazione lirica, specialmente Sannazaro e Cariteo, seppero compensare con la propria abilità personale le carenze che, in questo senso, imponeva la rigidità delle direttrici letterarie, e furono capaci di farlo con una capacità tale che servì loro a guadagnarsi un posto d'onore nella storia della letteratura.

Come abbiamo visto nel corso della tesi, questa lirica aulica non sorge a Napoli in modo isolato, trattandosi piuttosto di una corrente che aveva dato frutti significativi in altri punti della penisola. Allo stesso modo, all'interno del Regno convive con due altre tendenze, la letteratura umanistica e la lirica di *koinè* (vedi capitolo I), le cui frontiere risultano permeabili sino al punto che alcuni degli autori sui quali abbiamo focalizzato la nostra attenzione possiedono una formazione o persino una produzione miste. È questo il caso, ad esempio, di Rustico o di De Petrucciis, il cui apprendistato poetico si svolge nell'ambiente dell'Accademia (Pontaniana nel caso del conte, Pomponiana per il lirico romano), come si percepisce, pur con diversa intensità, nelle loro opere.

Con la lirica di *koinè*, De Jennaro e Galeota ebbero vincoli più profondi, sebbene il carattere duplice della loro produzione abbia determinato due reazioni diverse: Galeota incluse elementi (fondamentalmente di carattere strofico) di *koinè* in tutte le sue composizioni, mentre De Jennaro arricchì con questa esperienza la propria coscienza poetica, soprattutto per quanto si riferisce alle rigide frontiere che, a suo parere, devono separare la lirica di *koinè* da quella aulica; la migliore testimonianza di questo fenomeno risulta essere la fedele realizzazione di alcuni requisiti della lirica colta nel suo canzoniere (soprattutto per quanto riguarda la metrica).

Al di là dei comportamenti dei singoli autori, è possibile rintracciare una serie di tendenze generali all'interno della vecchia guardia; tendenze che, come si è visto, è possibile estrapolare ai distinti ambiti che abbiamo studiato. Da tale analisi ricaviamo una serie di risultati che si mantengono relativamente costanti, ma che vanno di volta in volta riferiti alle peculiarità di ogni singolo caso.

In primo luogo si potrebbe parlare di un gruppo, formato da Francesco Galeota ed il conte di Policastro, le cui opere si svolgono parallelamente alla poetica petrarchista, con la quale confluiscono in modo più o meno casuale o indiretto nell'adozione di determinati metri

o temi. In questo senso, è risaputo che Galeota conosceva ed ammirava l'opera di Petrarca e dei petrarchisti (Tateo 1973: 111), ma persino nei casi in cui utilizza elementi di questa provenienza per le sue composizioni, la sua impronta personale è di tale grandezza che riesce a sovvertire in buona parte qualsiasi tipo di riferimento ai modelli originali. Per contro, il conte di Policastro condivide pochi elementi con l'aretino o con la tradizione che da lui deriva, dal momento che l'uso del sonetto, come si è detto, può essere attribuito ad un insieme di fattori puramente accidentali.

La seconda corrente includerebbe De Jennaro e Rustico Romano, autori nei quali, pur predominando ancora elementi di innegabile origine aulica, si ritrovano forme o contenuti chiaramente cortigiani. Allo stesso modo risulta un compito quasi impossibile quello di determinare fino a che punto i tratti in comune con i *RVF* provengano direttamente dalla fonte originale o non siano piuttosto giunti attraverso la mediazione quattrocentesca. Considerando l'eterogeneità di questi fattori, per questi due poeti potremmo coniare il termine di «petrarchisti cortigiani».

Per ultimo, il filone più strettamente aulico è quello formato da Giovanni Aloisio e Giovan Francesco Caracciolo. A differenza di quanto succedeva con De Jennaro e Rustico, tanto nel *Naufregio* come

in *Amori* o *Argo* le eredità cortigiane risultano praticamente inesistenti; d'altra parte, è presente una serie di elementi fortemente significativi che rimandano al Petrarca volgare e che sembrano provenire direttamente dall'aretino e non da mediatori del secolo XV, nonostante l'influenza di alcuni di questi –come Giusto– risulti palese nelle loro opere. Quest'enfasi nel ricorrere ai testi originali potrebbe considerarsi una conseguenza diretta del contesto all'interno del quale si collocano tali produzioni, ai due estremi cronologici della lirica aulica partenopea del periodo aragonese. In un tale scenario, questi poeti avrebbero potuto avvertire una necessità comparabile a quella che portò Larra a scrivere la sua famosa sentenza secondo la quale «escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos» (1866: II, 151).

In effetti, scrivere poesia aulica a Napoli nell'epoca in cui lo fecero Aloisio e Caracciolo implicava, per diversi motivi a seconda di ogni singolo caso, la ricerca costante di un elemento che pareva inesistente: un codice espressivo adeguato a tutti i livelli. Questo arduo compito fece affiorare in questi lirici una sorta di sentimento culturale apolide che li avrebbe obbligati a rivolgersi ad una tradizione poco consolidata o relativamente anacronistica per dare forma e consistenza

alle proprie idee, inserendole in un quadro relativamente stabile all'interno del quale, come se si trattasse di una sorta di urna protettrice, la propria produzione si mantenesse contestualizzata *per se*.

Tali conclusioni ci aiutano ad individuare con maggiore precisione le principali caratteristiche di una fase poco studiata della lirica italiana. Allo stesso modo, l'approccio complessivo con il quale si è analizzato questo fenomeno contribuisce a chiarire un importante insieme di dati, tanto in un'ottica diacronica, approfondendo cioè gli antecedenti della corrente colta all'interno del Regno, quanto in una sincronica, sottolineando i vincoli tra categorie che sino ad ora venivano considerate come compartimenti separati, senza alcuna relazione tra sé, tranne quella che potesse accidentalmente derivare dalla loro coincidenza cronologica.

Nonostante ciò, come abbiamo segnalato all'inizio di questo capitolo, la novità di questa tesi non va rintracciata, a nostro parere, semplicemente nei risultati ai quali siamo potuti arrivare, ma nel fatto che il cammino stesso che abbiamo percorso per giungere a questa meta è di per sé di fondamentale interesse, soprattutto tenendo in considerazione che si tratta di un sentiero che la critica ha percorso in così poche occasioni che a volte lo sforzo di riunire alcuni dei dati che

hanno segnato il punto di partenza per giungere a determinate conclusioni, è stato superiore alla fatica compiuta nel giungere alle conclusioni stesse. In definitiva, a nostro parere, al di là della validità dei suoi risultati finali, questo studio risulta di particolare interesse perché recupera una serie di testi e di autori dimenticati da troppo tempo e li sottopone ad un esame con strumenti analitici pienamente attuali.

Allo stesso modo, il *corpus* dal quale prende le mosse questo studio non è formato da autori o testi suscettibili di essere isolati da un qualunque movimento successivo, ma raggiunge l'apogeo con quella generazione che costituisce, come si è detto più volte, l'anticamera degli autori che eleveranno le opere napoletane al rango di canoni europei, validi in buona parte del Vecchio Continente. Ciononostante, e al di là del trionfo indiscutibile dei modelli sannazariani nel Cinquecento europeo, se facciamo riferimento alla letteratura spagnola, lo studio del petrarchismo o, in senso più stretto, della lirica colta napoletana del periodo aragonese, implica l'analisi dei fondamenti del più importante fenomeno della nostra letteratura nell'Età Moderna: la poesia italianista e le reazioni che sorsero di fronte ad essa. A tale riguardo, risultano particolarmente illuminanti le conclusioni dei molteplici lavori di Tobia R. Toscano o del fondamentale saggio di

Vittore Bocchetta (1976), per citare alcuni casi concreti. In effetti, come si potrebbe capire, per esempio, Garcilaso senza Sannazaro, o addirittura Góngora senza l'enorme corrente di imitazione petrarchista che giunge alle nostre lettere attraverso i territori spagnoli del Mezzogiorno italiano? Questioni come questa, nelle quali gli autori della vecchia guardia non hanno svolto, sino ad oggi, alcun ruolo, fanno sì che l'importanza dei lirici di avanguardia trascenda le frontiere italiane ed entri in relazione con modelli che continuano a considerarsi come componenti fondamentali della poesia iberica, persino ai nostri tempi.

D'altra parte, il fatto che ancora oggi, più di 550 anni dopo l'ascesa al trono di Ferrante, rimangano da esplorare campi che possono risultare così fecondi come quelli che abbiamo percorso o altri che abbiamo segnalato in queste pagine, contribuisce a convalidare l'opinione di Gorni sul fatto che, almeno nel terreno della critica, «il futuro del petrarchismo è assicurato, e sarà radioso» (2006: 586).

APÉNDICE I

SONETOS INCLUIDOS EN EL *CANSONERO* DEL CONDE DE POPOLI

Cada vez que hemos hablado de las particularidades del *Cansonero* del conde de Popoli hemos advertido que este compendio de rimas de distintos autores suele considerarse como el paradigma por excelencia de la lírica de koiné. Sin embargo, hemos subrayado en diversas ocasiones –especialmente, en el capítulo I– que la colección de poemas de Giovanni Cantelmo es bastante permeable a composiciones o estrofas propias de la lírica áulica, como atestigua el total de 19 sonetos recogidos en el cód. P 1035, de cuyas características métricas nos ocupamos con la suficiente profundidad en el capítulo I.

Nos ha parecido oportuno ofrecer estas composiciones debido a que, mediante su observación y teniendo en cuenta los presupuestos delineados acerca de los modos de poeatar de los líricos de vanguardia, permiten ver las relaciones entre la lírica de koiné y la lírica áulica en la medida en que remiten a un tipo de estrofa común a ambas vertientes.

Por otra parte, como se puede observar en los textos, en P 1035 se llegan a encontrar sonetos que muestran paralelismos temáticos con composiciones presentes en los cancioneros de autores como Aloisio, Rustico, De Jennaro o Caracciolo.

En este apéndice reproducimos estos 19 sonetos, para los que seguiremos, con mínimas modificaciones, la edición del *Cansonero* de Gil Rovira (2007).

