

El *Cansonero* del conde de Popoli, ¿un cancionero napolitano «fecho al hispánico modo»?

Francisco José Rodríguez Mesa¹

Recibido: 22 de julio de 2017 / Modificado: 31 de mayo de 2018 / Aceptado: 29 de julio de 2018

Resumen. Tras la muerte de Alfonso el Magnánimo y con la ascensión al trono partenopeo de Ferrante surge en Nápoles un filón poético en lengua italiana que se ha bautizado tradicionalmente como lírica de koiné y que tiene en el denominado *Cansonero* encargado por Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli, su máxima expresión. Sin embargo y a pesar de esta primacía, los principales estudios acerca de esta recopilación adolecen de ciertos problemas que vienen determinados por el hecho de que los métodos de análisis a los que se ha sometido el códice parten de presupuestos que se demuestran válidos exclusivamente para cancioneros de un solo autor.

En este artículo se sugiere la aplicación de los métodos de análisis propios de la poesía cancioneril ibérica –que tiene en la recopilación lírica de varios autores su principal tipología textual– para poner de relieve algunos de los aspectos que la crítica del *Cansonero* ha obviado o incluso negado hasta tiempos muy recientes.

Palabras clave: *Cansonero* del conde de Popoli; lírica de koiné; poesía de cancionero; Nápoles aragonesa.

[en] The Count of Popoli's *Cansonero*, a Neapolitan chansonnier made in the Hispanic way?

Abstract. After Alfonso V of Aragon's death and during Ferrante's reign, a new poetic trend in Italian emerged in Naples. This new tendency was named "koine poetry" and has as its main testimony the so-called *Cansonero*, whose compilation was ordered by Giovanni Cantelmo, sixth count of Popoli. Despite the importance of this text, the main critical studies of this collection seem limited, insofar as they tend to use analytical methods created for the study of single-author chansonniers.

In this paper, I intend to apply an analytical method commonly used to study Iberian chansonniers—which mostly gather poems written by more than one author—to the study of the *Cansonero*. The implementation of such an analytical technique will contribute to discover and underline aspects of the *Cansonero* that scholars have traditionally ignored or even rejected.

Key words: Count of Popoli's *Cansonero*; koine poetry; chansonniers; Aragonese Naples.

Cómo citar: Rodríguez Mesa, Francisco José (2018): «El *Cansonero* del conde de Popoli, ¿un cancionero napolitano «fecho al hispánico modo»?», *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, pp. 135-146.

¹ Universidad de Córdoba, Dpto. de Ciencias del Lenguaje, Área de Filología Italiana, Facultad de Filosofía y Letras, Plaza del Cardenal Salazar s/n, 14071 Córdoba – España.
francisco.rodriguez.mesa@uco.es

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, aún 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 paragonable 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 particular², hecho del que autores como Vespasiano da Bisticci (ed. Greco 1970-1976: I, 83-111) o el Panormita³ dan testimonio en sus obras. Todo ello, unido a la generosidad de Alfonso⁴, 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 estudios más clásicos de la literatura de este período, como Voigt (1893) y Farinelli (1899)⁵, 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 situación⁶. 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».

No obstante y como es bien sabido, en la corte partenopea bajo el reinado del Magnánimo no solo estuvieron presentes los humanistas; es decir, los representantes del principal movimiento que las letras itálicas venían produciendo desde el siglo anterior. Junto a ellos y encarnando una vertiente más lúdica de la literatura de la época, se refugió en Nápoles un nutrido grupo de poetas ibéricos, que trasplantó a la Península Itálica el modo de poetas de los reinos ibéricos⁷, del que la lengua era un

² 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.

³ 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 se admitían a escuchar la lectura hasta a las gentes de muy humilde condición» (Soria 1956: 93).

⁴ 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.

⁵ Por lo que respecta a Farinelli, véanse particularmente las pp. 262-265.

⁶ Las epístolas de Barzizza pueden consultarse en el apéndice de Soria (1956).

⁷ De sobra es conocido que el mejor testimonio de este hecho es el Cancionero de Estúñiga. Remitimos al magnífico trabajo de Nicasio Salvador (1977) para más información acerca de estos poetas.

componente esencial. Recuérdense, entre otros, nombres como Carvajal, Juan de Dueñas, Suero de Ribera, Pedro de Santa Fe, Juan de Tapia, Pere Torroellas, Juan de Andújar, Vicente de Cárdenas, Diego del Castillo, Fernando de Guevara, Pedro del Castillo, etc.

