

## *Dos veces Laura en el Colibeto de Francesco Galeota*

MANUEL GIL ROVIRA

Acercarnos a dos textos de Francesco Galeota, dos textos dedicados a Laura, la Laura de Petrarca, es por supuesto una excusa. Una excusa o el medio de presentar un ejemplo de lo que quiere plantear este artículo.

Es siempre arriesgado hablar de petrarquismo sin inducir a confusión y sin que esto, tratándose de literatura italiana, se convierta en el más vago, por amplio, de los calificativos. De esta manera queremos plantearnos la necesidad de hablar de «petrarquismos» para no confundir estos términos en los distintos momentos de la literatura italiana. En este sentido y puesto que el concepto, como se define, lo hace en función del *Cinquecento bembesco*, esa *stagione di un Petrarca non tradito*, queremos salir al paso de lo que nos parece puede ser un grave error al aplicar sin más este calificativo en otros momentos de la historia literaria italiana sin definirlo y, aún más, tomando como eje ese *Cinquecento*. Se trata, por tanto, de intentar analizar, observar, un momento concreto de la literatura desde el interior de sus propias claves, desde los elementos que él, autor o época, elige e incluye en sus textos y no desde las coordenadas de otro momento, mucho más si éste, como en nuestro caso, es posterior. Nos parece que existe el peligro de desvirtuar la importancia de una literatura, de una expresión cultural, al aplicar esos conceptos de referencia sin definirlos, o al definirlos en función de esos términos *post quem*, e incluso *ante quem*, perdiendo de vista la existencia de algo que podríamos decir es una autodefinición querida por autores o momentos socio-políticos. Cuando hablamos de importancia, no estamos hablando de juicios de calidad, no nos competen, sino de las funciones que esas literaturas quieren tener o tienen y, por tanto, de las funciones que los elementos que en ella se usan quieren tener o tienen, del valor que las referencias que se escogen quieren tener o tienen.

Creemos que este planteamiento cobra una importancia fundamental cuando de lo que se está hablando es del *Secondo Quattrocento* italiano. Este, Sforza, Medici, Anjou o Aragón, el mismo Papado son, como sabemos, distintas casas reinantes, distintas cortes, que con pactos y «despactos» están buscando una hegemonía política en toda la península. Para ello la producción cultural es también y, podríamos decir, fundamentalmente, un medio. Que estamos en un momento de desarrollo por excelencia de la literatura de corte, es una afirmación que a nadie se le escapa. El problema está en plantear qué es lo que ello significa intentando la definición desde dentro de esa misma literatura, desde lo que D'Arco Silvio Avalle plantea como el momento de la *autodefinizione* (cfr. Avalle, 1984)

Hemos dicho ya que no estamos presentando dos textos como tales, sino dos ejemplos. Es decir dos textos en los que el mismo nombre es el elemento principal y donde creemos poder afirmar que es en este nombre, y no en mucho más, donde está el elemento de referencia «petrarquista».

Si observamos mínimamente los textos que transcribimos en nota, podremos ver que los tópicos que en ellos se utilizan son tópicos que están en la poesía provenzal, que están, por tanto, en la poesía de la llamada Escuela Siciliana, que están en el *Trecento*, y, en definitiva, en toda la literatura de corte, pero que están también en la lírica popular. Son elementos que, por tanto, y aunque a veces se transcriban casi como versos enteros, no nos sirven para definir y que, en la mayoría de los casos, no nos ofrecen siquiera una referencia concreta. ¿Dónde está, pues, ese Petrarca, si existe —y veremos que existe— en estos textos, en Francesco Galeota, en el *Secondo Quattrocento* napolitano, en la literatura que podríamos llamar áulica y, sobre todo en la «literatura de Koiné»?

Se tiende, quizá por motivos pedagógicos, a establecer algunos nombres, algunos autores, como hitos o como emblemas de lo que quiere ser la creación literaria o de lo que deja de ser la creación literaria. Es entonces cuando hablamos de menores o de manieristas, Boiardo, Sannazzaro, Poliziano, etc... se establecen como hitos induciendo, en ocasiones, y siempre desde nuestro punto de vista, al error de convertirlos en resumen de una literatura y periodo concretos. A lo sumo podrían considerarse como el acercamiento a la «solución» de dialécticas sociales, políticas, culturales y, por ende, lingüísticas y literarias que pree existen a esa «solución». Queremos añadir que no hemos de entender tampoco esas dialécticas como establecidas tan sólo entre individualidades, entre grupos sociales, entre cortes, entre distintos espacios geográficos. Los propios autores reflejan esas dialécticas dentro de la obra de cada uno, sea por elección personal, sea por las servidumbres que el mismo concepto de literatura de corte conlleva.

