
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

EL COMMITTENTE DEL CANZONIERE MARCIANO (VM1)

Andrea Zinato
Università di Verona

1. PREMISA

Gracias a los cuarenta años de difícil, sospechosa pero larga estabilidad asegurada por la paz de Lodi de 1454, con la cual acabó la guerra que había enfrentado Milán y su aliada Florencia a Venecia, Nápoles y la Saboya, los estados italianos conocieron un extraordinario desarrollo cultural por lo menos hasta 1494, año de la expedición a Italia de Carlos VII de Francia, desarrollo que, a pesar de los cambios políticos, repercutiría hasta la primera mitad del XVI.

La paz de Lodi determinó una alianza, la *lega italica*, entre las cinco potencias de la península: la *Serenissima Repubblica di Venezia*, el *Ducato di Milano*, la *Signoria di Firenze*, Roma y el *Regno di Napoli*.

Cuando se concertó la paz de Lodi, Francesco Foscari (1423-1457) era *doge* de la Repubblica Serenissima de Venecia, Francesco Sforza (1401) era duque de Milán (1450-1466), Pietro de Medici era *signore* de Florencia, Niccolò V (cuyo nombre era Tommaso Perentucelli), *pontifex romanus* y Alfonso I el Magnánimo, rey de Nápoles.

En 1494, cuando acabaron los cuarenta años de estabilidad, el doge era Agostino Barbarigo (1466-1501), el duque de Milán Ludovico el Moro, hijo de Francesco Sforza, en Florencia el débil Piero, hijo de Lorenzo de Medici, había tenido que huir y en la ciudad Girolamo Savonarola había impuesto un gobierno místico-popular que le llevaría a la hoguera, en Roma el papa era Alejandro VI (Rodrigo Borja), en Nápoles reinaba Ferrante (Fernando) de Aragón, el hijo de Alfonso.

Venecia y la corona de Nápoles se miraban con recelo por su respectivas políticas para con los demás estados italianos y el Imperio otomán¹.

Como es sabido, el XV es el siglo del triunfo del Humanismo y del Renacimiento: las cortes italianas o las cortes extranjeras en Italia, es el caso de Nápoles, grandes y pequeñas, se rodeaban de intelectuales, de artistas y de hombres de letras, escritores y poetas².

A los poetas italianos del XV, entre los cuales destacan Angelo Poliziano (1454-1494)³, Enea Silvio Piccolomini (1405-1464)⁴, luego Pio II, Luigi Pulci (1432-1484)⁵,

¹ Pillinini (1970).

² Santagata-Carrai (1993).

³ Maier (1970-1) y Delcorno Branca (1986).

⁴ Cugnoni (1883).

⁵ Orvieto (1986).

Matteo Maria Boiardo (1440-1494)⁶, Giovanni Pontano (1429-1503)⁷, el propio Lorenzo de Medici (1449-1492)⁸, se debe un *corpus* poético que abarca poemas líricos, lírico-amorosos, burlescos, satíricos y composiciones religiosas, todos ellos escritos en latín y en vulgar.

Tampoco hay que olvidar las primeras tentativas de *imitatio* léxica del vate Petrarca y de creación de una lengua de *koiné* «Petrarca + fiorentino quattrocentesco + latino» de los tempranos petrarquistas, por ejemplo Giusto de' Conti (1390-1449)⁹, Gasparo de Visconti (1461-1499)¹⁰ y Antonio Tebaldi «el Tebaldeo» (1463-1537)¹¹, secretario de Lucrecia Borja, pero sin olvidar, como apunta la propia María Corti, que «Petrarca non è che una delle componenti del petrarchismo quattrocentesco»¹².

En este marco cultural, es decir, en el momento en que la lírica cortés evoluciona hacia la lírica cortesana siguiendo la *lectio* de Petrarca (quien nunca fue poeta de corte), y el léxico de sus *Rerum vulgarium fragmenta*, la corte poética que aquí nos interesa es la aragonesa de Nápoles¹³. En ella, a mediados del siglo XV, se impuso una cultura poética cuatrilingüe, según la conocida definición de Alan Deyermond, debida al encuentro de cuatro tradiciones poéticas: la italiana, la latina, la castellana y la catalana¹⁴.

A la luz de estos datos, hay que hacer hincapié, de acuerdo con Gargano¹⁵ en dos períodos diferentes, es decir el de la corte de Alfonso y el de la corte de Ferdinando, en tanto que, por lo que se refiere al *côté* italiano, en aquel período, eran activos los llamados *rimatori aragonesi* o *napoletani*, es decir poetas nacidos entre 1430 y 1445, o bien *vecchia guardia aragonesa*, como señala una vez más María Corti.

⁶ Mengaldo (1962).

⁷ Soldati (1902).

⁸ Zanato (1992).

⁹ Vitetti (1913).

¹⁰ Bongrani (1979).

¹¹ Basile-Marchand (1992).