XLIX

So' paczo, sagio, so' malato (et) sano,
so' pieno de pensiero e n'agio niente,
so' vero moro e giusto cristiano,
so' gran traytore e servo lialmente,
so' gran signore e so' tristo villano,
songno gran ricco e poviro pezente,
sto in paradiso e sto dentro vorcano,
faczo la vita mia p(ro)sp(er)am(en)te.
Io songno alegro e vagio sosperando,
om(n)e ora corro e may non muto loco,
reputo, canto e rido lacrimando,
pene e dolore m'è festa e gioco,
sempre passeggio e may no(n) vagio a n(n)ado.
Tremo de frido e stayo intro gran foco.

LI

S'el celi, o distino o ventura,
om(n)e pianeta, la virtù celesta
credo ce fosse quando nacque'sta,
rem(m)ir chi'l non crede in soa figura,
et pare veramente depentura;
triumfi son tucti in sua potesta,
si belli oc(c)hi tene ad sua requesta;
ad chi li guarda il cor per forza fura.
Chi vol videre in terra paradiso,
la gloria felice (et) vita eterna,
reguarda pur quel angelico viso.
L'ayro se alegra (et) li ucellicti verna
quando fore essce (et) fa si adorno viso
che chi l'ascolta è gloria superna.
Dingna è questa perna
esser sengnora de l'anticha Grecia:
non so se dico dea o Lucrecia.

LIII

Io de penserj amar so' carco tanto
che spirito par si scioglia dal mio pecto,
per che so' privo de si degno obiecto,
de quey bel occhi (et) quel viso sancto;
et p(er) un buscio da un secreto canto
sul mirar posso il suo lucenti aspecto,
ove'na vita cresse al suo conspecto,
che serrà causa de più duro pianto.
Che sul questo piacer che m'è rimaso:
dubito che stendo hi rami il copra,
sì che sia privo in tucto dal suo viso.
Arbor ligiadra (et) degna de Pernaso,
fa ch'al tuo nomo conresponda l'opra:
non me privar de tanto paradiso.

LXXXIX¹⁹³

Dolce conforto de mie ardente pene,

¹⁹³ Soneto de Giusto de' Conti, presente en *BM* con el número CXLI y la variante «Caro conforto a mie dolenti pene».

dove han ristoro le mie voglie stanche;
o labre mie gentile, o perle bianche
de rose (et) d'armonie celeste piene;
alta colonna (et) ferma che sustene
mia vita perché a facto anchor manche;
o occhi belli, o parolecte franche,
per darne sol baldanza (et) darne spene.
Si i cel non piglian mio concepto a sdegno
et se animo gentil fia d'amor p(r)esa
et justo priego impetri may mercede,
spero che a la magnianima mia impresa
non mancarà victoria perché è degno
che acquisti gracia per sì ferma fede.

XC

Treze conforme al più ricco metallo,
fronte spaciosa (et) tinta in fresca neve,
gigli disiuncti, tenucti (et) breve,
occhi de carbon spento (et) di cristallo,

guancie vermiglie (et) fra loro intervallo
naso no(n) multo, concavecto (et) lieve,
denti de perne, parolecte greve,
labra no(n) tumefacte (et) de corallo.
Mento di piccol spagio (et) non disteso,
gola ritonda, non grossa, non soctile,
pecto da dui belli pomi resuspeso,
humerj, braza, man, dita gentile,
corpo l'exemplo ad paradiso preso,
bel pié, corpo (et) strecto a sé solo símile.
Uno andare signorile,
che a ciaschun passo par che dir s'ingegna:
solo in me alberga amor, triunfa (et) regna.

XCI¹⁹⁴

Luce una stella, Ferrante, nel regno
vita de ragi più che no(n) fa el sole,
che vince om(n)e cometa (et) quando vole

¹⁹⁴ Para más datos sobre esta composición remitimos al capítulo I.

retolglie lor potencia e ciaschun segno.

Et tiense el gran pianeta assai me(n) degno
che questa illustre più che no(n) fa el sole;
in celo, in terra ognuno l'honora (et) cole,
alma qual sia a primis te l'insegno.

Humana lingua no(n) pò dir: sì bella;
al divin s'appertien laudare costei,
accepta al mundo (et) aspectata in celo.

Novo Alexandro, Cessaro novello,
in te se sperchian li celesti dey,
aspectando in triumpho om(n)e tuo celo.

XCII

Sì come il sole in meczo a chiare stelle
nel cel resplende d'or, bel lume obscura,
cusì de questa donna la figura
l'altre ligiadre fa parer men belle;
et suoi belli occhi cum che lei ne svelle
del mio affannato pecto ogn'altra cura,

el suo dolce parlar che'l¹⁹⁵ cor me fura
et l'altre sue bellezze altiere (et) snelle
non parono ad veder cosa mortale,
ma na(n)te in celo (et) poi, qua gioso, in terra
mandate per farse del bene eterno.
Onde morte mi scioglie, amor mi serra,
qualor vegio costei ad cui no(n) cale
de mio tremar di state ardendo el verno.

XCIV

Beata è la fenestra ove si face
la bella dona alcuna volta el giorno,
che quanto più la miro ognior ritorno
nel primo mio martir che me desface.
Felice è el bello sasso ove se iace,
riposando le bracia e'l pecto adorno,

¹⁹⁵ Dado que P 1035 no transcribe los apóstrofos, de acuerdo con la tónica habitual que hemos observado en la poesía de la Nápoles aragonesa, hemos considerado más oportuno decantarnos por la variante «che'l» que por «ch'el» –como suele ser habitual en Gil Rovira (2007)– en aquellos casos en que el código muestra «chel».

vogliendo l'ochi soi vaghi dintorno,
strugendo l'alma mia como li piace.
Beato el velo che'l crin d'oro asconde,
per cui ià preso fui, né may disciolto
mi fia tal nodo qual me tien in doia.
Beate le virtù che in lei fano onde,
le qual pensando m'àno sì el cor colto
c'ogne altro bel piacere omay me noya.

XCIX

Amor che nei beli ochi de custui
alberghi como luocho a te più degnio,
damme saper, ardir, forza (et) ingegno,
che io possa almen in parte lodar lui.
Ninpha formata dai superni dei,
gentil ligadro e de belltà sustegno,
cun grato aspecto angelico e benignio
da ronper sassi (et) (con)vertir judei.
Oltra le tue bellezze che sun tante

quante son stelle en ciel, en terra fronde,
may homo vidi simil de (con)stanza,
pelegrino magnianimo e alante,
dui ligadri ochi ha che'l sol per lor s'asconde
nel ornato parlar Palade avanza.

Chi vuol veder un caro e bello tesoro
de più ricchezze e de gioye ponpose,
carbun, topacij e gemme preciose,
perle, zaffiri, ballasi, argento (et) oro;
chi vuol veder un angelico choro,
la luna, el sul, le stelle luminuse,
gigli, viole, fiur, gesmini e rose,
e quante may dolcezze al mundo foro;
chi vuol veder ogni suaue odore,
chi vuol veder in terra un paradiso,
chi vuol veder quanto ha il ciel de valore,
chi vuol veder 'Polito e Narcisso,
et vuol veder zo che può fare amore,
de Don Diego mire il vago viso.

C

Se no(n) fuser questi ochi io vivirei
libero, im pace e da catene sciolto;
se no(n) fusser questi ochy cu l'archi i(n) volto,
de le tue chiome d'oro io no(n) serey;
si no(n) fuser questi ochy, saper dey
che no(n) me haresti'l cuor rubato e tolto;
se no(n) fuser questi o(c)chy e lo tuo bel volto,
mia vita, nanczi miei di, no(n) finirei.
Per questi ochi è temuta e reverita
d'amor la tua superba tirania;
questi ochi sun che mi dan morte (et) vita
quando li volgi, o dispietato, o pio;
sol per quisti occhi o per lla margarita
me tieni e tenerai sempre in tua vailia.

CI

Lo v(ost)ro servitor Periteo

Già fa gran t(em)po, Armellin bello (et) caro,
che me prendesti come pesce a l'hamo,
onde salute da te spero (et) bramo,
spechiandome nel tuo bel volto chiaro.
No(n) me esser do(n)que del tuo amor avaro:
tu vedij ben che più che gli ochi io t'amo,
(et) nocte (et) giorno il tuo bel nome chyamo;
per te vivendo sempre in pianto amaro,
oymé, che'l cor tu m'ay robato (et) tolto.
Dimme, Arme(l)lin mio, ch(e) voy ch(e) faccia:
voy tu ch'io mora p(er) superchio amore?
Volgi ver me quel tuo benigno vulto,
recoglieme, Armellin, nelle tue bracia,
consola questo afflicto (et) stancho cuore.

CII

Talvolta vo da du(l)ci pinsier spento
per veder lo inmoltal vulto de Diana;
io dico dea, non credati humana,

la cui saecta nel sancto cor sento.
O lacrimi, o sospiri sparsi al vento,
o cor[e] lasso, o speranza vana,
l'amor crissy la ferita no(n) sana;
né lley del mio moriri, né io me pento.
Vedere no(n) è altro che iongen lengna
allo gran focu ove io ardo e bramo,
anci l'ultima hora chiamar che vegna.
In tal noya me trovo perché io amo
non cosa mortali, ma la più digna
donna del seculo ove già nuj stamo.

CIII

Si Jovi o Phebu de disdigni facti,
al mio gran mali no(n) soveni un poco,
la fiamma mitigando de lo foco
ove io ardo sencza ingengnio e arti,
io farrò un mio lavori tal che Marti
ad Pirramu parrà festa e ioco.

Tal farrò c[he] onne poeta roco
verrà de mi inpiendu librij e carti.
Ben criso ch'il sia pentito Jove
et anche natu(r)a c'àn dato tal forma
a uno animo disdegnuso e vilj.
Beltà e sdengnu dal suo viso piove;
altru che adesso may fallì la no(r)ma,
bellecza abbelga semp(re) a cor gentili.