Este trasplante de la lírica ibérica a la corte napolitana provocó que el reino alfonsino mostrase una permeabilidad muy limitada hacia la lírica italiana o, al menos, compuesta en italiano. En efecto, han llegado hasta nuestros días muy exiguos testimonios de poesía cortesana compuesta en lenguas no ibéricas en el período que va de la coronación a la muerte de Alfonso y, además, muy pocos de los ejemplos que conocemos de este filón tienen una finalidad exclusiva o eminentemente estética⁸, hecho que contrasta con la vertiente en castellano o catalán.

En nuestra opinión, esta configuración cultural que hizo de la corte alfonsina una corte ibérica en territorio italiano halla su explicación en la personalidad misma del Magnánimo: Alfonso de Aragón era, al fin y al cabo, un rey criado en la Península Ibérica que llegó a Italia siendo ya adulto y, además, lo hizo con unos intereses meramente –o, al menos, primordialmente– políticos. Este hecho, por supuesto, no fue óbice para que disfrutara y se apasionase con determinados productos culturales de origen italiano, como el Humanismo (movimiento que –dicho sea de paso– ya había dejado de ser exclusivamente italiano para convertirse casi en un fenómeno paneuropeo), pero tal vez la barrera cultural que había que superar para que la lírica cortesana de la Nápoles de este período confluyera con la del resto de cortes italianas era aún infranqueable para un monarca que, a fin de cuentas, era extranjero⁹.

Puede parecer que lo dicho hasta aquí contradice una de las principales características de la Nápoles aragonesa que la crítica –sobre todo la que ha abordado la cuestión desde las filas del hispanismo– ha subrayado tradicionalmente. Nos referimos a ese tetralingüismo cultural (castellano, catalán, latín e italiano) que, entre otros, evidenció Deyermond (1991: 242-243). Sin embargo, la existencia de una producción cuatrilingüe en el Reino bajo la dinastía aragonesa no es incompatible con el razonamiento que acabamos de hacer, puesto que se trata de un rasgo que, como afirma Gargano (1994: 105), sin duda existió, pero hay que delimitarlo. Asimismo, esta delimitación tiene que basarse en términos cronológicos, puesto que si durante el reinado del Magnánimo junto a la producción humanista –que se mantendrá constante también en tiempos de su sucesor– florece la lírica ibérica, a la muerte de Alfonso y bajo el cetro de Ferrante, la poesía italiana irrumpe en el Reino en detrimento de las vertientes en castellano o catalán. Esta penetración provoca que Nápoles, culturalmente hablando, deje de ser un “exclave” ibérico y se inserte definitivamente en la órbita del resto de los estados italianos.

⁸ Para ejemplificar lo afirmado hasta ahora, nos podríamos servir de una temática que aparece como transversal entre los poetas y humanistas partenopeos del período alfonsino, independientemente de sus orígenes geográficos y, por ende, de la lengua en la que escriben. Nos referimos a las composiciones en loor de Lucrezia d'Alagno, amante napolitana del Magnánimo (algunos de estos textos se recogen en Rovira 1990: 162-208). Mientras los textos en latín, castellano o catalán se presentan como composiciones para el entretenimiento o el disfrute de la corte o sus destinatarios, hay algunos poemas en italiano, como la extensa «Canzone d'Angelo Galli per Lucrezia d'Alagno» (Rovira 1990: 168-187), que encierran un motivo político: Galli era un poeta al servicio de Federico de Urbino que, tras desencuentros diplomáticos con el Magnánimo, acudía a Lucrezia para que mediara en la reconciliación entre ambos estados.

⁹ Piénsese, por citar un ejemplo concreto, que mientras el Magnánimo luchaba contra los angevinos para afirmar su hegemonía en el Reino, en el centro-norte peninsular surgía una figura tan novedosa y tan importante para el Quattrocento italiano como Giusto de' Conti.

Si se dijo que para entender las características culturales del período alfonsino era útil tener en cuenta la personalidad del soberano, creemos que esta dependencia es incluso mayor por lo que respecta al reinado de Ferrante. A estos efectos, es muy significativo traer a colación las palabras que Tristano Caracciolo pronunció en 1494, durante la coronación del sucesor de Ferrante, Alfonso II. Gothein (1915: 189) recoge una traducción al italiano del discurso conservado en la época, según informa en una nota al pie, en un manuscrito de la colección Arditì. Llama la atención que el humanista, en un repaso a los reyes aragoneses de Nápoles, asegurase que

Alfonso non poteva in alcun modo mostrarci quell'amore che ci hanno portato i nostri antichi Re nazionali e che ci era necessario. Egli, straniero, non ha potuto dedicarsi a Napoli come avevano fatto quelli, i quali educati fra di noi, avevano esercitato verso di noi non solamente l'ufficio di Re, ma anche di padri, di fratelli e di figliuoli. Egli doveva remunerar coloro cui doveva il suo innalzamento e che lo avevano seguito; a lui parve degno di Re superare i loro meriti con le sue ricompense. La sua educazione, i suoi costumi erano spagnuoli; tutto lo costringeva a comunicar sé stesso e i suoi segreti a loro [gli iberici], ma non egualmente a noi. [... A Ferrante] i costumi seducenti di questa città, il pensiero che voi, suoi figliuoli, eravate nati italiani, non han potuto far di lui un italiano. In tutta la sua vita, in ogni occasione, dentro e fuori, in cose grandi e piccole, egli volle sempre confidarsi con qualcuno dei suoi spagnuoli. [...] Ora finalmente regnerà qui di nuovo un Re veramente napoletano, che qui ha veduto la luce, che qui ha balbettate le prime parole.