¹² Corti (1956). Véase también Malato (1996). Santagata y Carrai observan (1993: 18): «(...) L'incontro decisivo con Petrarca era avvenuto all'inizio del secolo, in Toscana e nel Veneto. Sorvolando (...) sulla singolare carriera di Giusto de' Conti, mi limto a ricordare, alla rinfusa le rime di Bonaccorso da Montemagno il Giovane, di Niccolò Tinucci e Mariotto Davanzati a Firenze, dall'aretino fiorentinizzato Rosello Roselli, di Marco Piacentini a Venezia, di Domizio Broccardo a Padova: quasi tutti ebbero contatti con le corti, ma nessuno si identificò col personaggio del poeta cortigiano». Para las ediciones y los estudios sobre estos autores véase el portal *Archivio Tradizione Lirica*: <http://www.in-su-la.com/italianistica/>.

¹³ Santagata y Carrai (1993: 27): «Innanzitutto, è bene ribadire che ancora nei primi decenni del Quattrocento convivono una poesia lirica di corte non petrarchista e un petrarchismo lirico non cortigiano e che solo verso la metà del secolo i due filoni si compenetrano in modo indissolubile».

¹⁴ *Apud* Gargano (2005: 89). Santagata y Carrai (1993: 16-17) inciden en que: «L'elemento più rilevante del panorama primo-quattrocentesco è, dunque, l'ampia diffusione di prodotti lirici in aree geografiche nelle quali sono assenti grandi istituzioni cortigiane e all'opposto, la loro scarsità là dove l'istituto della corte è invece dominante. Nella seconda metà del secolo il panorama cambia profondamente. La Toscana, soprattutto, e in parte anche il Veneto scivolano in secondo piano rispetto alle regioni sino ad allora più defilate. Queste regioni sono anche quelle che ospitano grandi corti. Ferrara, Mantova, Milano, Napoli diventano i nuovi centri di irradiazione della poesia lirica. Corte e poesia lirica vengono così a formare un binomio indissolubile».

¹⁵ Gargano (2005: 80): «La (...) premura maggiore è rivolta a cogliere il reale contesto poetico nel quale i poeti iberici si trovarono a svolgere la loro attività; e insisto sull'aggettivo *reale*, perché (...) la situazione poetica napoletana al tempo di Alfonso [sarebbe stata] spesso confusa o scambiata con quella coeva di altri centri della penisola, o confusa con quella napoletana di altre epoche».

La mayor parte de ellos eran funcionarios reales: destacan los nombres de Francesco Galeota (m. 1497), Pietro Jacopo De Jennaro (1436-1508), Joan Francesco Caracciolo (1435/1440-1498 ca) y del catalán Benet Gareth, más conocido con el apodo de «el Cariteo» (1450-1514)¹⁶.

En efecto, en Nápoles, antes de la conquista aragonesa, bajo dominación de los Anjou, no se había cultivado mucho la poesía: unos cuantos poetas napolitanos, por ejemplo Guglielmo Maramauro¹⁷ y Cola Maria Bozzuto¹⁸ habían compuesto poemas tradicionales de gusto popular, sobre todo *barzellette* y *strambotti*¹⁹, y lo mismo pasaba, como veremos más adelante, con Leonardo Giustinian en Venecia. Fueron los poetas aragoneses, catalanes o castellanos, que habían llegado a Nápoles para incorporarse a la corte del Magnánimo, los que, en realidad, fomentaron el desarrollo de una poesía de corte, cuyo patrón eran las tradiciones, las formas y los temas de la poesía cancioneril hispánica tal y como consta en el preprólogo de Baena a su cancionero²⁰.

En efecto, desde el antiguo ensayo de Croce²¹, y los estudios posteriores de Pèrcopo²² y de Flamini²³, por mucho tiempo no se ha tenido o no se ha querido tener en cuenta este evidente dato histórico-cultural, aunque Savj-López, en el lejano 1903, intentó demostrar la relación del esquema métrico de la *barzelletta* con los utilizados por los poetas cancioneriles españoles, además de los comunes rasgos estilísticos y léxicos²⁴.

¹⁶ Corti (1956), Santagata (1979) y Santagata, Carrai (1993). Por lo que se refiere a las ediciones véanse: Flamini (1892) para Galeota, Corti (1957) para De Jennaro, Santagata (1979: 84-86) para Caracciolo y Pèrcopo (1892) para Gareth.

¹⁷ Coluccia (2000).

¹⁸ Coluccia (1992).

¹⁹ Gargano (2005: 80), quien se refiere a los estudios de Coluccia (1975), (1971) y (1992).

²⁰ «Aquí se comiença el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graçiosa e sotil arte de la poetría e gaya çiençia. En el qual libro generalmente son escripta e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graçiosamente assonadas de muchas e diversas artes, e todas las preguntas de muy sotiles invenciones fundadas e respondidas, e todos los otros muy gentiles dezires muy limados e bien escandidos e todos los otros muy agradables e fundados processos e reqüestas que en todos los tiempos passados fasta aquí fizieron e ordenaron e composieron e metrificaron el muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino e todos los otros poetas (...) que son muy grandes dezi-dores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graçiosa arte», véase Dutton-González Cuenca (1993: 1).