¿Por qué entonces la elección de Francesco Galeota y de su *colibetto* como centro de este trabajo? La primera razón la podremos encontrar en el propio cancionero y en el mismo concepto *colibeto*.

Marco Santagata nos habla de dos tendencias presentes en lo que llama la *vecchia guardia aragonese* (Santagata, 1979, pp. 171-181). Por un lado, aquellos

que conciben el cancionero como un libro, como un producto unitario y estructurado cuyo referente quiere acercarse al cancionero narrativo petrarquesco, a esa «novela amorosa» que concebimos en el *De Rerum Vulgarium Fragmenta*. Entre ellos: Aloisio y, sobre todo, Caracciolo. Frente a éstos, y son los que nos interesan, está el otro grupo, aquel que no pretende estructurar un cancionero, sino recopilar una producción poética fundamentalmente circunstancial. En cualquier caso, cuando decimos que no pretenden estructurar un cancionero, decimos, en el caso de De Jennaro o de Rustico, por ejemplo, no que no se intente establecer una estructura, por demás rastreable en el cancionero, sino que ésta no se atiene ni intenta atenerse en su conjunto a las formas de la «novela amorosa petrarquista» a que antes aludíamos. De hecho en el caso de Rustico la relación entre *certe operecte extravagante* y la variedad de estilos se contemplan en la propia introducción del cancionero y en el caso del cancionero dejennariano esta consciencia se observa no sólo en la propia organización, en la observación de una estructura consciente, sino también en el hecho de que en la mayoría de los casos, no en todos, algunas composiciones han aparecido en otros cancioneros en los que sabemos ha participado directamente, no siendo después incluidas en el que él considera como su obra entera, su cancionero. Unos temas y formas que no han sido escritos específicamente para el cancionero son recogidos, seleccionados y estructurados para éste. Otros quedan conscientemente al margen.

Este es el panorama de nuestra elección. Dentro de este grupo mayoritario de la vieja guardia aparece la figura de Galeota. Galeota no hace referencia alguna a *libro* como la podían hacer Aloisio o Caracciolo, no habla de *operecte* u *opere* como hacen Rustico y De Jennaro, habla expresamente de *colibeto*. Estamos ante una obra que quiere ser, y lo es conscientemente, un «simple» depósito de materiales. El propio autor define su obra en la carta de dedicatoria en el folio 1r. del ms. Ital. 1168 de la Biblioteca Estense de Modena <sup>1</sup>.

Dice la dedicatoria de Galeota:

*O infima mia opera, no(n) senza grave faticha (et) dolore co(m)posta, io, have(n)dote raccolta insieme che andavi in mille luoghi dispersa, no(n) so ch(e) nome te debia dare, ch(e) consigliarte né ad chi te debia menare, ch(e) tu fussi dig(na) d'essere ricevuta, impero ch(e) tu sei piú presto uno colibetto de cosse varie ch(e) quaterno né libro a qualch(e) laudabile fine scripto: piú p(re)sto te si pó dire fortuna, o veramente passionato amarissima del tuo auctore, ch(e) ultra cosa, e'l tuo essere variabile (et) disordinato et mal reducto it(n)sieme lo manifesta (...).*

<sup>1</sup> El ms. XVII.1 de la Biblioteca Nazionale di Napoli está parcialmente mutilado en el inicio lo que nos impide contrastar ambos textos. En cualquier caso la estructuración de ambos testimonios es prácticamente idéntica excepto en la colocación de una carta y poco más, por lo que, para el cometido de este trabajo, nos hemos centrado fundamentalmente en el estense, a pesar de la aparición de algunos posibles septentrionalismos achacables quizá al copista.