Es cierto que Alfonso II fue el primer monarca partenopeo de la casa de Aragón que nació en Nápoles. No obstante, hay que tener en cuenta que, si bien Ferrante – como afirma Caracciolo – vino al mundo en la Península Ibérica, con tan solo 7 años, en 1438, llegó a Nápoles, donde se educó y formó y donde desarrolló una sensibilidad artística y cultural que divergía notablemente de la de su padre. Así, por ejemplo, si la corte alfonsina destacó por dar cobijo a los principales humanistas de la época, la ferrantina se erigió como el punto de referencia de prestigiosos compositores y estudiosos de la música de la segunda mitad del siglo XV, entre los que se pueden citar nombres de la talla de Franchino Gaffurio, Iohannes Tinctoris o Alexander Agricola.

Este cambio de sensibilidad entre los dos reinados no es menos radical en el plano literario en general y poético en particular¹⁰, puesto que – como se ha señalado – el espacio que ocupaban las composiciones en lenguas ibéricas en torno al ecuador del siglo XV irá siendo ocupado poco a poco por obras en italiano. Este fenómeno, asimismo, se desarrolla en una doble vertiente: culta o de herencia más o menos toscana y petrarquista por un lado y, por otro, popularizante o, al menos desde el punto de vista lingüístico, con más componentes regionales.

El primero de estos dos filones, que encarna la vertiente que tradicionalmente se ha denominado culta o de influencia toscana¹¹ de este fenómeno, se caracteriza por

¹⁰ Por lo que respecta a la prosa, hay que señalar que en el período ferrantino se privilegian las vulgarizaciones y las obras en italiano frente a la predominancia del latín de tiempos del Magnánimo.

¹¹ Para evitar lecturas sesgadas o concepciones parciales de la cuestión, habría que entender aquí que se trata de una vertiente culta en la medida en que se presenta como heredera de la lírica toscana que, en último término, remite a Petrarca o, al menos, a la recuperación que en el siglo XV se pretendía llevar a cabo de la poesía del aretino. En este sentido, Corti (1956: xli) bautiza este filón refiriéndose a «il petrarchismo a Napoli».

una lengua en la que los rasgos regionales no son excesivamente abruptos y, sobre todo, por una notable huella de la poesía toscana así como del petrarquismo en formas estróficas y contenidos. Los autores de cuyas plumas brotan las obras que conforman este filón son los denominados líricos de la vieja guardia o de vanguardia de la Nápoles aragonesa; es decir, Pietro Jacopo de Jennaro, Giovanni Aloisio, Rustico Romano, Giovan Francesco Caracciolo, Giannantonio de Petrucci y Francesco Galeota¹².

Si la lírica ibérica de la corte alfonsina estaba directamente vinculada al patrocinio del Magnánimo, un importante núcleo de los líricos de vanguardia surge en torno a Federico de Aragón, segundo hijo de Ferrante que, con el tiempo y los desastres del ocaso del siglo XV en el reino partenopeo, estaría llamado a ser el último monarca aragonés de Nápoles¹³.

Ya se ha señalado que uno de los ingredientes principales de la lírica de vanguardia es la huella petrarquista y toscana, fácilmente rastreable en los contenidos. No obstante, hay otro aspecto –clave para comprender el enfoque del presente estudio– en el que la impronta de los *Rerum vulgarium fragmenta* y de las obras que de estos derivan es esencial: la estructuración del cancionero como macrotexto o, en otras palabras, como libro de rimas unitario.

Entre las múltiples innovaciones que Francesco Petrarca introduce en la lírica europea, sin lugar a dudas, una de las más significativas es la concepción de la obra poética como un todo, la arquitectura de un cancionero en el que cada composición aislada es semánticamente relevante tanto por sí misma como por la relación que mantiene con el todo en que se inserta. De este modo, el cancionero de impronta puramente petrarquista¹⁴ deja de ser un simple manuscrito en el que se recogen una serie de composiciones y que sería susceptible de ser internamente dividido o reordenado según pautas aleatorias. Muy por el contrario, cada componente de esa globalidad textual está milimétricamente calculado –con mayor o menor destreza, según cada caso y cada autor–, desde el contenido de los microtextos a su orden o, incluso, a las rúbricas cuando las hay y a las separaciones entre poemas, y hay que tener en cuenta que todos estos elementos adquieren una relevancia semántica global tan potente como el contenido de las composiciones poéticas. Con Petrarca, el cancionero puede describirse como microtextualmente lírico a la vez que macrotextualmente narrativo y, claro está, en esa narración macrotextual la autobiografía o, al menos, la voluntad autobiográfica desempeña un papel primordial. Ejemplos de este tipo de obras en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XV son el *Naufragio* de Giovanni Aloisio o las cuatro últimas secciones del *Perleone* de Rustico Romano.