²¹ Croce (1894) y (1922).

²² Pèrcopo (1893).

²³ Flamini (1892).

²⁴ Savj-López (1903). Al planteamiento propuesto por Savj-López se opuso Corti (1956: XXXV-XXXVIII): «È noto che il Savj-López cercò di collegare questi schemi metrici (es decir el de las *barzellette* de De Jennaro: abba cdcd dbba) a quelli delle *canciones* spagnole, immaginandone da parte napoletana una dipendenza, ma la sua teoria manca di appoggi di altra natura, perché il contenuto e il linguaggio dei testi ci riporta in linea generale al mondo artistico toscano. Con ciò non si vuol negare un influsso spagnolo su questi poeti, alcuni prestiti semantici basterebbero a tradirlo; ma da qui a scorgere un rapporto di derivazione il passo è troppo lungo, richiede il salto di un burrone. L'influsso catalano e specialmente castigliano sulla vita, sui costumi e sulla lingua napoletana nel periodo aragonese fu già indagato a fondo da alcuni studiosi; è noto che alla corte di Ferrante I si parlava castigliano e che le cedole di tesoreria furono scritte in catalano sino al 1480; ben naturale quindi che i nostri poeti-funzionari aragonesi usino termini spagnoli o scrivano addirittura canzonette spagnole; si ha però netta sensazione che sia un iberismo a fior di pelle prodotto dai

En fecha más reciente, Antonio Gargano ha retomado de nuevo esta cuestión desde la perspectiva del hispanista con dos ensayos imprescindibles²⁵. En ellos, aparte de detenerse diacrónicamente en las diferentes interpretaciones, de la de Croce a la de Farinelli y Gerli²⁶, focaliza su análisis en las relaciones entre la poesía italiana y la española en la corte napolitana, habida cuenta, además, de las aportaciones de los estudios de Lia Vozzo Mendia²⁷. Así se expresa Gargano:

durante tutto il regno di Alfonso e fino all'inizio di quello di suo figlio Ferrante, non esiste una tradizione poetica a Napoli (es decir autóctona) e, pertanto, non si danno modelli poetici a cui i verseggiatori spagnoli avrebbero potuto o dovuto ispirarsi²⁸.

Y añade una observación muy oportuna, sobre todo para comprender los criterios y los gustos estéticos que subyacen en la recopilación y producción de los cancioneros napolitanos, es decir:

il tentativo di fusione di tradizione colta e popolare sono il frutto dell'incontro particolarmente felice di due diversi fattori, che si dettero alla corte napoletana di Alfonso: da un lato il gruppo di poeti spagnoli confluiti a Napoli con un largo esercizio di una maniera poetica ad alto tasso di codificazione, qual era quella *cancioneril*; d'altro lato, un contesto culturale, in cui anche agli ambienti colti facevano da tempo un abbondante consumo di poesia popolare²⁹.

Veamos, a continuación, cómo el mercader veneciano, *committente* del Cancionero marciano se amoldó a esta moda y disfrutó así, a lo largo de su estancia en Nápoles, de una poesía a la vez culta y popular, parecida a la que se cultivaba en Venecia.

2. EL CANZONIERE MARCIANO ENTRE NÁPOLES Y VENECIA

Como es sabido, basándose en los resultados de los estudios de Morel-Fatio (1892), de Mussafia (1866, 1900)³⁰, de Foulché-Delbosc (1912-1915)³¹ *et alii*, Varvaro identificó una familia de manuscritos relacionados entre ellos, cada uno de manera distinta, y

costumi di una corte, non da una penetrazione spirituale del mondo artistico spagnolo, è quello che non ha notato il Savj-López, mentre tale penetrazione la rivelano i poeti del *Cancionero de Stuniga* nei riguardi della civiltà letteraria italiana».

²⁵ Gargano (2005): «Aspetti della poesia di corte. Carvajal e la poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo», 79-87 y «Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca, 89-109.

²⁶ Croce (1894) y (1922), Farinelli (1929), Gerli (1995).

²⁷ Vozzo Mendia (1995).

²⁸ Gargano (2005: 81).

²⁹ Gargano (2005: 87).

³⁰ Cito textualmente de Mussafia (1902: 11): «a) V e M. -V concorda con M nei punti seguenti: 1° Le prime sei poesie si succedono nell'ordine medesimo: M V 1. 2. 3. 4. 5. 6. = R 1. 3. 5. 6. 4. 2; 2° V 15-16 vanno senza eccezione con M, mentre per entro a questa serie in R mancano ben quindici poesie, quattordici di Carvajal e una di Suero de Ribera; 3° rispetto quasi tutte le varianti significative V consuona con M. -V ci dà due frammenti di M (1-13 e 115-161), cosicchè sembra che il copista di V non abbia avuto a sua disposizione se non i primi e gli ultimi quaderni di un antigrafo di M. (...). Diremo che oltre il principio e la fine d'un codice il copista di V si trovasse avere alcuni fogli volanti, il cui contenuto egli inserì nel suo volume come meglio gli parve?».