CIV

E mesa in fuga 'sta lizadra fera,
da laczi amerusi libera e solta.
Tucta via fugij e i(n)drieto no(n) volta,
de sua victoria e del mio male altera.
De! Guarda un pocu se gli è falsa o vera
l'aspra mia vita in tanti peni i(n)volta:
paci, riposu e libertà m'ày toltà,
chi nansi t(em)po me fa nocte e sera.
Miru in fugir q(ua)nto è veluce e p(re)sta,

nel suo amare quanto è dura miro,
miru om(n)i suo actu q(ua)nto è crudili.
Io son(n)o incappato, oy lasso a ben te sta,
che sequendo el bel nome, piango e suspiro
e (con)tra vogla basso l'auti vilij.

CV

Animi gentili socto il bel pianeta
nati a lo destin chi tanti inda(r)no passi
per sequiri beltà son da vuj ià sparsy,
v(ost)ra natura el sum(m)o bel repeta.
Chiasscun chi voli sua vita ducer leta,
allo bel nome alza l'o(c)che basse,
per la qual moriri è un revivars(e),
anci in tal gl(or)ia o no(n) fin[i]si queta.
Sempre ciasscuna miru, io lasso,
quij soy bell'ochi e'l viso immortalj,
chi tien el mio desir alto e'l cor basso.
Correr volerei, anci volar senza ali,

ad quella alma miru no(n) che depasso;
tucti servian che più'n che gli altrj valy.

CIX

Presto corrite vuy scripturi in rima,
date soccorso al v(ost)ro buon maestro,
che ià receve a drecto (et) a senestro
sì grevi colpi senza alcuna stima.
Un'altra lira, un'altra prosa (et) rima,
d'on nuovo dire un'altro buon maestro
fra nui se mostra con parlar senestro,
che par de l'altrj faza poca stima.
Son sì limati (et) alti li soi versi,
pien de vocabol novi (et) ba(r)barische,
ch'appena lui che'l fa l'effecto intende.
Ond'io conegl'io vui che fate hi versi,
vogliate p[r]ose he lire barbaresche,
che vestre spregia chi le soi intende.

D(omi)no Leonardo Lama

CX

Un che novellamente tra lla schiera
degli amanti che poetanno i(n) rima
s'è meso, col folle parlar che prima
usava, sembiando altro che quel ch'era.
Or si disvoglie dalla mente intera
per lo rimar suo sciocco, che llui stima
darlo in preggio, (et) d'ogn'huom ch'adesso rima
et llor fonte abbagliar la fama spera.
Quest'è colui che soperar se crede
cunque, del gran signor portando i(n)segna,
pe(r) se difender con la penna pogna.
Et è sì grosso che gli par vergogna
chiamarse amante, sul monstrar ingegna
l'offese dell'amor che in'altri vede.

Finis

CXI

Tu me fai star pensoso tucto il dì,
et penso (et) pur maravigliato sto.
Si un borgamascho a Llobardia no(n) fo,
come può raionar de mi (et) de ti?
Ma questo vie cha s'è venuto al fi'
de che molt'anni profeticzato ho,
e ormai securamente al senno to
porai ben dir: lama zabactany.
Non dire toi sonecti ad huom che sa
et ben conosce quel che regna in te,
cha più discopri tua simplicità.
Tu ad ogne cosa mal disposto se'
et la fortuna gran guerra ti fa,
che da natività macto ti fe'.

CXII

Io ho calculato (et) visto il pianeta

nel quale apparve lo stupendo mostro,
per qual rasone è nigro come inchiostro
et ciò che significa il gran cometa.

Io trovo chi un juritico poeta
vulgare (et) obscuro nel tempo n(ost)ro
entrerà nello liconeo chiostro
et serà lo terciio decimo propheta.

Non bastarà Philelpho che com(m)enta
li nigri sonecti, bisogna misso
dal cielo accioché ben soi dicte senta.

Si tre sense o sei ha l'Apocalixo,
omne so sonecto ne ten trenta;
bisogna dunche com(m)entar se stisso.

APÉNDICE II

CARTA PROEMIAL DEL *PERLEONE*

[a ii] **EXORDIO AL ILLUSTRISSIMO ET VIRTUOSISSIMO S.**

LO S. DON FEDERICO DE ARAGONIA

Affirmano alchuni simplici et arroga(n)ti latini, Illustrissimo Infante et Signor mio excelle(n)tissimo, solo in quelli potere essere doctrina et
5 ornam(en)to de versi et de accomodate sententie, etiam in materna lingua che de molti hystorici et poeti haveranno piena noticia, ad la quale erronea et falsa opinione, quantumq(ue) ad mia natura incomportabile, niente di mancho per non uscir de mio instituto non
10 delibero con mille ragioni in lo presente exordio contradire; ma solo parendome de assay magior laude digni quelli mediocri licerati che, con la experie(n)tia in mano, la loro negata gratia, se non in tucto saltem, in qualche parte dimostreno, che qual si vogliano altri periti et studiosi huomini et de acquisite littere imitatori, se ben de ogni scientia optenessero el principato. Non tacirò che questi tali che soli si riputano
15 docti et sapienti, nutriti al pabulo alieno et non naturale non si possino dire simili al cavallo, libero per natura et per arte ligato al presepe, lo quale non de altro si pasce che di quello li è administrato. Né certamente parmi per alchuno con verità negar si possa non esser più ammirando in qualunq(ue) || [a iii] per naturale dote de poetice arte se
20 trove erudito de quello che in le artificiose scole se adoctrina, acteso

che da natura, maestra de tucte cose, et non da altri libri li primi cantori poetanti hebero origine. Senza dubio arrogante gloria et inconsiderato vanto de quelli che de li effossi et accumulati thesauri per le altrui fatiche et industrie, et non de li absconditi et ignoti, mediante le proprie
25 virtù se adornano, como io, che quantumq(ue) me confessi el minimo tra moderni vulgari et ta(n)ti exquisiti et pellegrini ingenii che in questa celeberrima tua patria Cità Parthenopea hogi fiorisceno, me posso niente dimeno, se non de gran peritia, de mediocre sufficientia fra tucti gloriare, havendo queste mie poche littere, non da alieni precepti o libri
30 traducte et mendicate, ma per innato studio et mio intenso amore in le sagre et venera(n)de muse acquistate; et si non in latino stile, p(er) non cognoscermi in quello si introducto che meritamente ne potesse fra li altri famosi latini esser co(n)numerato, al meno con tale affectione et in materno ydioma exercitate et demonstrate che, se fra tucti passati o
35 presenti et li più clari scriptori no(n) serrò, dico, el secu(n)do, spero che da qualunq(ue) le presente mie operecte actentame(n)te et senza livore serra(n)no lecte et ben considerate, non solame(n)te fra'l numero de gli ultimi non serrò existimato, ma ad molti forse p(re)posto che con elato
|| a(n)i(m)o et superba fronte, solo le lor cose postpone(n)do, tucte le
40 altre con audace lingua laudar(e) et magnificare ardisceno. Né creda, perhò, alchuno per me siano tucte de tanta perfectione et bontà repute,

che la maggior parte de esse non cognosca si potessero et reprendre et emendare, et che io in diversi te(m)pi, da vinti anni in qua, de quelle et assai maggior che duplicato numero compilatore, per me squarciate, et li
45 a(n)ni adrieto neglecte et pocho extimate, qua(n)do da milli affa(n)ni me(n)tali et corporali no(n) me trovasse oppresso, no(n) me senta de i(n)genio no(n) solo de haver sapute queste poche recolte fantasiose sì migliorare, et maxi(m)e le Ca(n)zone, sextine et terze rime, in le quale lo n(ost)ro Clarissimo Petrarcha, p(er) la sua felice sorte, p(er)
50 amplissimi ca(m)pi et con tranq(ui)lla et delitiosa vita poeta(n)do, tucti li altri ha sup(er)ati, che potessero da loro errori et biasmo esser seguir(e), ma de haverne assai maggior qua(n)tità accumulata et ad altre mie i(n)co(m)plete op(er)e ad questa hora data optima et desiderata luce. Excusime adu(n)q(ue) nel co(n)specto di quegli che di me
55 pu(n)tara(n)no gli errori et la mia pocha o nulla vacatione o co(n)modità circa lo studio de le l(ette)re et le assidue Cure et affa(n)ni corporali, hor p(er) mar(e) hor p(er) terra, in li quali p(er) servizio et ordinatione del Sagratissimo n(ost)ro Re et S(ignore), tuo p(ad)re son deputato. Et tu, benigno et virtuosissimo S(ignor) mio, ad chui le
60 passate et p(re)se)nte mie fatiche son manifeste, et le rose, no(n) le spine, coglesti se(m)pre p(er) la tua i(n)nata gr(ati)a et bontà de li animi, || [a iiii] ad virtù i(n)clinati, come le mie ca(n)cellaresche op(er)e

et breve sap(er)e sol per le quale et no(n) p(er) quest'altri mei fine, ad
qui absco(n)diti et no(n) venali doni da sua benigna Maestà più ch'io
65 no(n) merito p(re)miato vivo, se(m)pre te piacquero et co(n)tinuo
come(n)dasti simile et magiorme(n)te q(ue)ste mie forse no(n) infime
tra moderne rime, co(n) la solita virtù et affectione, p(ro)tegendo
laudaray, come quello che, fra le altre tue innumerabile dote, cognobi
de q(ue)sta arte nobilissima amatore et nel suo co(m)ponere
70 sufficie(n)teme(n)te adornato, et al quale have(n)domi più volte ad la
loro publicatione co(n)fortato, son molti et molti anni che furono
p(ro)messe et destinate. Togliereai p(er) ta(n)to, Sapie(n)tissimo
S(ignore), et con te(m)po co(n)gruo legerai li p(re)senti Sonecti et
Ca(n)zoni de varii stili, p(er) me ad tua g(lor)ia et satisfatione de mio
75 debito in q(ue)sta mia i(n)dispositio(n)e et otiosità, p(er) li meno
rep(re)he(n)sibili recolti et publicati ne le molte roze et basce op(er)e te
isgome(n)teno, che p(er) tucto il p(re)se(n)te co(m)pendio et maxime dal
mezo inanzi troverai, p(er)ché no(n) dubito qua(n)to più circa el fine
serra(n)do tra(n)scorse et bene i(n)tese et co(n)siderate de assai magior
80 alteza, moralità e gravità si trovara(n)no piene, tal che se, nel tuo
p(er)spicace iudicio acq(ue)stara(n)do quella opinio(n)e et gr(ati)a che a
li meriti salte(n) dela mia eterna servitù in tua Illustrissima S(ignoria),
se co(n)viene sp(er)o et loro a(n)che si vedera(n)no tra le altre moderne

op(er)e i(m)presse et celebrate, et io no(n) de poco honore et
85 dilige(n)tia come(n)dato qua(n)do altri meriti de simile fatiche da
magnanimi et pelegri(n)i spiriti no(n) se aspecti. Vale.