Con esta vertiente coexiste una corriente lingüísticamente más regional y en la que se dan cita temas populares con más frecuencia que entre los líricos de vanguardia. No obstante, junto a este tipo de composiciones siguen estando presentes poemas de ocasión o que tratan temas, como el amor, que son basilares en la lírica de la vieja guardia. Tal vez debido a esta heterogeneidad temática, la crítica, arguyendo términos estrictamente lingüísticos, ha bautizado a esta vertiente como «lírica de koiné» (Corti 1956: xvi).

¹² Para más datos acerca de los líricos de vanguardia remitimos a la monografía clásica de Santagata (1979) y al trabajo más reciente de Rodríguez Mesa (2012a).

¹³ De hecho, la epístola dedicatoria del *Perleone*, cancionero de Rustico Romano, está dirigida a Federico.

¹⁴ Hay que tener en cuenta que existe un nutrido grupo de cancioneros en el Quattrocento y en el Cinquecento que son petrarquistas en lo referido a la forma, pero no por lo que respecta a la estructuración macrotextual.

Métricamente, este filón se caracteriza por la predominancia de estrofas ausentes de la tradición poética toscana vinculada a Petrarca; así, frente a los sonetos y canciones de la corriente anterior, hallamos aquí una clara predominancia de metros como la *barzilletta* y el estrambote.

A diferencia de la vertiente petrarquista, de la que se conserva un grupo relativamente nutrido de testimonios, la principal obra mediante la cual la lírica de koiné ha llegado a nuestros días es el ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de Francia, que recoge el denominado *Cansonero*, mandado recopilar por Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli¹⁵. El códice ha sido editado, total o parcialmente, en distintas ocasiones desde finales del siglo XIX; la primera de ellas, de la mano de Mario Mandarini (1885), recoge íntegramente el contenido del manuscrito parisino; tras él, ya en 1956, Maria Corti dedica un estudio a Pietro Jacopo de Jennaro, publicando las composiciones del *Cansonero* que se le atribuyen; en las dos décadas que siguen será Antonio Altamura (1962; 1978) el que publique sendas antologías de poetas napolitanos del siglo XV que recogen algunas composiciones del ms. Ital. 1035. Por último, ha sido Manuel Gil Rovira el autor que más recientemente y de un modo más orgánico y riguroso ha estudiado la obra, a la que consagró tanto su tesis doctoral (1991) como una sucesiva edición acompañada de un exhaustivo estudio (2007).

Para una descripción pormenorizada del códice remitimos a Gil Rovira (2007: 18-36), si bien cabe señalar, para tener en cuenta las dimensiones de la obra a la que nos referimos, que el manuscrito cuenta con un total de 59 folios (dejando al margen la guarda) que contienen –según las ediciones de Gil Rovira– un total de 112 composiciones (ff. 1r-43v) y de 18 cartas (ff. 49r-59v)¹⁶, obra de varios autores.

Alcanzado este punto, ha llegado el momento de abordar el porqué del título de este estudio y del interés que aún en nuestros días pueda despertar un trabajo acerca de un cancionero napolitano escrito en vulgar itálico y cuyos microtextos han venido reeditándose desde hace más de un siglo. «¿Un cancionero napolitano “fecho al hispánico modo”?»; ante este interrogante, detonante de este análisis, cabe decir, *in primis*, que no se pretende establecer ningún tipo de vínculo de interdependencia y ni tan siquiera de interrelación que implique a la tradición cancioneril ibérica y a la lírica partenopea compuesta en italiano¹⁷ ya que, como afirmó Antonio Gargano (1994: 113-114),

I canzonieri spagnoli e le sillogi napoletane erano destinati a non incontrarsi, perché riflettono due situazioni poetiche diverse e – in certa misura – complementari. [...] 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; [...] le 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.

¹⁵ El códice del *Cansonero* puede consultarse en línea a través de la plataforma Gallica, de la Biblioteca Nacional de Francia.

¹⁶ Los ff. 44-48 están en blanco. Por lo que respecta a las cartas, en su mayoría tienen que ver con la génesis del *Cansonero*, de aquí su inclusión en el mismo volumen.