³¹ Foulché-Delbosc (1912-1915).

también con la corte aragonesa de Nápoles, familia que denominó *a* y que abarca un total de siete cancioneros, es decir: MN54, PM1, PN4, PN8, PN12, RC1 y VM1, y demostró definitivamente que VM1 está relacionado con RC1 y más estrechamente con MN54, familia denominada *an*³².

Apunta Varvaro³³:

V (VM1) è il codice meno interessante perché il più scarso [...] ma è prezioso per stabilire la lezione dell'interposto da cui deriva anche M (MN54). [...] Par lecito dedurre che l'interposto, che era già stato utilizzato da M, sia giunto a V in pessime condizioni o meglio ancora che V ne abbia avuto a disposizione soltanto i primi e gli ultimi fascicoli ed alcuni fogli intermedi. È molto probabile che V sia stato scritto nella stessa città dove è ancora oggi conservato.

Cuando empecé a trabajar para volver a editar VM1 me pregunté si la opinión de Varvaro de que el *Cancionero* se había recopilado en la propia Venecia contaba con documentos y pruebas extra e intratextuales. Por lo que se refiere a las primeras, no puedo por menos que repetir los escasos datos ya publicados en mi edición:

el manuscrito (*stranieri appendice* XXV, 268) ingresó en la Biblioteca Marciana de Venecia el 25 de noviembre de 1825, vendido por don Antonio de Martiis por 90 liras austriacas y se catalogó en 1826, como consta en una pegatina en el vuelto de la cubierta, en el que hay también el ex libris de la *Biblioteca Nazionale di San Marco* utilizado a partir de 1866 y fechado MCM (...). Hasta 1905, fecha en que se trasladó a su sede actual (antiguo *Palazzo della Zecca*), la biblioteca, fundada en 1468, estuvo localizada en la *Libreria del Sansovino* de 1553 a 1812 y en el *Palazzo Ducale* de 1812 a 1905³⁴.

Que yo sepa, no existen catálogos ni documentos pormenorizados del patrimonio que se trasladó de una sede a otra. Tampoco nos ayudan los estudios de Carlo Frati sobre el traslado de la biblioteca, realizado a finales de 1904, del *Palazzo Ducale* a su nueva ubicación en el antiguo *Palazzo della Zecca*³⁵.

Para completar estos datos, transcribo la ficha del antiguo catálogo de 1904 de los manuscritos de la Biblioteca marciana, en la que se lee:

Cod. XXV. Membr. Inf.e Siècle XV (Avec l'argent de la Bibliothèq, an 1826. CIV.3). Poesies in Lengue espannole, aucunes avec la version italienne. On trouve trois chansons à la page 13. retro du Lope de Estuniga, des autres à la page 17 de Johan de Rodriguez de Pedron [*añadido a continuación por una mano más reciente*: cf. A. Cavaliere. *Il Cancionero marciano*. Venezia. 1943 (147.A.43)]

Lettre de la Reyne d'Aragonne à Alphonse Roi, avec la versione italienne. (*añadido a continuación por una mano más reciente*: V. De los Ríos: Hist. VI, 445 y: Per questo codice

³² Véase también De Nigris (1988: 73-78). MN54=Madrid, Biblioteca Nacional, [Vitrina 17-7]; *Cancionero de Stúñiga*, PM1=Palermo, San Martino delle Scale, [33]; PN4=Paris, Bibliothèque Nationale, [Esp. 226]; PN8=Paris, Bibliothèque Nationale, [Esp. 230]; PN12=Paris, Bibliothèque Nationale, [Esp. 313]; RC1=Roma, Casanatense, [1908], *Cancionero de la Casanatense o de Roma*; VM1=Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. stran. App. XXV, 268, *Cancionero de la Marciana, marciano o de Venecia*.

³³ Varvaro (1964: 59-60).

³⁴ Zinato (2005: 18).

³⁵ Véase Frati (1909) y (1913).

vedi: *Ein Beitrag zur Bibliographie der «Cancioneros» aus der Marcusbibliothek in Venedig*, von Adolf Mussafia, Wien, 1867, in: *Sitzungsberichte der Phil.-histor. Classe der Kais. Akademie der Wissenschaften*, 54°. Vol. 7 (*En el margen izquierdo consta un sello con la fecha 29 luglio 1904.*)

En el propio códice no constan ni *note di poseso*, ni tampoco cualquier otro tipo de informaciones sobre su recopilación o su patrocinador. Sin embargo diecisiete de los sesenta y ocho textos transmitidos por VMI van acompañados por su traducción al «italiano» –de momento llamémoslas así, contemporánea a la recopilación del cancionero y puesta al lado de su correspondiente texto español. Según mi opinión, son las traducciones la prueba intratextual que me permite mantener la hipótesis del *committente veneziano*: véneto-veneciano es la lengua de las traducciones³⁶.