APÉNDICE III / APPENDICE III

RIASSUNTO

La Normativa que actualmente rige los estudios para la obtención del grado de Doctor en la Universidad de Córdoba establece en su título III, acerca de la «internacionalización del doctorado», los requisitos que tanto las tesis doctorales como los doctorandos han de cumplir con el fin de adquirir la mención internacional, entre los que destaca (artículo 35. 1. c),

que parte de la tesis doctoral, al menos el resumen y las conclusiones, se haya redactado y sea presentada en una de las lenguas habituales para la comunicación científica en su campo de conocimiento distinta a cualquiera de las lenguas oficiales en España.

De acuerdo con ello, en este apéndice ofrecemos un breve resumen global de los principales temas de la tesis en lengua italiana.

Il regolamento attualmente in vigore presso la Scuola di Dottorato dell'Università di Cordova stabilisce nel suo Titolo III, relativo all'internazionalizzazione del Dottorato di Ricerca, i requisiti a cui devono adempiere sia le tesi di dottorato, sia i dottorandi al fine della concessione della menzione di dottorato internazionale; tra essi, si precisa (articolo 35. 1. c) che

parte della tesi di dottorato, almeno il riassunto e le conclusioni, siano scritti e presentati in una delle lingue abituali nella comunicazione scientifica dell'ambito della tesi, diversa da una qualsiasi delle lingue ufficiali in Spagna.¹⁹⁶

In ottemperanza a questa disposizione, in questa appendice offriamo un breve riassunto globale dei principali temi della tesi in lingua italiana.

La presente tesi di dottorato ha come scopo quello di analizzare i principali lasciti dell'eredità petrarchesca presenti nella lirica napoletana fino al tramonto della dinastia aragonese. All'interno di questo vasto arco temporale si è prestata un'attenzione speciale alla produzione lirica del secondo Quattrocento e, soprattutto, a quella dei cosiddetti poeti della «vecchia guardia» o «lirici di avanguardia», vale a dire di quel gruppo di lirici colti che poetarono presso o attorno alla corte partenopea di Ferrante d'Aragona: Pietro Jacopo De Jennaro, Giuliano Perleone (detto Rustico Romano), Francesco Galeota, Giannantonio De Petrucciis (conte di Policastro), Giovanni Aloisio e Giovan Francesco Caracciolo.

¹⁹⁶ La traduzione è nostra.

Ponendoci l'obiettivo di compiere un'analisi esaustiva, ma allo stesso tempo integrale, della presenza petrarchesca e delle sue origini nel Mezzogiorno, abbiamo considerato opportuno cercare le prime tracce di influsso toscano nel Regno prima di concentrare la nostra analisi sul periodo aragonese. Queste tracce, che risalgono all'epoca angioina, si manifestano in due direzioni diverse, in certo senso secondo una precisa evoluzione cronologica. In un primo momento, l'influsso della terra dell'Arno è esclusivamente linguistico, come rivelano alcuni volgarizzamenti napoletani del Trecento, quali i *Bagni di Pozzuoli*, il *Libro di Cato* o il *Regimen sanitatis*. In una fase successiva, l'influenza toscana si fa sentire invece sia sul piano della forma che su quello del contenuto delle opere, fino a dare notevoli frutti lirici, come si vede nella produzione –particolarmente nei sonetti– di Guglielmo Maramauro e Bartolomeo di Capua, conte di Altavilla, che poetarono all'incirca nel decennio del 1350 e che meriterebbero il nome di primi petrarchisti napoletani.

Successivamente all'operato di questi lirici si apre tuttavia, per quanto riguarda gli echi petrarcheschi a Napoli, una lunga parentesi segnata in un primo momento dall'egemonia dei contenuti danteschi (basti come esempio l'opera di Paolo dell'Aquila) e, più tardi, dalla

drastica riduzione di ogni attività letteraria e, in genere, culturale in considerazione dei problemi politici del Regno durante tutta la prima metà del Quattrocento.

Restaurata la pace dopo l'ascesa al trono di Alfonso il Magnanimo (1443), si verifica una ripresa della vita culturale partenopea che, sotto il primo re aragonese, si incentra principalmente sugli *studia humanitatis*, privilegiati dal sovrano e che conterranno sul contributo di grandissimi studiosi come il Valla o il Panormita (vedi I. 1.). Accanto ad essi, fiorisce un filone di poesia cortigiana ad opera dei poeti iberici (fondamentalmente castigliani o aragonesi) al servizio della famiglia reale. Di fronte ad un panorama di questo tipo, segnato dal predominio del latino come lingua di cultura e del castigliano ed il catalano come lingue della poesia d'arte, è difficile immaginare un ambito nel quale l'italiano potesse raggiungere un certo livello di lingua letteraria, ed è questa una delle caratteristiche essenziali della cultura all'epoca del Magnanimo.

Ad Alfonso succedette al trono Ferrante, suo figlio naturale, che, forse per la sua formazione, forse per un'inclinazione personale¹⁹⁷, privilegiò la lirica volgare e, soprattutto, quella italiana, contribuendo a creare anche a Napoli un ambiente culturale cortigiano simile a quello che già da decenni regnava nelle corti centro-settentrionali della penisola. Questo recupero dell'italiano come lingua della lirica, dimenticato nel Mezzogiorno sin dai tempi angioini, diede origine ad una doppia produzione: la cosiddetta lirica di *koinè* da un lato e, dall'altro, una sorta di lirica aulica che, in un modo più o meno eterogeneo a seconda dei diversi autori, seguiva la strada della poesia di ispirazione petrarchesca e del petrarchismo che già nella prima metà del secolo diedero i loro prodotti letterari oltre le frontiere del Regno.

Per quanto riguarda invece la lirica di *koinè* (vedi I. 3.), va detto che, come si potrebbe dedurre dal nome con il quale è passata alla storia, la sua caratteristica fondamentale era di natura linguistica; era cioè scritta in una lingua che non era né il dialetto napoletano né il toscano, il quale avrebbe successivamente invaso i campi della produzione letteraria. Si trattava, anzi, di una lingua mista —e quindi in

¹⁹⁷ Non si deve dimenticare che, mentre Alfonso era un re iberico che giunse in Italia mosso da interessi politici ed economici già adulto, Ferrante, pur essendo nato a Valenza, arrivò a Napoli a soli sette anni, e nella capitale partenopea si educò, regnò e visse fino alla morte.

grande misura artificiale—, frutto dell’influsso sia del toscano che, soprattutto, del latino, la cui finalità era quella di segnare la distanza fra questo tipo di produzione e la poesia popolareggiante. In contrasto con la precisione dei tratti linguistici, la tematica di questa specifica produzione letteraria si caratterizza per un’ampiezza che quasi non conosce limiti. In effetti, l’opera fondamentale della lirica di *koinè*, il *Cansonero*, incaricato da Giovanni Cantelmo conte di Popoli¹⁹⁸, include componimenti che trattano sia temi popolareschi sia temi amorosi, con un’aderenza in alcuni casi straordinaria agli schemi della lirica aulica (vedi Appendice I).

I principali protagonisti della lirica aulica del periodo aragonese sono i cosiddetti poeti della «vecchia guardia» o «lirici di avanguardia» (vedi capitolo II), che cominciano a comporre i loro testi verso la fine del decennio del 1450 e, in alcuni casi, si mantengono attivi fino al 1495.

Si tratta di un gruppo di poeti che risentono di una serie di influenze liriche extranapoletane, tra le quali vanno sottolineate le opere dei toscani e dei petrarchisti del primo Quattrocento. Prendendo come riferimento gli insegnamenti di questi autori, Pietro Jacopo De

¹⁹⁸ Il testo del *Cansonero* ci è stato tramandato dal codice Ital. 1035 della Biblioteca Nazionale di Parigi, che si può consultare on-line grazie al sistema Gallica di questa biblioteca.

Jennaro, Giuliano Perleone (detto Rustico Romano), Francesco Galeota, Giannantonio De Petrucciis (conte di Policastro), Giovanni Aloisio e Giovan Francesco Caracciolo creano un tipo di poesia che – eccettuando le opere dei trecentisti (Guglielmo Maramauro ed il conte di Altavilla), ormai dimenticate nel Regno– ha il merito di trapiantare per la prima volta a Napoli i modelli letterari che nel secolo successivo diventeranno canonici in tutta Europa. Inoltre, l’ultima tappa dell’attività di questi lirici è contemporanea agli anni di formazione della generazione del Sannazaro, il quale diventerà il paradigma, non solo napoletano ma anche europeo, della lirica di tutta una parte del Cinquecento.

Malgrado la loro relativa vicinanza cronologica ed il fatto che alcuni di loro condividano le medesime esperienze letterarie, si possono delineare, nell’attività dei poeti della vecchia guardia, diverse tendenze a seconda delle caratteristiche della loro produzione e degli influssi da essa subiti.

Un primo gruppo, che si potrebbe denominare «apetrarchesco» in quanto, sia per motivi linguistici che tematici, macrotestuali o metrici, è alieno all’influsso dell’aretino o dei suoi seguaci quattrocenteschi, è quello formato da Francesco Galeota e

Giannantonio De Petrucciis (vedi capitolo II), le cui opere sono regolate da criteri assolutamente personali, che si potrebbero individuare nell'eclettismo di fonti nel primo caso e nell'eccezionalità delle circostanze biografiche e nella formazione umanista nel secondo.