¹⁷ A pesar de que estas dos vertientes corrieran de modo paralelo y viesan su florecimiento en marcos cronológicos distintos, hay escasos filones que se podrían decir transversales, como el ya aludido de las alabanzas a Lucrezia d'Alagno. Para más información remitimos a Rovira (1987) y Rodríguez Mesa (2012b; 2012c)

En contraste con un vínculo directo (tanto entre cancioneros como entre poetas cancioneriles), habría que entender tanto la etiqueta del título como el eco al marqués de Santillana de una manera contextual. En efecto, el ms. Ital. 1035 nos presenta un cancionero que muestra una serie de paralelismos con el tipo de códices que surgen en la Península Ibérica y que albergan los principales *corpora* de lírica cancioneril. Estos rasgos comunes se contraponen a las múltiples divergencias estructurales con respecto tanto al modelo de recopilación poética que, bajo el reinado de Ferrante, se convirtió en hegemónico entre los líricos de la vieja guardia partenopea como a las obras que seguían el rumbo marcado por los *Rerum vulgarium fragmenta* o por parte de los petrarquistas del Quattrocento.

Para constatar este hecho, basta observar las distintas definiciones que de los términos *canzoniere* o *cancionero* dan algunos de los principales trabajos lexicográficos de referencia en italiano y en español. En el primer caso, el *Vocabolario Treccani (VT)*, sitúa como primera acepción del término *canzoniere* la siguiente:

Raccolta di poesie di uno o più poeti, anche come titolo (tradizionale o assegnato dall'autore stesso): il C. del Petrarca, il C. di U. Saba, ecc. Più in partic., si chiamano canzonieri le grandi sillogi di rime, spec. amorse, di uno solo o di varî poeti della letteratura romanza, raccolte da amatori o da copisti, e nelle quali le poesie sono raggruppate per autori, per forme metriche, per scuole poetiche, o per regioni di provenienza¹⁸.

Por otra parte, bajo el lema *cancionero*, el *DRAE* recoge exclusivamente una acepción, que reza «colección de canciones y poesías, por lo común de diversos autores»¹⁹.

Ya a través de estas definiciones se puede entrever que el ms. Ital. 1035 encaja de una manera más clara con la acepción del *DRAE* que con la del *VT*. Es cierto que esta última comienza diciendo «raccolta di poesie di uno o più poeti»²⁰, pero con la explicación posterior, que hace alusión a ejemplos, no de la «letteratura romanza» ampliamente entendida, sino de la tradición poética italiana en particular, más concretamente aludiendo a Francesco Petrarca y a Umberto Saba, podría parecer que el fenómeno del cancionero de múltiple autoría es un fenómeno secundario o, cuanto menos, raro en la literatura italiana. Y, en efecto, así es; realidad que contrasta con la ibérica, hecho que pone de manifiesto el mismo *DRAE* especificando que, «por lo común», un cancionero es de autoría múltiple.

Por supuesto, en la tradición italiana y en la Nápoles del siglo XV existían otros testimonios textualmente afines al *Cansonero*²¹, por lo que este no se debería considerar como un *unicum*, pero insistimos en que se trata de un testimonio clave de una vertiente que pone de relieve una serie de elementos que, si bien para los estudiosos de la lírica cancioneril ibérica son fenómenos cotidianos y como tales se constatan y

¹⁸ El *Vocabolario Treccani* está disponible en línea en www.treccani.it/vocabolario (última consulta 11/07/2017). El término *canzoniere* contiene tres acepciones, y las dos restantes hacen referencia al término en su vertiente musical y no literaria.

¹⁹ www.rae.es/drae (última consulta 11/07/2017).

²⁰ La cursiva es nuestra.

²¹ Recordemos, por citar dos obras de diverso calado y enfoque, el ms. Vat. Lat. 10656, que recoge lírica que podría calificarse de koiné, y la denominada *Raccolta aragonese*, hoy perdida, pero cuya estructura respondía a la de una antología de la poesía toscana más destacada hasta el Quattrocento.

abordan en sus estudios, entre las filas de los italianistas raramente se tratan e, incluso, se llega a negar la existencia de algunos de ellos aduciendo argumentos cuanto menos de una solidez dudosa.

Como se ha señalado, uno de los principales rasgos que aproximan el *Cansonero* a la órbita cancioneril ibérica separándolo del filón que florecía en Nápoles durante el reinado de Ferrante es, precisamente, la múltiple autoría del conjunto de composiciones recogidas en el ms. Ital. 1035. Asimismo, y como sucedía en la Península Ibérica, los autores identificados en la antología partenopea eran funcionarios de la corte o, de algún otro modo, estaban estrechamente vinculados a ella. Gil Rovira (2007: 39-57) localiza a ocho poetas de presencia probada en nuestro códice y habla de otras «cuatro “firmas” no identificadas» (Gil Rovira 2007: 57-58).