Como ejemplo de lo anteriormente expuesto, vuelvo a proponer mi breve análisis lingüístico de la traducción de [ID0035] *O cabo de mis dolores* de Lope de Estúñiga, título *In fin dei miei dolori*, tal y como lo publiqué en mi edición de VM1³⁷. En ella constan:

- formas típicas del italiano septentrional: v. 5 abi; v. 8 me venzi; v. 11 piazer, v. 28 cathena; v. 16 fato; v. 25 apexiato; v. 33 toa; v. 35 dismenticha; v. 38 bata; v. 40 achata; v. 47 abandonato; v. 50 nasser; v. 52 cognosciuto; v. 58 siando; v. 63 tegnir; v. 77 dispiazer.
- hispanismos: v. 7 figura; v. 65 mueve.
- hipercorrectismos: v. 12 penni; v. 21 gemetti.
- formas panitálicas: v. 15 piui; v. 34 muoro; v. 41 vuol; v. 67 vuoie.
- cultismos: v. 72 dubitanza; v. 75 accepta.

Las formas *piazer* (=placer, gustar), *apexiato* (=apreciado), *dispiazer* (=desplacer) al igual que el participio pasado *piaxesto*<*piazer* y *despiaxesto*< *despiazer*, documentadas en la traducción (*Lo tristo che più morir*) de [ID0036] *Lo tristo que más morir* de Alfonso de la Torre, en el verso 171 *m'à piaxesto* (=me ha gustado) y en el verso 17 *chi à despiaxesto* (=a quien no le ha gustado), son típicas del dialecto veneciano o, mejor dicho, de una mezcla, una *miscidazione*, de los dialectos vénetos. Las formas *piui* (*passim*) o bien la presencia de diptongación en algunas formas verbales, por ejemplo *muoro*<*morire* (=morir), *vuol*<*volere* (=querer) etc., son panitálicas, aunque más frecuentes en el sur de la península, ya que los dialectos vénetos del noreste italiano prefieren rechazar la diptongación en muchos verbos.

Se puede decir que el traductor utiliza, para cumplir con su tarea, una lengua de *koiné* compuesta de veneto-veneciano, cultismos (p. e., la terminación –esto) y latinismos.

Por lo que afecta el empleo de latinismos, apunta Mengaldo:

³⁶ Por eso, en mi edición, he hipotetizado la existencia «de un ejemplar de copia ‘reducido’ (nombrado *st*) del que procedería VM1» (Zinato 2005: 35). Por lo que se refiere al mapa lingüístico de la Italia del siglo XV, véanse: Migliorini (1988), A. Stussi (1993), Bruni (1994). Por lo que se refiere a la gramática, véase G. Rohlfs (1966-69).

³⁷ Para el texto completo véase *infra*.

Il latinismo, per uno scrittore provinciale del Quattrocento non è sempre e solo macchia dotta, ma soccorre naturalmente a riempire una lacuna lessicale lasciata dall'artificiale coscienza toscana dello scrivente, che d'altra parte non si vuol colmare ricorrendo al dialettismo; e adempie perciò spesso a una funzione non puramente ornamentale e stilistica, ma più immediatamente strutturale³⁸.

Una observación más: si el traductor hubiera sido napolitano, hubiera utilizado, a su vez, la lengua de *koiné* de la corte napolitana tan detenidamente estudiada por Santagata, y Corti³⁹.

Así las cosas, hay que disipar una duda más: en un antiguo artículo del lejano 1892 sobre el poeta napolitano Francesco Galeota, Francesco Flamini afirma que el propio Galeota:

ricantavagli (*al rey Fernando*), in versi da cantimpanca (*es decir charlatán*), le sette allegrzze d'amore [*es decir* (ID0192) *Los siete gozos de amor de Juan Rodríguez del Padrón*] il vecchio tema, insomma, ugualmente gradito in ogni tempo al popolo e alle corti, con cui si spassò, sembra anche il Magnifico] e le *nove virtù che de' havere uno amante*⁴⁰.

La traducción al italiano de este poema de Juan Rodríguez del Padrón está también en VM1, en cuya rúbrica se escribe: *Ioan Federigo de lo Pedron. Le sete alegrezza de amor*, inc.: *Anci le porte del tempio*⁴¹. Al artículo de Flamini acude también Antonio Gargano quien matiza: «Francesco Galeota [è] lo stesso poeta che aveva rifatto in italiano il componimento *Siete gozos de amor* di Juan Rodriguez del Padrón»⁴². Entonces podía darse el caso de que la traducción fuera la misma de VM1, ocurrencia esta que complicaría bastante la cuestión. Hacía falta, por consiguiente, un cotejo entre los dos textos.

La obra de Francesco Galeota nos ha llegado en dos testimonios:

1. Biblioteca Estense di Modena: ms. M α 7 32 (= ital. 1168) (*olim* X.B.13-XX.E.23), cc. II + p. 404. El *Catalogo interno della biblioteca* pone: «Bibliothecae Atestiae mss. Pars IV codices italici II (copia conforme del catalogo Ciocchi): Galeoti Franciscus. Poesie varie e poche prose. Codex chartac., in 4° parvo, sec.XV»⁴³;
2. Biblioteca nazionale di Napoli: ms. XVII (*olim* XIII. G. 103)⁴⁴, de este testimonio proceden dos *codices descripti*: Milano, Biblioteca Trivulziana, n. 566, sec. XIX⁴⁵ y Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini: SM. XXVIII (pp. 94-98), sec. XIX⁴⁶.