En la transcripción de los textos, hemos intervenido lo menos posible. Tan sólo hemos regularizado según el uso actual las grafías *u/v*, *j* e *y* como *i* y la introducción de los apóstrofes. Dado el carácter del texto, la función que le hemos atribuido a la presencia de los dos sonetos en el can-

No es sólo la aparición del término, sino el hecho de encontrarse explícitamente opuesto al de libro, y el significado específico que desde su raíz latina tiene, lo que nos hace recalcar la conciencia que de él tiene el poeta. Este significado específico de la raíz *de quolibet* como, cito textualmente, *di qualsiasi argomento*

cionero, así como el propio concepto que de su *colibetto* tiene el autor, nos ha parecido conveniente conservar el aspecto gráfico del texto en lo que a grafías etimológicas y pseudoetimológicas se refiere (*h, pt, ct...*), por la misma razón que lo hemos hecho con provenzalismos como *anzelica, intença...*

SONECTO FACTO IN SANCTA CLARA DAVIGNON P(ER)  
MEMORIA DEL PETRARCA DOVE SI INAMORO

*Dov'è Laura soave (et) in qual luoco  
de questo sacro tempio se assise  
quand'ella intença suo begli ochi assise  
per far d'un ghiaccio un sí mirabil fuoco*

*Dov'è colui ch'ardendo amando in giovo  
Tant'anni in pena visse (et) chi conquisse  
tant'amor (et) tant'arte, (et) si divise  
sono d'ela fra lor molto non poco.*

*Dove son gli ochii vaghi (et) bei crin doro  
dove 'l bel viso el parlar alto (et) humile  
le man eburnee e l'altre membra duie.*

*Dov'è Francesco el suo legiadro stile  
e l'amorosi versi e 'l suo bel loco  
Morte la spento e la lor fama vive.*

SONECTO COMPOSTO PASSANDO PER COMONTH DOVE NACQUE  
MADAMA I.AURA

*Vignon Comonth la dov'ella nacque  
Rhodano et Sorga anchor vidio passando  
et dove scripse et dove arse cantando  
il mio maestro quanto a Laura piacque.*

*La stanca voce del mio cor not(n) tacque  
quando quei luoghi visitai pensando  
che nostra vita è misera sperando  
al mondo ciecho che dapoi me spiacque*

*La viva luce del mio sol anchora  
gli ochi suavi el suo bel viso altiero  
la biancha man anzelica e suave*

*L'habito el gesto el suo parlar in tucto  
l'humana vita de dolzor si piena  
toglierá morte a me forsi ad hun' hora.*

(cfr. Santagata, 1979, pp. 171-181) lo podemos rastrear como efectivo, tanto en el *DEI Battisti-Alessio*, como en las *Postille italiane al REW* de Faré entrada 6971b.

Estos distintos modos de entender el cancionero por cada autor se producen de manera análoga a las concepciones que cada uno de los poetas citados tienen sobre el uso y modo de introducción en el texto del referente «petrarquismo». Petrarca es referente necesario y fundamentalmente la alusión al nombre, la presencia del maestro. A pesar de ello, no es un concepto unívoco siquiera dentro de este segundo grupo de la *vecchia guardia aragonese*. La elección de determinados metros, determinados temas en los cancioneros de Rustico y de De Jennaro para la elaboración de lo que es «su obra», podríamos decir que se acercan más a un intento de reconocerse de algún modo en ese cancionero petrarquista unitario. Se elige el soneto y la canción como metro con la introducción aunque escasa de algunos *strambotti*. Se destierran del corpus, las composiciones *estavaganti* —en el caso de Rustico se separan netamente de las otras, son dos libros distintos, podríamos decir, tal y como las había definido el propio autor. Carlo Dionisotti nos aclara en su artículo *Fortuna del Petrarca nel '400*, cómo en el uso de la *canzone*, cuando Rustico quiere acercarse a esquemas utilizados por Petrarca, se plantea como modelo el del *spirto gentil, che quelle membra reggi* (composición núm. LIII en la ordenación de los *Fragmenta*)—. Carlo Dionisotti entiende la elección con estas palabras:

*In questa scelta si conferma una volta di più la regola quattrocentesca, dal Saviozzo innanzi, per cui assolutamente prevale su ogni altra la canzone cosiddetta morale: onde l'aggettivo diventa nel uso di quell'età sostantivo. Questa prevalenza importava una degradazione della poesia propriamente amorosa e pertanto un forte distacco dal modello petrarchesco.*(Dionisotti, 1974, p. 96; cfr. Santagata, 1979; Corti, 1956, p. XVII y ss.)