Un secondo gruppo, la cui produzione si potrebbe qualificare come «petrarchismo cortigiano», è quello composto da De Jennaro e Rustico Romano (vedi capitolo II), poeti in cui i lasciti dei petrarchisti della prima metà del secolo e perfino dei *RVF* sono chiaramente presenti, ma convivono all'interno dei loro testi con ampie serie di componimenti d'occasione o di tematica varia, frutto della socializzazione che caratterizza la lirica cortigiana. Ciononostante, entrambi gli autori dimostrano una grande coscienza letteraria, ubicando questo tipo di liriche in spazi ben definiti all'interno dei loro canzonieri: nella seconda metà dell'opera nel caso delle *Rime* del De Jennaro e nella prima sezione nel caso del *Perleone*, titolo col quale Rustico battezzò la propria opera.

Il terzo ed ultimo filone è quello formato dal *Naufragio* di Giovanni Aloisio e i due canzonieri¹⁹⁹ (*Amori* ed *Argo*) di Giovan

¹⁹⁹ Malgrado questa duplice divisione, l'opera del Caracciolo è stata tradizionalmente considerata come un insieme, ed infatti così ci è stata tramandata, sia nella sua prima versione, nel cod. Barb. Lat. 4026, sia nella sua prima edizione a stampa, edita presso la tipografia napoletana di Antonio de Caneto, che risale al mese di aprile del 1506.

Francesco Caracciolo. Queste opere hanno la particolarità che si collocano cronologicamente ai limiti della poesia aulica coltivata da questa corrente. In questo senso, il canzoniere aloisiano costituisce il primo esempio di questo genere che apparve nel Regno (intorno al 1470), mentre alcuni dei componimenti delle opere caracciolane non ci permettono di indicare la conclusione di *Amori* ed *Argo* prima della metà del 1495, cioè quando la corte aragonese all'interno della quale nacque questa scuola era sull'orlo di sparire come conseguenza dell'instabilità politica. Al di là delle circostanze temporali o, come alcuni critici pensano, proprio a causa di esse, l'influenza cortigiana presente nelle opere di Aloisio e Caracciolo è molto minore di quanto lo fosse nel resto dei testi della vecchia guardia, e allo stesso tempo le tracce dei *RVF*, a cominciare dall'organizzazione macrotestuale, sono molto più visibili che negli altri canzonieri.

Avendo preso in esame un *corpus* di autori e di opere così ampio, sia dal punto di vista cronologico che dei generi letterari, crediamo di esser riusciti a fornire allo stesso tempo una visione globale della diacronia degli influssi petrarcheschi a Napoli e uno studio dettagliato della produzione dei lirici d'avanguardia, particolarmente di quelli che, come

De Petrucis o Rustico (vedi capitolo II), sono stati fino ad ora poco o marginalmente studiati.

Al di là dell'utilità che possa derivare dalle conclusioni stesse di questa tesi e dal recupero di una serie di testi e autori poco conosciuti, la nostra principale intenzione –una volta arrivati alla fine di questo studio– è continuare a percorrere in future ricerche alcune delle strade che si sono aperte in queste pagine.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES UTILIZADAS

Anónimo (1829), *Libro di Cato o tre volgarizzamenti del Libro di Catone de' costumi* (ed. de M. Vannucci), Milán: Giovanni Pirrotta.

Anónimo (1887), *I bagni di Pozzuoli* (ed. de E. Pèrcopo), Nápoles: Federico Furchheim Libraio.

Aloisio, G. (2006), *Naufragio* (ed. de M. Milella), tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dip. di Filologia Moderna.

Beccadelli, A. (1538), *De dictis et factis Alphonsi regis*, Basilea: Joannes Herwagen und Johannes E. Froben.

Boccaccio, G. (1928), *Epistola XII en Opere latine minori* (ed. de A. F. Massera), Bari: Laterza.

--- (1958), *Rime. Caccia di Diana* (ed. de V. Branca), Padua: Liviana editrice.

--- (1967), *De mulieribus claris* (ed. de V. Branca), Milán: Mondadori.

--- (1980), *Decameron*, 2 vols. (ed. de V. Branca), Turín: Einaudi.

Caracciolo, G. F. (1999), *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel codice Barb. Lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana* (ed. de F. Gorruso), tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dip. di Filologia Moderna.

Carvajal, (1967), *Poesie* (ed. de E. Scoles), Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Cavalcanti, G. (1967), *Rime* (ed. de G. Cattaneo), Turín: Einaudi.

Celan, P. (2009), *Obras completas* (ed. de J.L. Reina Palazón), Madrid: Trotta.

Cino da Pistoia, (1927), *Le rime di Cino da Pistoia* (ed. de G. Zaccagnini), Ginebra: Leo Olschki.

Dante Alighieri, (1921), *Le opere di Dante. Testo critico della società dantesca*, 2 vols., Florencia: Bemporad e Figlio.

--- (1960²), *Le opere di Dante. Testo critico della società dantesca*, Florencia: Società Dantesca.

--- (1965), *Opere* (ed. de G. Getto), Milán: Ugo Mursia.

Da Tempo, A. (1977), *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (ed. de R. Andrews), Bologna: Commissioni per i testi di lingua.

De' Conti, G. (1933), *Il canzoniere*, 2 vols. (ed. de L. Vitetti), Lanciano: Carabba.

De Petrucciis, G.A. (1879), *Sonecti composti per M. Johanne Antonio de Petrucciis conte di Policastro* (ed. de J. Le Coultre y V. Schultze), Bologna: Commissione per i testi di lingua.

De Rosa, L. (1971), *Napoli aragonese nei ricordi di Loise de Rosa* (ed. de A. Altamura), Nápoles: Libreria scientifica.

Eliot, T. S. (2003), «Tradition and the Individual Talent», en Baym, N. (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, 5 vols., Nueva York: Norton, vol. D, pp. 1425-1428.

Frost, R. (2003), «The Figure a Poem Makes», en Baym, N. (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, 5 vols., Nueva York: Norton, vol. D, pp. 1200-1201.

Galateo, il (De Ferrariis, A.), (1867), «Esposizione del Pater noster», en AA.VV. (eds). *Vari opuscoli*, Lecce: Scrittori di terra d'Otranto, vol. III.

Galeota, F. (1987), *Le lettere del Colibeto* (ed. de V. Formentin), Nápoles: Liguori.

Giacomino Pugliese, (1937), *Le poesie di Giacomino Pugliese* (ed. de M. Santangelo), Palermo: Boccone del Povero.

Gil Rovira, M. (ed) (2007), *Cansonero del Conte di Popoli*, Madrid: Centro de lingüística aplicada Atenea, 2007.

Guinizelli, G. (1986), *Poesie* (ed. de E. Sanguineti), Milán: Mondadori.

Jacopone da Todi, (1974), *Laude* (ed. de F. Mancini), Bari: Laterza.

Landino, C. (1853), «Orazione facta per Cristoforo Landino da Pratovecchio quando cominciò a leggere in Studio i sonetti di M. Francesco Petrarca», en Corazzini, F. *Miscellanea di cose inedite o rare*, Florencia: Tommaso Baracchi, pp. 125-134.

Larra, M.J. (1866), *Obras completas de Fígaro*, 3 vols., París: Librería Europea.

Mann, T. (1912), *Der Tod in Venedig*, Múnich: Hyperionverlag.

--- (2002), *La muerte en Venecia* (trad. de J. del Solar), Madrid: El País.

- Maramauro, G. (1998), *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri* (ed. de P.G. Pisoni y S. Bellomo), Padua: Antenore.
- Panormita, A. (1968), *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis* (ed. de G. Resta), Palermo: Serie mediolatina e umanistica.
- Perleoni, G. (Rustico Romano), (1492), *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitulado lo Perleone*, Nápoles: Aiolfo de Cantono da Milano.
- Pessoa, F. (1985), *Poesía* (trad de. J.A. Llardent), Madrid: Alianza.
- Petrarca, F. (2008), *Rerum vulgarium fragmenta* (ed. de G. Savoca), Florencia: Leo Olschki.
- (2010), *Canzoniere* (ed. de M. Santagata), Milán: Mondadori.
- (1988), *Triumphs* (ed. de M. Ariani), Milán: Mursia.
- Porzio, C. (1964), *La congiura de' baroni del regno di Napoli contra il re Ferdinando il primo* (ed. de E. Pontieri), Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Riquer, M. (1999) *Los trovadores. Historia y textos*, Barcelona: Ariel.
- Saramago, J. (2008), *A Viagem do Elefante*, Lisboa: Caminho.
- Varese, C. (ed.) (1955), *Prosatori volgari del quattrocento*, Milán: Ricciardi.
- Vespasiano da Bisticci, (1970-1976), *Le vite*, 2 vols. (ed. de A. Greco), Florencia: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

Villanova, A. (1947), *Regimen sanitatis salernitanum* (ed. de G. Barbensi), Florencia: Leo Olschki editore.

Volpicella, S. (ed.), (1916), *Regis Ferdinandi primi instructionum liber*, Nápoles: Pierro.

Woolf, V. (2000), *Orlando* (ed. de B. Lyons), Londres: Penguin.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

AA.VV. (1975), *Petrarca. Beiträge zu Werk und Wirkung* (ed. de F. Schalk), Frankfurt: Klostermann.

Accademia della Crusca (1971), *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*, 4 vols., Florencia: Accademia della Crusca.

Afribo, A. (2009), *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma: Carocci.

Altamura, A. (1938), *Gioviano Pontano*, Nápoles: Morano.

--- (1948), «Per un'errata attribuzione a Paolo dell'Aquila», en *Giornale italiano di filologia*, I, pp. 260-261.

--- (1949), *Testi napoletani dei secoli XIII e XIV*, Nápoles: Perrella.

--- (1952), *La letteratura dell'età angioina*, Nápoles: Casa Editrice Silvio Viti.

--- (1953), *Testi napoletani del Quattrocento*, Nápoles: Casa Editrice Silvio Viti.

--- (1962), *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Nápoles: Fausto Fiorentino.

--- (1978), *La lirica napoletana del Quattrocento*, Nápoles: Società Editrice Napoletana.

Antonelli, R. (1974), «La poesia del Duecento e Dante» en Asor Rosa, A. (ed.), *Storia e antologia della letteratura italiana*, Florencia: La Nuova Italia, vol. II.