De la lectura del manuscrito estense se infiere que Galeota ni re-hizo, ni tradujo los *Siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, sino que el poeta quiere ofrecer,

³⁸ Mengaldo (1963: 260).

³⁹ Corti (1956: LXV-CLXXVII) y Santagata (1979: 96-171). Véase, también, Formentin en Malato (1996: 159-210).

⁴⁰ Flamini (1892: 16).

⁴¹ Nótese el error *Federigo* vs *Rodríguez*.

⁴² Gargano (2005: 97).

⁴³ Formentin (1987) describe y estudia el manuscrito, por lo que se refiere a su origen opina que: «Il codice fu probabilmente esemplato nella Ferrara di Ercole I e Eleonora d'Aragona» (p. 88).

⁴⁴ Para su descripción y contenido véase Formentin (1987: 89-94 y 278-298).

⁴⁵ Para su descripción y contenido véase Formentin (1987: 98-102).

⁴⁶ Para su descripción y contenido véase Formentin (1987: 94-98).

a su vez, al rey Ferrante, que acababa de escuchar la poesía, una *cansone* sobre *Le nove vertute che de' avere uno amante*: tu, solo, me fai cantar in consonante,/ però che me si stato liberale/ septe allegreze odiste del'amante/ nove vertute ascolta principale// (vv. 7-11).

Pongo a continuación las dos primeras estrofas de los tres textos, es decir la *cansone* de Galeota, el decir de Rodríguez del Padrón y su traducción al veneto-veneciano:

BEM ms. a M 7 32	VM1-XIII	VM1-XIII (ID0192)
Cansone facta per dirla a la Maestà del Signor Re dove sono le nove virtù che de' avere uno amante.	<i>Le sete alegreza de amor</i>	Johan Rodríguez del Pedrón <i>Los siete gozos de amor</i>
[f. 148v] Inclyto, glorioso et trionfante, Magnanimo, possente, alto, regale, victorioso, mio bon re Ferrante, degno de la gran sedia imperiale, tu, solo, me fai cantar in consonante, però che me si stato liberale <i>septe allegreze</i> odiste del'amante, nove vertute ascolta principale.	[f. 21r] Anci le porte del tempio, dove se piglia lo sacrificio, Amor, in cui servio note et giorni contempio, la tua carità dimando, obedito seignor, lo dolente, cieco amator, lo qual ti dirà cantando, si da lui ti muove dolor, gli <i>sette alegreze de amor</i> .	[f. 21r] Ante las puertas del tempio do rescibe sacrificio Amor, en cuyo servicio noches e días contemplo, 5la tu caridat demando, obedescido sennor, el triste, ciego amador, el qual te dirá cantando, si d'él te mueve dolor, 10 los siete gozos de amor.
[f. 149r] Io dico, o signor mio, che la vertute è ver che dà bon fin d'ogni desire, colui che vole, amando, havere salute, per quella li convene alto salire, la prima esser secreto alle vedute parte che'l buon amor te fa sentire, choè se non [.].oleràn le cosa havute al desiato ben non puoi venire. (...)	<i>El primo</i> La prima alegreza se canta: causando la prima vista, che la signora ben vogliuta comenza esser de lo amante; quando ala lege vera fede mostra di ben amar, le piazze di me voltar de cieco amator che io era et de creder et affermar, o muoir et difensar. (...)	<i>El primero</i> El primer gozo se cante causar la primera vista, que la sennora bienquista comienza ser del amante; 15quanto a la lei verdadera, fe muestra de bien amar, le plaze de me tornar de ciego amador que era, et de creer et afirmar , o morir et defensar (...)

Este ejemplo muestra claramente la cultura polilingüística que se impuso en la corte aragonesa de Nápoles: a un largo decir en castellano de once estrofas por un total de 227 versos octosílabos con algunos pies quebrados, obra de un autor galego, recitado delante del rey, responde un poeta napolitano con uno *strambotto caudato*⁴⁷ de once estrofas por un total de 88 versos sobre todo endecasilábicos.

⁴⁷ El *strambotto* era un poema de contenido amoroso apto para la música, sobre cuyo origen se sigue discutiendo. Además de Galeota y Giustinian compusieron *strambotti* Cariteo, Serafino Aquilano y Lorenzo de Medici.

poi che me vedo tolto
 el tuo bel volto,
 e vivo in gran dolore. 20
 O morte, o mia fortuna,
 o dio d'amore, o bei tempi pasati!
 Da picoleto in cuna
 finito avese i zorni sventurati!
 I bei piazeri usati 25
 non posso ricoprire,
 né pur mirare
 el tuo seren colore⁵¹.
 [...]