En la afirmación de Dionisotti, constatada sobre los textos de Rustico y De Jennaro, hay dos partes: una, la necesaria presencia de Petrarca, y, dos, la no adherencia a un modelo de cancionero como novela de un amor individual, de unos estados de ánimo, de una *autobiografía interior*. La obra, en mayúsculas, entendida como la personal en estos autores, quiere establecer una unidad, quiere crear unas coordenadas de unidad. Lo que es la biografía interior como hilo conductor en Petrarca, se convierte en la *autobiografía* en estos textos de finales del xv. Nos parece clarificadora a este respecto la frase de Vittorio Formentin para definir esta literatura de Corte:

*Ogni passione viene attualizzata, ricondotta alle dimensioni di un exemplum immediatamente fruibile.* (Formentin, 1987, pp. 16)

Si entendemos, como D'Arco Silvio Avalle, que el cancionero como género se autodefine desde la intención del autor; es decir, que ese producto cultural que tiene como base *quel genere di compilazione che fin dall'Antichità va sotto il*

*nome di antologia* (Avalle, 1985, p. 364) y que esto trae consigo el planteamiento de que *l'antologia comporta l'osservanza del principio della selezione e fonda, in tal modo una norma. E quando si dice una norma, si dice anche nel nostro campo particolare, una cultura unitariamente articolata* (Avalle, 1985, p. 364); si eso lo entendemos así, desde esta cultura veremos que su realización, su conversión en acto responde a una idea unificada. Es decir, que el acercamiento a Petrarca y a la propuesta de un cancionero individual existe. Entre todos los cancioneros podemos observar una tendencia de fondo. Esto significa que el concepto de cancionero como concepto medieval, como concepto de literatura de corte, establece unos referentes, unos usos necesarios, unas presencias necesarias. Pero el mismo hecho de separar, de optar, diríamos, por un tipo de composición frente a otra en lo que es la obra personal nos va a indicar qué es lo que se quiere introducir en la poesía aragonesa del *Secondo Quattrocento*. De esa manera el relato «autobiográfico» de Petrarca es acogido. Pero no su relato interior, no la narración íntima, no la novela amorosa, sino el relato «real». El elemento de unidad del cancionero va a ser el decurso vital del poeta.

No podemos establecer como estrategia de unidad de la obra la repetición de algunos versos, sea incluso con metros distintos en otras composiciones dentro del mismo cancionero. Forma parte de un hecho habitual en el cancionero *quattrocentesco*. Lo que hemos presentado como autobiografismo, implica a su vez una estructura absolutamente elástica. El cancionero como hecho físico se construye sobre núcleos, diremos, temáticos (tendremos que matizar esta afirmación) a los que se les añaden constantemente nuevas composiciones. Hablamos en general —es decir: del cancionero aragonés de la segunda mitad del xv en general— y lo comprobamos incluso en Caracciolo, viendo cómo Giovanni Parenti en su estudio sobre este autor en el ms. Riccardiano 2752, al constatar esta *mobilità degli elementi strofici* (cfr. Parenti, 1979, pp. 119-279), la extiende a todos los cancioneros aragoneses, en mayor o menor medida, y aventura que es en Galeota donde este hecho se convierte en sistemático. De hecho es así. La movilidad a la que hacíamos referencia se plasma en Galeota más que ninguno. Los textos de una parte del cancionero se utilizan dentro del propio cancionero, incluso dentro de las cartas que aparecen en éste. Pero además se parafrascan. Nada de ello nos extraña. Que en la autobiografía que pretende el cancionero, el *Colibeto*, podamos leer

Avignon viddi anchora,  
dove Laura se honora  
ben scolpita,  
bella se fosse in vita,  
e vidi el luoco  
là donde accese il foco  
al mio Petrarca

y que este texto aparezca en todos los testimonios, no nos extraña, y que aparezca en nuestro manuscrito bajo el título de *Cansone dove sono notate tute le cose de*

*memoria, che vide per lo viaggio di Franza, havendolo mandato la M.<sup>to</sup> del S. Re Ferando per Ambassatore al Re Alvise*, no nos extraña; que cuatro versos después, tras contar un paseo por el río aparezca un endecasílabo: *Rhodano et Sorga anchor vid'io passando*, no nos extraña; y que este verso sea idéntico al segundo del soneto dedicado a Laura en el folio 33 del manuscrito, nos puede aclarar algunos planteamientos. Los elementos aparecen todos: están el viaje, como elemento autobiográfico, y el rey y Petrarca.