--- (1992), «Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca», en *Letteratura italiana. Le opere*, I, Turín: Einaudi, pp. 470-471.

Argullol, R. (1984), *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid: Taurus.

Arnone, N. (1881), *Le rime di Guido Cavalcanti*, Florencia: Sansoni.

As-Safi, A. B. e I. S. Ash-Sharifi, (1997), «Naturalness in Literary Translation», en *Babel*, 43, 1, pp. 60-75.

Balduino, A. (1995), «Appunti sul petrarchismo metrico nella lirica del Quattrocento e primo Cinquecento», en *Musica e storia*, III, pp. 227-278.

Bárberi Squarotti, G. (ed.), (1990), *Storia della civiltà letteraria italiana*, 6 vols., Turín: UTET.

Barbi, M. (1915), «La Raccolta Aragonese», en *Studi sul Canzoniere di Dante*, Florencia: Sansoni, pp. 215-326.

Bellomo, S. (1997) «Un sonetto su Dante da restituire al napoletano Guglielmo Maramauro», en De Gregorio, V. (ed.) *Bibliologia e critica*

dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito, 2 vols. Roma: Angelo Longo, pp. 440-460.

--- (1999), «“Parvi Florentia mater amoris”. Gli epitafi sul sepolcro di Dante», en Fera, V. (ed.) *Vetustatis indagator. Scritti offerti a Filippo di Benedetto*, Messina: Centro interdisciplinare di studi umanistici, pp. 19-33.

Beltrami, P.G. (2009), *La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino.

Beltrán Pepió, V. (1992), «Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique», en Beltrán, R., J.L. Canet y J.L. Sirera, *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia: Universidad, pp. 167-188.

--- (1995), «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», en *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265.

--- (1998), «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», en *Revista de filología española*, 78, pp. 49-100.

--- (1999), «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en Parrilla, C. y J.I. Pérez Pascual, *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia: Toxosoutos, pp. 9-54.

Bentley, J.H. (1995), *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*. Nápoles: Guida editori.

Bernicoli, S. (1909), «La diva di Alfonso d’Aragona», en *La Romagna*, VI, pp. 325-337.

Bertolucci, V. (1978), «Il canzoniere di un trovatore: il “libro” di Guiraut Riquier», en *Medioevo romanzo*, V, pp. 216-259.

Bigi, E. (1954), *Dal Petrarca al Leopardi*, Milán: Ricciardi.

Bisaha, N. (2001), «Petrarch’s Vision of the Muslims and the Byzantine East», en *Speculum*, LXXVI, pp. 284-314.

Blanco Valdés, C. F. (1994), «Splendore e luce nella donna stilnovista: riflesso della situazione nella lirica galego-portoghese», en AA.VV. *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de investigacións lingüísticas Ramón Piñeiro, pp. 193-203.

--- (1996), *El amor en el «Dolce Stil Novo». Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela: Universidad.

Bocchetta, V. (1976), *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid: Gredos.

Bologna, C. (1986), «Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani», en Asor Rosa, A. (ed.), *Letteratura italiana*, vol. VI. «Teatro, musica, tradizione dei classici», Turín: Einaudi, pp. 445-928.

--- (1995), «Poesia del Centro e del Nord», en Malato, E. (ed.), *Storia della letteratura italiana*, vol. I, «Dalle origini a Dante», Roma: Salerno, pp. 405-525.

Bronzini, G.B. (1971), *Servetesi, barzellette e strambotti del ‘400 dal Cod. Vat. Lat. 10656*, Bari: Adriatica.

--- (1973), «Poesia popolare del periodo aragonese», en *ASPN*, XI, pp. 255-285.

Brown, N.O. (1959), *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History*, Middletown: Wesleyan University Press.

Burckhardt, J. (1860), *Die Kultur der Renaissance Italiens*, Viena: Phaidon-Verlag.

Cannoni, L. (2005), «La castità di Lucrezia d'Alagno nei componimenti quattrocenteschi dei poeti alfonsini», in Arriaga Flórez, M. et alii (eds.), *“Italia-España-Europa”: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones. XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, 2 vols., Sevilla: Arcibel, vol. I, pp. 110-122.

--- (2007), «El mito de Lucrezia d'Alagno», in Arriaga Flórez, M et alii (eds.), *Escritoras y pensadoras europeas*, Sevilla: Arcibel, pp. 167-192.

Casini, T. (1914), *Studi di poesia antica*, Città di Castello: Casa editrice Lapi.

Cecere, A; M.R. Spinetti y C. Vecce, (1992), «Materiali per il genere lirico nell'età umanistica. La lirica aragonese a Napoli nel secondo Quattrocento», in Di Michele, L. (ed.), *Questioni di genere*, Nápoles: Università Orientale di Napoli.

Cherchi, P. (2003), «“Opra d'aragna” (RVF, CLXXIII)», in AA.VV. *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, Rávena: Longo, pp. 135-145.

Chiòrboli, E. (1935), «Questioni petrarchesche. La canzone per la Crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CVI, pp. 197-223.

Coluccia, R. (1971), «Un rimatore politico della Napoli angioina: Landolfo di Lamberto», en *Studi di Filologia Italiana*, XXIX, pp. 191-218.

--- (1975), «Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina», en *Medioevo Romanzo*, II, pp. 44-153.

--- (1983), «Due nuove canzoni di Guglielmo Maramauro, rimatore napoletano del sec. XIV», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 160, pp. 161-202.

--- (1987), «Riflessi linguistici della dominazione aragonese nella produzione letteraria meridionale fra Quattro e Cinquecento», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 164, pp. 57-69.

Contini, G.F. (1960), *Poeti del Duecento*, Milán: Ricciardi.

Corti, M. (1956), *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*, Bologna: Commissione per i testi di lingua.

Croce, B. (1915), «Una poesia spagnola in lode di Lucrezia d'Alagno», en *ASPN*, XL, pp. 605-608.

--- (1919), «Lucrezia d'Alagno», en *Storie e leggende napoletane*, Bari: Laterza, 1919, pp. 87-117. Existe una reedición a cargo de G. Galasso en Milán: Adelphi, 1990, pp. 89-120.

--- (1921), «I versi di un prigioniero di stato e condannato a morte: Giovanni Antonio de Petrucii», en *La critica*, XIX, pp. 305-312.

--- (1922), *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari: Laterza.

--- (1931), «Ricerche di antica letteratura meridionale», en *ASPN*, LVI, pp. 5-86.

--- (1932), «Il secolo senza poesia», en *La critica*, 30, pp. 161-184.

--- (1953), «Di un sonetto del Trecento sul modo di comportarsi nell'avversa fortuna e di Paolo dell'Aquila», en *Aneddoti di varia letteratura*, 4 vols., Bari: Laterza, 1953-54, vol. I, pp. 8-22.

--- (1953), «L'amorosa storia di madama Lucrezia in una inedita cronica quattrocentesca», en *Aneddoti di varia letteratura*, 4 vols., Bari: Laterza, 1953-54, vol. I, pp. 206-212.

Cutolo, A. (1936-1944), *Re Ladislao d'Angiò-Durazzo*, 2 vols., Milán: Hoepli.

D'Aloe, S. (1859), *La congiura de' baroni del regno di Napoli contra il re Ferdinando il primo di Camillo Porzio*, Nápoles: Gaetano Nobile.

Danelon, F. (1999), «Il sogno e il perdono. Una lettura di "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono" (RVF, I)», en *Filologia e critica*, XXIV, pp. 101-123.

De Blasiis, G. (1876), «Fabrizio Marramaldo», en *ASPN*, I, 754-755, 778-781.

De Ferrariis, A. (1867-1871), *Vari opuscoli*, en *Collana degli scrittori di terra d'Otranto*, vols. II, IV, XVIII, XXII (ed. de S. Grande), Lecce: Tipografia Garibaldi.

De Frede, C. (1963), «Biblioteche e cultura di signori napoletani del Quattrocento», en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXV, pp. 187-197.

De Marinis, T. (1947-1952), *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 vols., Milán: Hoepli.

De Sanctis, F. (1939), *Storia della letteratura italiana*, 2 vols., Milán: Sonzongo.

Dionisotti, C. (1947), «Ragioni metriche del Quattrocento», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 124, pp. 1-34.

--- (1963a), «Appunti sulle rime del Sannazaro», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 140: 430, pp. 161-211.

--- (1963b), «Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori», en *Italia medioevale e umanistica*, VI, pp. 137-176.

--- (1974), «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento», en *Italia medioevale e umanistica*, XVII, pp. 61-113.

Domínguez Fierro, A. M. (1997), «La imagen física de la dama en la escuela poética siciliana (I)», en *Revista de literatura medieval*, IX, pp. 145-172.

D'Ovidio, F. (1886), «Ricerche sui pronomi personali e possessivi neolatini», en *Archivio glottologico italiano*, IX, pp. 23-101.

--- (1932), *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 vols., Nápoles: Alfredo Guida.

Erspamer, F. (1987), «Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale», en *Schifanoia*, IV, pp. 109-114.

Falco, A. (1995-1996), «Canti per Lucrezia d'Alagno, l'amante vergine di Alfonso d'Aragona. Parte prima: i protagonisti», en *La nuova*

ricerca. *Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Filologia e Letteratura Moderna dell'Università degli studi di Bari*, 4-5, pp. 193-228.

--- (1997-1998), «Canti per Lucrezia d'Alagno, l'amante vergine di Alfonso d'Aragona. Parte seconda: i testi», en *La nuova ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Filologia e Letteratura Moderna dell'Università degli studi di Bari*, 6-7, pp. 211-228.

--- (1999), «Canti per Lucrezia d'Alagno, l'amante vergine di Alfonso d'Aragona. Parte terza: i testi», en *La nuova ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Filologia e Letteratura Moderna dell'Università degli studi di Bari*, 8, pp. 97-122.

Farinelli, A. (1899), «Rassegna di Benedetto Croce, "Ricerche ispano-italiane"» en *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, VII, 261-292.

Fava, M. y G. Bresciano, (1911-1912), *La stampa a napoli nel XV secolo*, 2 vols., Leipzig: Haupt.

Fedi, R. (1990), *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma: Salerno.