De este grupo de autores, los dos de los que más datos poseemos son Pietro Jacopo de Jennaro y Francesco Galeota. Ello se debe a que su producción lírica trasciende los límites del *Cansonero* para desarrollarse mucho más allá, en un terreno que se sitúa dentro de las fronteras de la lírica de vanguardia en el caso del primero y que confina ampliamente con ella en lo referido al segundo. Este eclecticismo estilístico ha atraído el interés de la crítica²².

El primero de los líricos que se constatan exclusivamente en la vertiente de koiné es Coletta di Amendolea, personaje de confusa identificación²³ pero presente en las cédulas de la Tesorería del Reino como beneficiario de cuatro donaciones por parte del rey de cuyas descripciones se colige que la situación económica de este autor distaba de ser boyante²⁴. En cualquier caso, a pesar de la carestía en la que el personaje parece haber vivido (fenómeno que se ve reflejado en algunas de sus composiciones del *Cansonero*) y más allá de que escaseen los datos para fijar con precisión de quién se trata, lo cierto es que su presencia en los documentos económicos del Estado lo vincula inequívocamente al círculo cortesano ferrantino.

Más frecuentes son las apariciones de Francesco Spinelli en las cédulas de la Tesorería, además de remitir a un vínculo con la corte anterior al que trasciende de las alusiones a Coletta. Spinelli ya es descrito como hombre de armas al servicio de Ferrante en noviembre de 1460²⁵ y parece ser que gozó a lo largo de toda su vida del favor real, puesto que, según los documentos que se conservan, el monarca le concedió la castellanía de Trani además de encargarle la supervisión de varias e importantes obras en el Reino.

Notablemente más exiguas son las alusiones que los archivos del Reino ofrecen acerca de otros tres de los autores presentes en el ms. Ital. 1035. Se trata de Leonardo Lama, que solo aparece en las cédulas en 1482 con motivo de su nombramiento como comisario²⁶; Michele Richa, que fue maestro de actas en el proceso contra los barones conjurados contra Ferrante (Torraca 1888: 196); y Giovanni Troccoli, quien

²² Para más datos acerca de De Jennaro remitimos a Corti (1956), mientras que para profundizar en la figura de Galeota son de gran utilidad los trabajos de Formentin (1985, 1987).

²³ Mandalari comienza el aparato crítico de su edición afirmando «chi sia questo Colecta, noi non sappiamo dire in modo sicuro» (1885: 4) y los estudios posteriores no han arrojado la suficiente luz como para desvelar este misterio.

²⁴ Vid. *Cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli*, en Mauro (1924) y Gil Rovira (2007: 40). Las fechas de las concesiones son: 9 de junio de 1470 (vol. 55, ff.444v-445r); 22 de agosto de 1470 (vol. 54, f. 150v); 7 de enero de 1471 (vol. 56, f.94v); 27 de noviembre de 1471 (vol. 57, f. 262v).

²⁵ Vid. *Cedole di Tesoreria...* (vol. 37, f. 113v), en Mauro (1924: 218).

²⁶ Cf. *Curiae Summariae* (vol. 16, f. 105r), en Mauro (1924: 223) y Gil Rovira (2007: 53).

entre 1471 y 1483 ocupó distintas posiciones al servicio de la casa de Aragón, desde secretario menor hasta embajador en Chipre (Percopo 1894: 384-385).

Tratamos en último lugar al autor identificado a través de las rúbricas como Cola de Monforte debido a que su figura, su presencia en el *Cansonero* y la interpretación que de todo ello ha hecho la crítica entraña, a nuestro juicio, uno de esos problemas, resultado de un análisis sesgado y de un razonamiento forzado, que se podrían mitigar teniendo en cuenta la perspectiva analítica de la realidad cancioneril ibérica.

En la presentación de este autor, Gil Rovira (2007: 53) afirma

La aparición de este nombre firmando algunas composiciones insertas en el corpus de nuestro manuscrito, ha provocado que, durante mucho tiempo, se confundiera a nuestro poeta con la figura de Cola de Monforte Gambatesa, «conte di Campobasso», lo que de ser así plantearía irresolubles problemas para la datación del mismo, pues como señala M. Corti, «si era costretti a considerare le liriche di Cola di Monforte stranamente anteriori alle altre del codice»

Precisamente, la cita de Corti (1956: xxxiv) hace referencia a un trabajo de Croce (1932) que da noticias biográficas del conde de Campobasso según las cuales es posible que el poeta presente en el código no sea este, sino un funcionario homónimo de la corte ferrantina. De todos modos, ¿tendría esta cuestión la gravedad suficiente como para que Gil Rovira la describa como un «irresoluble problema»? Desde luego, sí que lo sería teniendo en cuenta la perspectiva de Corti, según la cual la presencia de este autor entrañaría la inclusión de composiciones en el ms. Ital. 1035 de una datación «stranamente anterior[e] alle altre».