Galeota, hemos dicho, que a diferencia de otros autores no crea un cancionero personal al margen de otras composiciones que existen en otros cancioneros. No tiene la intención de discriminar unas composiciones de otras a la hora de que éstas aparezcan en su cancionero personal. Lo suyo es un *colibeto*, no un *liber*. En todos los autores el autobiografismo, el presentar su vida, como es lógico sin necesidad de realidad, es el hilo conductor, el elemento de unidad del cancionero. En Galeota lo es también, pero lo es en tanto que la «presentación personal» es lo importante para este hombre de corte. Son necesarios los datos. Es llevar al extremo lo característico de la literatura de corte, de la función de la literatura de corte y su plasmación en texto. El *Colibeto* es la plasmación de su vida de corte y de lo que durante ella se ha escrito. Esto no significa la inexistencia de núcleos para la organización, lo que antes habíamos llamado elementos temáticos, del *Colibeto*. Una tenço con el barón de la Favarotta o con el de Santangelo; otra posterior con el conde de Muro, composiciones basadas en las *Heroidas* de Ovidio, etc... (cfr. Formentin, 1987, p. 19). Entre todos los grupos más o menos compactos, cartas y composiciones dedicadas. De hecho ese autobiografismo se expresa de manera conscientemente evidente en las «didascalias», en las explicaciones de lo que con posterioridad se va a «relatar», en la presentación al posible público de, más que el por qué, el cuándo se declara compuesto cada uno de los textos, cada una de las composiciones que conforman el repertorio. Si en los otros cancioneros prevalecen las composiciones amorosas, con los metros amorosos así entendidos, el soneto y la canción tal y como hemos expuesto antes, en Galeota es el *strambotto*, ese metro que es el código que hace de intermediario entre poesía popular y poesía de corte, el metro no sólo predominante, sino el que inunda el cancionero. Si de los otros cancioneros personales se intenta desterrar los indicios lingüísticos de dialecto, se busca una especie de poesía áulica, Galeota presenta una presencia de dialectalismos mucho mayor que el resto, sin que ello signifique, por supuesto, la incapacidad de utilización de otra lengua. De hecho es en el *strambotto* de Galeota donde podemos rastrear calcos más claros, casi paráfrasis, de versos enteros del cancionero de Petrarca.

Expuestas estas diferencias entre el *Colibeto* de Galeota y el resto de los cancioneros personales que están en su entorno, ¿Por qué la escasez de sonetos en el cancionero? Planteada así la pregunta estaríamos de nuevo refiriéndonos a un petrarquismo que no es el que quiere ser, a un petrarquismo posterior y, por ello, creemos que debe ser reformulada: ¿Para qué los sonetos en los cancioneros, especialmente en el de Galeota?

Rustico y De Jennaro son rastreables en varios cancioneros misceláneos de tipo puramente circunstancial, pero cada uno tienen su cancionero, su *liber* personal, una especie de historia de vida depurada. Galeota no recoge y organiza el material que va a conformar su *liber*, recoge el que va a conformar su *Colibeto*. En los tres la autobiografía como elemento de fondo, con esas composiciones extravagantes que definía en su introducción Rustico, es evidente, al igual, y por ello mismo, que la demostración de las relaciones con los personajes de las cortes, fundamentalmente de la aragonesa napolitana, pero también de otras cortes italianas y francesas, lo que desde nuestro punto de vista es elemento importante desde el punto de vista de esta literatura de hombres de corte. Es, creemos, el elemento que la define por voluntad del propio texto y en ello el uso de las «didascalias» que no suelen introducir a los sonetos. Pero si este es el elemento fundamental; Petrarca es el otro elemento —*mi maestro*, como dice Galeota en la introducción—. Pero este Petrarca, este petrarquismo utilizado y reconocido ha de ser a su vez reconocible en el texto, en esa literatura cortesana que tiene un público que no necesariamente ha de reconocerlo en el Petrarca *tradito*, en el utilizado. Hacen falta esos sonetos. Prestigiar una literatura significa evidenciar la presencia de la prestigiada y en Galeota, prestigiar una historia de vida significa introducirla sin motivo aparente. Es necesario utilizar el nombre de Petrarca y de Laura. Uno de los sonetos dedicados a Laura tiene un destinatario concreto, la «didascalia» nos lo demuestra *sonecto mandato a la excellentissima contessa de l'Acerra con la immagine di Laura*. Se rinde pleitesía a Laura y se demuestra a una dama de la corte con el envío del soneto. Pero mucho más evidente son las dos «didascalias» de los dos sonetos que aparecen seguidos en las páginas 32 y 33, exactamente entre las dos *tenços* que hemos presentado antes como núcleos más importantes por los personajes históricos nombrados y por su extensión en el *Colibeto*. Son dos sonetos que sólo desarrollan una sucesión de tópicos petrarquistas, y que incluso en uno de ellos la descripción de Laura se cierra con una especie de etc... *E l'altre membra duie*. En ambos el poeta quiere demostrar su veneración por Laura y por su maestro. Pero la función fundamental o la manera de demostrar esta veneración es demostrar un dato biográfico del propio poeta, es demostrar cómo estos sonetos se escriben cuando el autor se acerca a Santa Clara, donde Petrarca se enamoró, o cuando el autor pasa por Comonth, donde nació Laura. Estas son las «didascalias» que explican los sonetos: *Sonecto composto passando per Comonth dove nacque Madama Laura* y *Sonecto facto in Sancta Clara d'Avignon p(er) memoria del Petrarca dove si inamoro*.