Fenzi, E. (1970), «La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'"Endimione"», en *Studi di filologia e letteratura*, I, pp. 1-83.

--- (2003), *Saggi petrarcheschi*, Fiésole: Cadmo.

--- (2008), *Petrarca*, Bologna: Il Mulino.

Ferguson, L. W. (1925), «The Date of the “Raccolta Aragonese”», en *Modern Philology*, 23, pp. 43-45.

Ferroni, G. (2002), *Storia e testi della letteratura italiana. Il mondo umanistico e signorile (1380-1494)*, Milán: Mondadori.

Figurelli, F. (1956), «Note su dieci rime del Petrarca (nn. 14, 18, 22-24, 28, 29, 35, 37 e 39 del *Canzoniere*)», en *Studi petrarcheschi*, VI, pp. 201-221.

Filangieri, G. (1886), «Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d’Alagno», en *ASPN*, XI, pp. 65-138; 331-399.

Folena, G. (1952), *La crisi linguistica del Quattrocento e l’«Arcadia» di I. Sannazaro*, Florencia: Olschki.

Fontanini, G. (1750), *Biblioteca dell’eloquenza italiana con annotazioni di A. Zeno*, Venecia: Gozzi.

Formentin, V. (1995), «I modi della comunicazione letteraria», en Malato, E. (dir.), *Storia della letteratura italiana*, 9 vols., Roma: Salerno Editrice, vol. II, pp.121-158.

--- (1996), «La “crisi” linguistica del Quattrocento», en Malato, E. (dir.), *Storia della letteratura italiana*, 9 vols., Roma: Salerno Editrice, vol. III, pp. 159-207.

Friedrich, H. (1974) *Epoche della lirica italiana*, 3 vols, Milán: Mursia.

Gargano, A. (1994), «Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonese: problemi e prospettive di ricerca», en *Revista de Literatura Medieval*, VI, pp. 105-124.

Galiani, F. (1923), *Del dialetto napoletano* (ed. de F. Nicolini), Napoli: Riccardo Ricciardi.

Gardair, J.-M. (1963), «Preface au *Canzoniere*», en Pétrarque, F. *Canzoniere*, trad. de F.L. de Gramont, Paris: Gallimard.

Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.

--- (1987), *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil.

Giannuzzi-Savelli, F. (1899), «Arcaismi nelle Rime del Petrarca», en *Studi di Filologia Romanza*, VIII, pp. 89-124.

Gil Rovira, M. (1991), *El «Cansonero del Conte di Popoli», Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*, Madrid: Tesis doctorales de la Universidad Complutense.

Giovanazzi, B. (2009), *Per l'edizione degli «Amori» e di «Argo» di Giovan Francesco Caracciolo*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Trento, dip. di Studi Letterari.

Gorni, G. (1984), «Le forme primarie del testo poetico», en Asor Rosa, A. (dir.) *Letteratura italiana. Le forme del testo. I, Teoria e poesia*, Turín: Einaudi, pp. 439-518.

--- (1993), *Metrica e analisi letteraria*, Bologna: Il Mulino.

--- (2006), «Perché non possiamo non dirci petrarchisti. Abbozzo di un bilancio di vita e opere», en Chines, L. (ed), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 vols., Roma: Bulzoni, vol. II, pp. 581-589.

Gothein, E. (1915), *Il rinascimento nell'Italia meridionale*, Florencia: le Lettere.

Gregorovius, F. (1900), *History of the City of Rome in the Middle Ages*, vol. 7, trad. de A. Hamilton, Cambridge: Cambridge University Press.

Guarnaschelli, T. (1946), «Una canzone attribuita a Paolo dell'Aquila», en *La Bibliofilia*, XLVIII, pp. 21-22.

Holmes, J. S. (1994), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Ámsterdam: Rodopi.

Huillard-Bréholles, M.A. (1852), «Notice sur le véritable auteur du poème *De balneis puteolanis* et sur une traduction française inédite du même poème», en *Mémoires de la société des Antiquaires de France*, vol. XXI.

Humboldt, W. von, (1990), *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad* (ed. de A. Agud), Madrid: Anthropos.

Jacomuzzi, A. (1977), «Il primo sonetto del *Canzoniere*», en AA.VV. *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 vols., Roma: Bulzoni, vol. IV, pp. 41-58.

Kennedy, W.J. (2003), *The Site of Petrarchism. Early Modern National Sentiment in Italy, France and England*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Klopp, C. (1977), «Alliterazione e rima nel sonetto proemiale ai *Rerum vulgarium fragmenta*», en *Lingua e stile*, XII, pp. 331-342.

Leostello, G. P. (1883), «Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria» (ed. de A. Miola), en *Documenti per la storia, le arti e le industrie nelle provincie napoletane*, I, pp. 136, 220, 229.

Lisoni, A. (1915), «Fr. Dionisio Roberti da Borgo S. Sepolcro e la canzone del Petrarca “O aspectata in ciel”», en *Studio critico del Dott. E. Aggarbati*, Bologna: Tipografia Parma.

Luque Nadal, L. (2009), «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», en *Language Design*, 11, pp. 93-120.

Malato, E. (1960), *La poesia dialettale napoletana*, 2 vols., Nápoles: Edizioni scientifiche italiane.

Mandalari, M. (1885), *Rimatori napoletani del Quattrocento* (transcripción de A. Ive y G. Mazzatinti. Prefacio y notas de M. Mandalari), Caserta: Iaselli.

Manni, D.M. (1827), *Per le Faustissime Nozze della Nobil Donzella Contessa Amalia De' Bianchi col Nobil Giovane Conte Carlo Massili*, Bologna: Tipi del Nobile e Comp.

Marchi, G. P. (1984), «Per l'attribuzione a Rinaldo da Villafranca dell'epitafio “Iura Monarchie”», en Avesani, R., M. Ferrari, T. Foffano, G. Frasso y A. Sottili (eds.), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, vol. II, pp. 418-428.

Marichal, R. (1973), «La scrittura», en AA.VV. *Storia d'Italia, V: I documenti*, Turín: Einaudi, pp. 1267-1317.

Mauro, A. (1924), «Per la storia della letteratura napoletana volgare del Quattrocento», en *ASPN*, XLIX, pp. 201-214.

Maylender, M. (1926-1930), *Storia delle accademie d'Italia*, 5 vols.,
Bologna: L. Cappelli.

Mazzantini, G. y A. Ive, (1885), *Rimatori napoletani del Quattrocento dal cod. 1035 della Biblioteca Nazionale di Parigi* (ed. de M. Mandalari), Roma: Loescher.

McKenzie, K. (1912), *Concordanza delle Rime di Francesco Petrarca*,
Oxford: Universidad.

Mel'cuk, I. (2001), «Fraseología y diccionario en la lingüística moderna», en Uzcanga Vivar, I. (ed.), *Presencia y renovación de la lingüística francesa*, Salamanca: Universidad.

Mengaldo, P. V. (1962), «La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio lirico rinascimentale», en *Rassegna della letteratura italiana*, 65, pp. 436-482.

--- (1963), *La lingua nel Boiardo lirico*, Florencia: Olschki.

Merry, B. (1974), «Il primo sonetto del Canzoniere come modello di lettura», en *Paragone*, 296, pp. 73-79.

Migliorini, B. (2004), *Storia della lingua italiana*, Milán: Bompiani.

Minieri Riccio, C. (1875), *Cenno storico della accademia alfonsina istituita nella città di Napoli nel 1442*, Nápoles: Tipografia R. Rinaldi e G. Selitto.

--- (1880), *Biografia degli accademici alfonsini*, Nápoles: Forni.

--- (1881), «Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona», en *ASPN*, VI, pp. 231-258, 411-461.

- Mussafia, A. (1884), *Mitthelungen aus romanischen Handschriften. Ein Altneapolitanisches Regimen Sanitatis*, Viena: Akademie der Wissenschaften.
- Navarro, F. (dir), (1997), *Historia de España*, 15 vols., Barcelona: Salvat.
- Noferi, A. (2001), *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, Roma: Bulzoni.
- Nord, C. (1997), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.
- Noyer-Weidner, A. (1984), «Il sonetto I», en *Lectura Petrarce*, IV, pp. 327-353.
- Orelli, G. (1990), *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Turin: Einaudi.
- Paladino, G. (1914), «La fine del Conte di Policastro secondo nuovi documenti», en *Rassegna critica della letteratura italiana*, XIX, pp. 25-33.
- Panofsky, E. (1927), «Die Perspektive als “Symbolische Form”», en *Vorträge der Bibliothek Wasburg*, Leipzig: Teubner.
- Pansa, G. (1912), *Giovanni Quatrario da Sulmona*, Sulmona: Odulae.
- Pantani, I. (2002), «La fonte di ogni eloquenzia» *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma: Bulzoni.

--- (2006), *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma: Salerno.

Panvini, B. (1962), *Le rime della Scuola Siciliana*, Florencia: Leo Olschki.

Parenti, G. (1979), «Antonio Carazolo desamato. Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752», en *Studi di filologia italiana*, XXXVII, pp. 119-279.

Pelaez, M. (1928), «Un nuovo testo dei Bagni di Pozzuoli in volgare napoletano», en *Studj romanzi*, XIX, pp. 47-134.

Pèrcopo, E. (1886), «Recensione a *Rimatori napoletani del Quattrocento*», en *Giornale storico della letteratura italiana*, VIII, pp. 318-322.

--- (1892), *Le rime del Chariteo*, Nápoles: Accademia delle Scienze.

--- (1893), «Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», en *ASPN*, XVIII, pp. 790-812.

--- (1894), «Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», en *ASPN*, XIX, pp. 376-409; 561-591; 740-779.

--- (1895), «Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», en *ASPN*, XX, pp. 283-335.

--- (1936), «La vita di Giovanni Pontano», en *ASPN*, LXI, pp. 116-250.

--- (1937), «Gli scritti di Giovanni Pontano», en *ASPN*, LXII, pp. 57-137.

Perito, E. (1926), *La congiura dei baroni e il conte di Policastro*, Bari: Laterza.