Esta afirmación presenta una de las mayores *idées reçues* que afectan al *Cansonero*; esto es, que los poemas en él incluidos fueron compuestos *ad hoc* y, por ende, en la década que va desde 1468 hasta 1478. De esta manera, resulta inconcebible la presencia de un autor que, como el conde de Campobasso, hubiese abandonado el Reino con anterioridad a esta fecha. Asimismo, la presencia de un poeta como Cola di Monforte Gambatesa en el código entraña otro problema, en esta ocasión de naturaleza política, pues el noble abandonó Nápoles en 1462 para exiliarse tras haber fracasado el bando al que apoyó en la guerra contra Ferrante. Si, como mantienen algunos autores (cf. Gil Rovira 2007: 24-36), el código fue ideado como un regalo del conde de Popoli al soberano, resultaría a todas luces inapropiada la presencia de autores que el mismo monarca había calificado como personas no gratas. En palabras de Gil Rovira (2007: 53-54), nos encontraríamos «con la paradoja de que en un cancionero cuyos autores son todos fieles servidores de Ferrante de Aragón [...] se incluían composiciones de un barón que, por rebelde a la monarquía aragonesa y a Ferrante en concreto, ha debido exiliarse y ha sido desposeído de su feudo».

No obstante, se ha probado recientemente la presencia de una serie de composiciones que, más allá de ser fechables obligatoriamente antes de la muerte del Magnánimo (y, por consiguiente, más de una década antes del comienzo de la gestación del *Cansonero*), incluyen temáticas y personajes políticamente contrarios a Ferrante (Rodríguez Mesa 2014). Lo extraño –e incluso preocupante– es que estas observaciones solo hayan surgido en una fecha tan tardía con respecto a los primeros estudios que se centraron en la lírica de koiné en general y en el ms. Ital. 1035 en particular. Tal vez ello se deba –y esta es la cuestión sobre la que pretendíamos hacer reflexionar con el título de este trabajo– a que las herramientas que la crítica ha uti-

lizado para afrontar nuestro códice se demuestran perfectamente operativas con el fenómeno del cancionero estructurado *al itálico modo*, pero se muestran deficitarias para abordar fenómenos menos frecuentes, como el cancionero de autoría múltiple.

Asimismo, el análisis del contenido del ms. Ital. 1035, tanto por lo que concierne a los autores como a las composiciones presentes en el códice, ha sido condicionado hasta ahora por una lectura rígida y, en nuestra opinión, sesgada de algunos fragmentos de las cartas que ocupan la segunda parte del manuscrito parisino y que explican la gestación de la antología²⁷. Esta es una sola de las múltiples anomalías que podríamos citar en relación con los estudios acerca del *Cansonero* del conde de Popoli, si bien da cuenta de la carencia que se manifiesta en todos ellos; esto es, el hecho de que para el análisis del códice se parte a menudo de una serie de teorías que se han convertido en axiomas pero que carecen de cualquier tipo de fundamento ecdótico (y, en algunos casos, incluso lógico). Estos problemas llegan al punto de que –como se ha manifestado– se prefiere la negación de un fenómeno existente y constatado antes que el cuestionamiento de los métodos del análisis.

Es precisamente por lo que respecta a este último factor por lo que nos parece que sería extremadamente positivo y fructífero abordar el estudio de textos como el ms. Ital. 1035 desde la óptica y con las herramientas propias de los estudios de la lírica cancioneril ibérica. Así, a un estudioso del fenómeno hispánico resulta evidente que en una determinada recopilación puede hallar composiciones anteriores a la fecha de redacción del códice o incluso –en los casos en los que se tengan datos suficientes– al nacimiento del compilador mismo, ya que el cancionero de autoría múltiple –más allá de su proveniencia geográfica– no suele constituir ni testimoniar una realidad *literaria* sincrónica, sino una realidad *cultural* sincrónica. En otras palabras, este tipo de compilación no se propone recoger los textos que se componen en un determinado momento histórico, sino los que por distintos motivos (bien relacionados con la forma o con el contenido) responden al gusto de ese determinado momento histórico o de uno de sus ambientes.

En definitiva, creemos que si textos como el *Cansonero* del conde de Popoli fueran sometidos a un análisis con los métodos que se utilizan para la lírica cancioneril ibérica se disiparían muchas de las incógnitas que aún hoy surgen en torno a ellos. Solo de este modo, en nuestra opinión, filones como el de la lírica de koiné dejarían de ser considerados como menos valiosos desde el punto de vista literario que otros, como la lírica culta de impronta toscana, que han respondido de un modo más satisfactorio a los análisis que se les han practicado.