En conclusión: si a nuestro hipotético *committente* veneciano le gustaban las *canzonette giustiniane*, no podía tampoco dejar de apreciar las formas y las maneras poéticas de la corte napolitana. En efecto, en Venecia y en Nápoles a lo largo del siglo XV, pero con muy marcadas diferencias entre la primera y la segunda mitad, sobre todo en Nápoles, se impuso, *mutatis mutandis*, el gusto por formas de poesía en las que confluían el tono popular y una lengua culta y elegante, es decir una de las encrucijadas en la que se encuentran la poesía lírica y la forma cancionero⁵². A un veneciano, medianamente culto, por supuesto que le hubieran gustado, por afinidad y proximidad con le *canzoni giustiniane*, las canciones y los dezires españoles, los *strambotti* y las *barzellette* napolitanas, con o sin anotaciones musicales. Aparte eso, las traducciones que acompañan los textos españoles se realizaron en una lengua de *koinè veneto-veneciana* por orden y encargo del *committente* y no tienen sentido aisladas de su contexto veneciano. El *Canzoniere marciano* nació en Nápoles, pero se crió en Venecia.

I

In fin dei miei dolori

Traducción de [ID0035] *A cabo de mis dolores*, aut.: Lope de Estúñiga.

In fin dei miei dolori, I
 fin de largue crudeze,
 principio di miei piaceri,
 fundamento de mie tristeze
 5 abi pietà et mensura
 contra mi
 que de tu sola figura
 me venzi.
 Di te mi vien fastidio II

⁵¹ *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di A. Balduino, *apud Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, vol. III: *Quattrocento-Cinquecento*, Torino, Einaudi, pp. 448-9. Métrica: «canzonetta giustiniana nella forma di ballata a ripresa xyy^z (x irrelata) e 7 stanze aBaB.bcc^{5z}».

⁵² Como subraya Tavoni (*apud Malato* 1996: 207): «vi è un ambiente complessivo costituito da signori, donne, cortigiani e funzionari, entro il quale l'elaborazione poetica raffina il linguaggio di comunicazione attestato negli scambi epistolari, e presumibilmente il linguaggio della conversazione elegante; e a sua volta il consumo sociale della poesia (connaturato alla poesia cortigiana) contribuisce a raffinare la lingua d'uso scritta e parlata».

- 10 et inordinato tormento,
 tu ha' piazer con mio martiryo
 et penni con mio diletto,
 o segnor, qual inimicho
 aver si potera,
 15 che piui danno di'l che dico
 fato me averia.
 Tanto terribel, forte III
 hè mia pena dolorita,
 che vita serà mia morte
 20 et morte serà mia vita,
 quando i miei tristi gemitti
 non son tali
 che senza morte revelati
 siano i suoi mali.
 25 Di te he apresiato mio mal IV
 et cercharà la mia pena,
 tu poni con ira mortal
 in me libera cathena,
 o dolente peccator,
 30 de me che son stato
 tan constante qual amante
 mai so' nato.
 O vita! che la toa vita V
 hè vita con la qual muoro,
 35 et vita che non dismenticha
 lo contra di quello che voglio
 non voler dolor tan fuerte,
 che me bata,
 pur che mia cerchata morte
 40 non me achata.
 Tu vuol quello che non voglio, VI
 voglio quello che tu vuol,
 tu vuol la morte che muoro,
 io voglio dapo tu la vuol,
 45 et voglio esser ben amato
 io de ti,
 vuol tu, triste abandonato,
 veder a mi.
 Non so si meglio mi fuora VII
 50 nasser come son nato
 o che giamai non nascerà
 per te aver cognosuto tanto,
 pur che con morte cessarà
 el mio dolor,
 55 ma che tu mai recuperarà
 tal servitor.
 Tu la mia salute, VIII
 de la morte siando paurosa,
 per guarda de tua vertude
 60 tu se' bona e malfatora

- qual hè piu contrarietà
al chor
che tegnir mal et bontà
senza division.
- 65 Però tu mai ti mueve IX
per darmi premio,
dispiaquati perchè tu non vuoie
compir el mio desìo,
e tuo fastidio mi darà
- 70 tal speranza
la qual viver mi farà
senza dubitanza.
Adeso, sempre dapuò X
vedi mii sumarii lamenti,
- 75 accepta, già che chosì hè,
mie lacrime et preguieri,
e vogliati dispiazer
perchè bonita
non te contenti far
- 80 mia volontà.
Finis
Non te dispiaqua saper XI
che honestà
te fa palajo esser
de castità.

BIBLIOGRAFÍA

- Basile, T. y Marchand, J. J.: [Antonio Tebaldi detto il Tebaldeo], *Rime*, Modena, Panini, 1982-1992.
- Bruni, F. (ed.): *L'italiano nelle Regioni. Testi e documenti*, Torino, Utet, 1994.
- Bongrani, P.: Gasparo Visconti, *I Canzonieri*, a cura di _____, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.
- Coluccia, R.: «L'edizione dei documenti e i problemi linguistici della copia (con tre appendici un po' stravaganti intorno a Guglielmo Maramauro)», *Medioevo Romanzo*, 24, 2000, pp. 231-255.
- : «I sonetti inediti di Cola Maria Bozzuto, gentiluomo napoletano del sec.XV», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, CII, 1992, pp. 293-318.
- : «Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli», *Medioevo romanzo*, II, 1975, pp. 44-153.
- : «Un rimatore politico della Napoli angioina. Landulfo di Lamberto», en *Studi di Filologia Italiana*, XXIX, 1971, pp. 191-218.
- Corti, M.: *Pietro Jacopo de Jennaro. Rime e lettere*, a cura di M. C., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.
- Croce, B.: *La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli*, Napoli, Tipografia della R. Università, 1894.
- : *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1922.
- Cugnoni, G.: [Pii Papae II] *Opera inedita*, a cura di _____, Roma, 1893.
- Dutton, B. y González Cuenca, J.: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993.