Vemos cómo explican los sonetos, pero explican a la vez su presencia en el texto. No existe destinatario, el poeta realmente se dedica a él los sonetos, es decir, quiere demostrar que Petrarca está en su obra y, por ende, a través de ese concepto de autobiografismo, en su vida —ya hemos planteado como ambos conceptos, obra y vida, son el mismo—. Por ello el título dos veces Laura. No es que no se conozca realmente la obra de Petrarca, no es que no sea utilizada y que

los elementos tópicos de ésta sean por transmisión popular, por lo extendido de los mismos. En Galeota en mayor medida, pero también en los otros autores citados, existe una intención de mantener un marco de identidad cultural que forma el código social de esa literatura de corte y ahí aparece un Petrarca recodificado, pero a la vez hay que dejar clara ante ese público la existencia del nombre prestigiado como marchamo de «calidad», diríamos en términos de lectores actuales, de lo que se está presentando. Esa es la recurrencia de Galeota al soneto, esa es la recurrencia de Galeota a Laura, la que prestigia su vida y obra. Podemos pensar que lo más circunstancial en ese cancionero, en ese *colibeto* no unitario, sean esos sonetos que no demuestran sino la necesidad de su inclusión para evidenciar de alguna manera que se está haciendo «petrarquismo», que se conoce al maestro, que no se está haciendo «poesía carente de prestigio». ¿Es posible que podamos pensar que, sobre todo por ser el *Colibeto* un *colibeto* tal y como lo hemos definido, es decir, por todo lo que hemos planteado, sea un indicio claro del conocimiento del nombre Petrarca, del nombre Laura, de la existencia de una estructura prestigiada —soneto— por parte del público, y que este mismo público pudiera hasta desconocer los *Fragmenta*? Cuanto menos es plausible si nos basamos en lo expuesto. Es la razón que se nos ocurre para entender el concepto de «Petrarquismo» en la segunda mitad del *Quattrocento* y su plasmación en los textos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVALLE, D'A. (1984): «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione» en *La critica del testo, problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno, 1985, pp. 363-383.
- BATTISITI, C y ALESIO, G. (1950-57): *Dizionario Etimologico Italiano (DEI)*, Firenze, Barbèra.
- BRONZINI, G. B. (ed.) (1986-88): «Francesco Galeota. Canzoniere ed epistolario (I y II)», en *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1986, pp. 17-157 y 1988, pp. 35-149.
- CORTI, P. J. De Jenaro (1956): *Rime e lettere* (ed. M. Corti), Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- CIANFLONE, G. (1955): *Francesco Galeota, strambottista napoletano del '400*, Napoli, Conte Editore.
- DIONISOTTI, C. (1974): *Fortuna del Petrarca nel '400*, en «Italia Medievale e umanistica», XXVII, 1974, pp. 61-113.
- FARÉ, P. A. (1972): *Postille italiane al «Romanisches Etymologisches Wörterbuch» comprendenti le «Postille Italiane e Ladine» di Carlo Salvione*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.
- FLAMINI, F. (1892): «Francesco Galeota e il suo inedito canzoniere», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XX (1892), pp. 1-78.
- FORMENTIN, F. Galeota (1987): *Le lettere del 'Colibeto'* (ed. V. Formentin), Napoli, Liguori, 1987.

- PARENTI, G. (1979): «Antonio Carazolo desamato», en *Studi di Filologia Italiana*, XXX-VII (1979), pp. 119-279.
- SANTAGATA, M. (1979): *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.