Referencias bibliográficas

- Altamura, Antonio (1962): *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Nápoles, Fausto Fiorentino.
 Altamura, Antonio (1978): *La lirica napoletana del Quattrocento*, Nápoles, Società Editrice Napoletana.

²⁷ Estas lecturas sesgadas pueden resumirse, en última instancia, en la creencia ya expuesta de que las composiciones que Giovanni Cantelmo recibió para su inclusión en la antología fueron escritas en la misma fecha que las misivas en las que se daba noticia de su envío o recepción. La crítica a partir de Corti ha dado por seguro que todos los poemas (incluso aquellos no mencionados en las epístolas) pertenecen al mismo arco cronológico que, como ya se ha señalado, va de 1468 a 1478.

- Beccadelli, Antonio (1538): *De dictis et factis Alphonsi regis*, Basilea, Johannes Herwagen und Johannes E. Froben.
- Bentley, Jerry H. (1995): *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*. Nápoles, Guida editori.
- Corti, Maria (1956): *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Croce, Benedetto (1922): *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza.
- Croce, Benedetto (1932): *Rettificazione di dati biografici riguardanti Cola di Monforte, conte di Campobasso, e la sua famiglia. Memoria letta all'Accademia di scienze morali e politiche della Società Reale di Napoli*, Nápoles, San Giovanni.
- Deyermond, Alan (1991): «Edad Media», en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. 1.
- Farinelli, Arturo (1899): «Rassegna di Benedetto Croce, “Ricerche ispano-italiane”», *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, VII, pp. 261-292.
- Formentin, Vittorio (1985): «Due lettere del ms. Riccardiano 2752 attribuibili a Francesco Galeota», *Rivista di letteratura italiana*, III, pp. 381-386.
- Formentin, Vittorio (ed.) (1987): *Le lettere del «Colibeto» di Francesco Galeota*, Nápoles, Liguori.
- Gargano, Antonio (1994): «Poesía iberica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca», *Revista de Literatura Medieval*, VI, pp. 105-124.
- Gil Rovira, Manuel (1991): *El «Cansonero del Conte di Popoli»*, Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París, Madrid, Tesis doctorales de la Universidad Complutense.
- Gil Rovira, Manuel (ed.) (2007): *Cansonero del Conte di Popoli*, Madrid, Centro de lingüística aplicada Atenea.
- Gothein, Everardo (1915): *Il rinascimento nell'Italia meridionale*, Florencia, le Lettere.
- Mandalari, Mario (1885): *Rimatori napoletani del Quattrocento* (transcripción de A. Ive y G. Mazzatinti. Prefacio y notas de M. Mandalari), Caserta, Iaselli.
- Mauro, Alfredo (1924): «Per la storia della letteratura napoletana volgare del Quattrocento», *Archivio storico per le province napoletane*, X, pp. 192-231.
- Percopo, Ernesto (1894): «Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi», *Archivio storico per le province napoletane*, XIX, pp. 376-409; 561-591; 740-779.
- Rovira, José Carlos (1987): «Los poemas al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXVII, cuaderno CCXL, enero-abril, pp. 77-107.
- Rovira, José Carlos (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Rodríguez Mesa, Francisco José (2012a): «*Qui risorga ogni laude del Petrarca*». *Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*. [Tesis doctoral de la Universidad de Córdoba disponible en <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/7621>].
- Rodríguez Mesa, Francisco José (2012b): «El amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso el Magnánimo a través de los poemas de Carvajal», *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 65-66, pp. 295-306.
- Rodríguez Mesa, Francisco José (2012c): «La relación entre Alfonso el Magnánimo y Lucrezia d'Alagno a través de los poetas italianos de la corte», en A. Camps (ed.), *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Barcelona, Universidad, pp. 103-116.

- Rodríguez Mesa, Francisco José (2014): «El soneto acróstico “Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno” y la transmisión de material poético en Nápoles entre los reinados del Magnánimo y Ferrante», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91-8, pp. 881-891.
- Salvador Miguel, Nicasio (1977): *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Granada, Alhambra.
- Santagata, Marco (1979): *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Antenore.
- Soria, Andrés (1956): *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo según los epistolarios*, Granada, Universidad de Granada.
- Torraca, Francesco (1884): *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo.
- Torraca, Francesco (1888): *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, Vigo.
- Vespasiano da Bisticci, (1970-1976): *Le vite*, 2 vols. (ed. de A. Greco), Florencia, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.
- Voigt, Georg (1893): *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlín, Georg Reimer Verlag.
- Volpicella, Scipione (ed.) (1916): *Regis Ferdinandi primi instructionum liber*, Nápoles, Pierro.