Petrucci, L. (1973), «Per una nuova edizione dei *Bagni di Pozzuoli*», en *Studi mediolatini e volgari*, XXI, pp. 215-260

Picone, M. (1993), «Tempo e racconto nel Canzoniere di Petrarca», en AA.VV. *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 vols., Padua: Programma, vol. II, pp. 581-592.

--- (2007), «Petrarca e il libro non finito», en Picone, M. (ed.), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Rávena: Longo editore, pp. 9-23.

Pope, I. (1954), «La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XVe siècle», en *Musique et poesie dans le XVe siècle*, París: Centre national de la recherche scientifique.

Pope, I. y M. Kanazawa, (1978), *The Musical Manuscript Montecassino 871: a Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford: Oxford University Press.

Raimondi, E. (1950), «Francesco Filelfo interprete del Canzoniere», en *Studi petrarcheschi*, 3, pp. 143-164.

Rajna, P. (1881), «Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte l'Arti», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, V, 27.

Ricci, C. (1965), *L'ultimo rifugio di Dante* (nueva edición a cargo de E. Chiarini), Rávena: Edizioni Dante.

Rico, F. (1974), *Vida u obra de Petrarca. I Lectura del «Secretum»*, Padua: Antenore.

--- (1976), «“Rime sparse”, “Rerum vulgarium fragmenta”. Para el título y el primer soneto del “Canzoniere”», en *Medioevo romanzo*, III, pp. 101-138.

--- (1988), «Prólogos al “Canzoniere” (*Rerum vulgarium fragmenta* I-III)», en *Annali della scuola normale superiore di Pisa* s. III, XVIII, pp. 1071-1104.

--- (2002), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona: Destino.

Roddewig, M. (1984), *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie, Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart: Hiersemann.

Rodríguez Mesa, F. J. (2011), «Giannantonio Petrucci o la poesía encerrada», en *Cuadernos andaluces de traducción literaria*, 2, pp. 16-23.

Rohlf, G. (1949-1954), *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, 3 vols., Berna: Francke.

--- (1966-1969), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vols., Turín: Einaudi.

Rousset, J. (1968), «Les recueils de sonnets sont-ils composés?», en AA.VV. *The French Renaissance and Its Heritage. Essays Presented to A. Boase*, Londres: Methuen, pp. 203-215.

Rovira, J. C. (1987), «Los poemas al amor de Lucrezia d’Alagno y Alfonso V de Aragón», en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXVII, cuaderno CCXL, enero-abril de 1987, 77-107.

--- (1990), *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Ryder, A. (1990), *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford: Clarendon.

Sabatini, F. (1965), *Napoli angioina. Cultura e civiltà*. Nápoles: Edizioni scientifiche italiane.

Santagata, M. (1979a), *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Antenore.

--- (1979b), *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padua: Liviana.

--- (1988), *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R.v.f., 7, 10, 28 e 40*, Lucca: Pacini Fazzi.

--- (1993a), «Dalla lirica ‘cortese’ alla lirica ‘cortigiana’: appunti per una storia», en Santagata, M. y S. Carrai, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Milán: Francoangeli, pp. 11-30.

--- (1993b), «La forma canzoniere», en Santagata, M. y S. Carrai, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Milán: Francoangeli, pp. 31-39.

--- (1993c), «Fra Rimini e Urbino: i podromi del petrarchismo cortigiano», en Santagata, M. y S. Carrai, *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Milán: Francoangeli, pp. 43-95.

--- (2004), *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna: Il Mulino.

Santini, P. (1886), «Gli Acciaiuoli e la poesia napoletana» en *Rivista critica della letteratura italiana*, III, 4, abril de 1886, columnas 122-125.

Santoro, M. (1956), «I primi decenni della stampa a Napoli e la cultura napoletana», en *Primo convegno dei bibliotecari dell'Italia meridionale*, Nápoles: Gioconda Guerrieri.

Savj-Lopez, P. (1903), «Lirica spagnuola in Italia nel secolo XV», en *Giornale storico della letteratura italiana*, XLI, pp. 1-41.

--- (1906), «Appunti di napoletano antico» en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXX, pp. 26-48.

Scanferla, B. M. (1913), «Per la data della Raccolta Aragonesa», en *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, XXI, pp. 244-250.

Scarano, N. (1901), «Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca», en *Studi di Filologia Romanza*, VIII, pp. 250-260

Shneidman, J.L. (1970), *The Rise of the Aragonese-Catalan Empire, 1200-1350*, 2 vols. Nueva York: New York University Press.

Soldevila i Zubiburu, F. (1952), *Historia de España*, Barcelona: Ariel.

Soria, A. (1956), *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo según los epistolarios*, Granada: Universidad de Granada.

Tallarigo, C. M. (1874), *Giovanni Pontano e i suoi tempi*, 2 vols., Nápoles: Morano.

Tandeu de Marsac, M. y F. Rougerie (2005), *Saint Léonard du Limousin: sa vie, son culte*, Noblac: Confrérie da saint Léonard.

Tanturli, G. (1997), «Dai “Fragmenta” al libro: il testo d’inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca», en Barbarisi, G. y C. Berra, *Per Giovanni della Casa. Ricerca e contributi*, Milán: Cisalpino, pp. 61-89.

Tateo, F. (1971), *I centri culturali dell’Umanesimo*, Bari: Laterza.

--- (1973), *L’umanesimo meridionale*, Bari: Laterza.

--- (1990), *Lorenzo de’ Medici e Angelo Poliziano*, Bari: Laterza.

Tissoni Benvenuti, A. (1970), «Rimatori estensi di epoca boiardesca», en AA.VV., *Boiardo e la critica contemporanea*, Florencia: Olschki, pp. 503-510.

--- (1972), *Quattrocento settentrionale*, Bari: Laterza.

Toffannin, G. (1938), *Giovanni Pontano: fra l’uomo e la natura*, Bologna: Zanichelli.

Torraca, F. (1884), *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno: Vigo.

--- (1888), *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno: Vigo.

--- (1925), *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello: Il Solco.

--- (1926), «Rassegna di “Enrico Perito, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro*», en *La critica*, 24, pp. 239-251.

Trigueros Cano, J. A. (1992), *Santillana y Poliziano. Dos cartas literarias del siglo XV*, Murcia: Universidad.

Vecce, C. (2008), «Echi contiani nella Napoli aragonese», en Pantani, I. (ed.), *Giusto de' Conti di Valmontone, un protagonista della poesia italiana del '400*, Roma: Bulzoni, pp. 297-315.

Voigt, G. (1893), *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlín: Georg Reimer Verlag.

Volpi, G. (1907), *Rime di trecentisti minori*, Florencia: Sansoni.

Warkentin, G. (1975), «“Love’s Sweetest Part, Variety”: Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequence», en *Renaissance and Reformation*, IX, pp. 14-23.

Wiese, B. (1925), «Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLV, pp. 445-583.

Wilkins, E. H. (1942), «The Separate *Quattrocento* Editions of the *Triumphs*», en *The Library Quarterly*, XII, pp. 748-751.

--- (1943), «The *Quattrocento* Editions of the *Canzoniere* and the *Triumphs*», en *Modern Philology*, XL, pp. 225-239.

--- (1951), *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

--- (1964), *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*. Milán: Feltrinelli.

Zingarelli, N. (1931), *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milán: Vallardi.

ÍNDICE

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS / RINGRAZIAMENTI.....	8
INTRODUCCIÓN. PUNTOS DE PARTIDA.....	13

CAPÍTULO I: Vertientes de la poesía en la Nápoles aragonesa

I. 1. La cultura partenopea tras la llegada al poder de los aragoneses: los <i>studia humanitatis</i>	26
I. 2. La lengua de la lírica vulgar bajo la lírica aragonesa.....	46
I. 3. La lírica de koiné. El <i>Cansonero</i> del conde de Popoli.....	56
I. 3.1. Koiné, <i>ma non troppo</i>	64
I. 3.2. Temática y contenido.....	80
I. 3.3. Métrica.....	111
I. 3.4. Una particular categoría poética: cuatro composiciones dedicadas a Lucrezia d'Alagno.....	138

CAPÍTULO II: Los líricos cultos aragoneses

II. 1. Giannantonio De Petruciiis, conde de Policastro.....	187
II. 1.1. Consideraciones preliminares y biografía.....	187
II. 1.2. Las rimas del conde de Policastro.....	205
II. 1.2.1. Fuentes y temática de las rimas.....	206
II. 1.2.2. Consideraciones macrotextuales.....	222
II. 1.2.3. Consideraciones métricas.....	237
II. 1.3. Conclusiones.....	244
II. 2. Giuliano Perleoni, Rustico Romano.....	247
II. 2.1. Datos biográficos.....	247
II. 2.2. El <i>Perleone</i>	258
II. 2.2.1. El exordio a Federico de Aragón.....	262

II. 2.2.2. ¿Un cancionero en cinco secciones o cinco cancioneros en un volumen?: Consideraciones macrotextuales del <i>Perleone</i>	274
II. 2.2.2.1. Primera sección: «le cose extravagante».....	275
II. 2.2.2.2. Segunda sección: «la amata Diana Latia».....	279
II. 2.2.2.3. Tercera sección: «Amore, Acquisto et perdita de [...] Beatrice Cassia».....	280
II. 2.2.2.4. Cuarta sección: «in vita et morte de [...] Angela de Bel Prato».....	285
II. 2.2.2.5. Quinta sección: «opere de M. Fulvia Agryppina Parthenopea».....	289
II. 2.2.2.6. Elementos unitarios globales.....	296
II. 2.2.3. Consideraciones métricas.....	304
II. 2.2.3.1. Primera sección.....	305
II. 2.2.3.2. Segunda sección.....	307
II. 2.2.3.3. Tercera sección.....	308
II. 2.2.3.4. Cuarta sección.....	310
II. 2.2.3.5. Quinta sección.....	311
II. 2.3. Conclusiones.....	314
EPÍLOGO	318
CONCLUSIONI	332
APÉNDICES	
Apéndice I: sonetos incluidos en el <i>Cansonero</i> del conde de Popoli.....	347
Apéndice II: carta proemial del <i>Perleone</i>	372
Apéndice III / Appendice III: riassunto.....	382
BIBLIOGRAFÍA	397

ÍNDICE.....	426
-------------	-----