- Delcorno Branca, D.: [Angelo Poliziano], *Rime*, a cura di _____, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Farinelli, A.: «Cenni sul dominio degli aragonesi a Napoli», en *Italia e Spagna*, II, Torino, Bocca, 1929.
- Flamini, F.: «Francesco Galeota gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito Canzoniere», *Giornale storico della letteratura italiana*, 20, 1892, pp. 1-90.
- Formentin, V.: «La "crisi" linguistica del Quattrocento», Malato, 1996, pp. 159-210.
- (ed.): Francesco Galeota, *Le lettere del 'Colibeto'. Edizione, spoglio linguistico e glossario a cura di V. F.*, Napoli, Liguori, 1987.
- Frati, C.: *La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede. XXVII aprile MDCCCCV*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1906.
- : «La Biblioteca Marciana nel triennio 1906-1908», parte prima, *Ateneo Veneto*, a. XXXII, v. I, fasc. 3 (maggio-giugno 1909), pp. 355-380; parte seconda: *Ateneo Veneto*, a. XXXII, v. II, fasc. 1, luglio-agosto 1909), pp. 3-71; «La Biblioteca Marciana nel triennio 1909-1911», parte prima: *Ateneo Veneto*, a. XXXVI, v. I, fasc. 1-2 (gennaio-aprile 1913), pp. 125-143; fasc. 3 (maggio-giugno 1913), pp. 225-250.
- Foulché-Delbosc, R. (ed.): *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Baylli-Baillièrre, 1912-1915.
- Gargano, A.: *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori.
- Gerli, E. M.: «Carvajal's Serranas: Reading, Glossing, and Rewriting the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Estúñiga*», en N. Vaquero-A. Deyermond (al c. de), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Maier, I.: [A. Poliziano], *Opera omnia*, Torino, UTET, 1970-1971.
- Malato, E.: *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno editrice, 1996, vol. III: *Il Quattrocento*.
- Mengaldo, P. V.: *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1962.
- : [Matteo Maria Boiardo], *Opere. Amorum libri-Pastorale-Lettere*, Bari, Laterza, 1962.
- Migliorini, B.: *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansón, 1988.
- Morel-Fatio, A.: *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892.
- Mussafia, A.: «Per la bibliografia dei *Cancioneros Spagnuoli*», *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Classe*, 47, 1902, pp. 1-24.
- : *Ein Beitrag zur Bibliographie der «Cancioneros» aus der Marcusbibliothek in Venedig*, «Sitzungsberichte der k. Akad. der Wiss. zu Wien» (Phil.-hist. Classe, LVI), 1866, pp. 81-134.
- Orvieto, P.: [Luigi Pulci], *Opere minori*, Milano, 1986.
- Pillinini, G.: *Il sistema degli Stati italiani (1454-1494)*, venecia, Ca'Foscarina, 1970.
- Percopo, E.: *Barzellette napoletane del Quattrocento*, Napoli, Sogliano-Mari, 1893.
- : *Le Rime del Chariteo*, a cura di _____, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.
- Rohlf's, G.: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969, 3 voll.
- Santagata, M.: *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Editrice Antenore, 1979.
- Santagata, M. y Carrai, S.: *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Francoangeli, 1993.
- Savj-López, P.: «Lirica spagnuola in Italia nel secolo XV», *Giornale storico della letteratura italiana*, 41, 1903, pp. 1-41.

- Soldati, B.: [Ioannis Iovani Pontani] *Carmina*, a cura di _____, Firenze, 1902, 2 vols.
- Stussi, A. *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi.
- Tavoni, M.: *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Vitetti, L.: [Giusto de' Conti] *Canzoniere*, a cura di _____, Lanciano, Carabba, 1933.
- Vozzo Mendia, L.: «La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso: note su alcune tradizioni testuali», *Revista de Literatura Medieval*, VII, 1995, pp. 173-86.
- : «La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull», en P. Trovato (al c. de), *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*, Roma, Bonacci, 1993.
- (ed.): [Lope de Stúñiga], *Poesie*, Napoli, Liguori, 1989.
- Zanato, T.: [Lorenzo de' Medici], *Opere*, a cura di _____, Torino, UTET, 1992.
- Zinato, A.: *El «Canzoniere marciano»*. (Ms. stra. app. XXV, 268-VM1). *Notas críticas y edición*, Noia, Toxosoutos, 2005.