

***L'Antilla*, una fábula conocida de Michelangelo Buonarroti il Giovane,
erróneamente atribuida a Francisco de Aldana***

Adalid Nieves Rojas
(Universitat de Girona)

Para Vivia

La radical certeza del título que encabeza este trabajo no entraña provocación o riesgo algunos, sino el descubrimiento de una realidad documentalmente incontestable: *L'Antilla*, la fábula de 105 octavas que María Luisa Cerrón Puga halló impresa en un volumen misceláneo de la Biblioteca Nazionale de Brera, no es, como creía la estudiosa en su célebre investigación publicada en 1984,¹ un poema que debiera ser desconocido, ni mucho menos una de las obra extraviadas de Francisco de Aldana; tampoco una obra de su juventud florentina; ni siquiera una obra del autor de la *Epístola a Arias Montano* (Apéndice: figura 1). *L'Antilla*, más conocida como *Favola d'Antilla e di Mompillo*, es una ambiciosa y trabajada composición de Michelangelo Buonarroti il Giovane, resobrino del divino Miguel Ángel, escrita aproximadamente en 1600. En el importante archivo de la Casa Buonarroti, ese palacio *secentesco* de via Ghibellina, en Florencia, de fama internacional, donde vivió el gran genio renacentista y nació Michelangelo il Giovane, impulsor de la restauración suntuosa y celebrativa del edificio que hoy custodia el valiosísimo patrimonio cultural y artístico buonarrotiano, se conservan hasta cuatro testimonios manuscritos de la fábula que imprimiera Giovan Battista Canevese en 1629, en Milán, bajo autoría “Del Molto Illust. Signor Francesco Aldana.”² Y son, naturalmente, documentos de lujo, ni más ni menos que materiales de autor que permiten observar la evolución del acto creativo:³ en primer lugar, disponemos de un borrador autógrafo, plagado de añadidos, sustituciones y tachaduras, esbozo de una primera versión del poema, corregida y ampliada hasta las 105 octavas (Apéndice: figura 2).⁴ Posterior es sin duda el siguiente manuscrito: un apógrafo de Francesco Buonarroti, hermano menor de Michelangelo, copia en limpio de la redacción final del testimonio anterior, sobre la que el autor vuelca después múltiples correcciones significativas, como la adición, sustitución o reorganización de estrofas enteras.⁵ Existe también otro apógrafo de Francesco Buonarroti, esta vez sin correcciones autógrafas, que incorpora alguna de las modificaciones aplicadas a la copia anterior, pero no las varias estrofas que Michelangelo había añadido en ese testimonio, a veces en los márgenes, o por medio del ensamblaje parcial de folios pegados.⁶ Finalmente, se puede encontrar el original autógrafo de una última versión, de 146 octavas divididas en dos cantos, escritas a una

* Esta investigación se inscribe en el proyecto «Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles» (2016-2019): FFI2015-65093-P. Quiero agradecer a Eugenia Fosalba, Elena Lombardi, Marcella Marongiu, Rafael Ramos y Vivia Simoni Ferri la ayuda que me han prestado para poder realizarla.

¹ Cerrón Puga (1984, 175-226).

² Biblioteca Nazionale Braidense, Sig. VV. 08. 0001/06.

³ Los documentos que se citan a continuación también pueden consultarse, microfilmados, en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, siguiendo la misma numeración. Los manuscritos buonarrotianos están registrados y descritos en el inventario redactado por Alessandro Gherardi en 1882, que se conserva, sin signatura, en el Archivio Buonarroti.

⁴ Casa Buonarroti, Archivio Buonarroti, Ms. 79, fols. 198v-218r.

⁵ Casa Buonarroti, Archivio Buonarroti, Ms. 84, fols. 61r-83v.

⁶ Casa Buonarroti, Archivio Buonarroti, Ms. 118, fols. 167r-188v.

sola columna, con alguna leve corrección interlineada o superpuesta de la mano del propio Michelangelo Buonarroti il Giovane (Apéndice: figura 3).⁷

Los manuscritos conservados reflejan, sin lugar a dudas, sucesivas fases redaccionales. Un mínimo análisis crítico y contrastivo de todos los testimonios revela que la fase textual de la copia a la que tuvo acceso Giovan Battista Canevese es prácticamente la misma que la representada en el segundo apógrafo de Francesco Buonarroti. El texto del impreso que descubrió Cerrón Puga constituye, por tanto, copia de una redacción más de su verdadero autor, Michelangelo il Giovane, superada luego por un cambio de la voluntad del autor mismo. Aunque, como suele decirse, es el objeto de estudio el que reclama el método, y no viceversa, lo cierto es que tanto la *critique génétique*, interesada en la reconstrucción del proceso de escritura en sí, como la *filologia d'autore*, más atenta al complejísimo cuadro compositivo, esto es, a la historia dinámica del texto, serían las metodologías necesarias para enriquecer, por ejemplo, el examen de los materiales genéticos existentes en torno a la *L'Antilla*, o para definir las fases fundamentales de su itinerario textual, el proceso de elaboración en sus detalles, el movimiento variantístico.⁸ Pese a la atracción que suscita acariciar papeles autógrafos inéditos de una figura tan relevante como Michelangelo Buonarroti il Giovane, no es mi objetivo aquí dedicarme a esta prometedor labor, por lo que renuncio en este punto a toda inclinación a interpretar críticamente los avatares textuales de la *Favola d'Antilla*. Como estudioso ocupado en la revisión y actualización de la vida y la obra de Francisco de Aldana, en estas páginas, lejos de proponerme la edición genética o criticogenética de un poema de Michelangelo il Giovane, voy a centrarme en la demostración de que la fábula mitológica que canta los *antellesi amori* no puede adscribirse de ninguna manera a la pluma del *Divino*, conclusión a la que no solo conducen las terminantes pruebas que suponen los manuscritos, sino también el arcádico paisaje, los contornos, las figuras que rodearon y motivaron su gestación en los albores de una nueva centuria. Una vez realizada la ineludible tarea de situar el poema en su contexto, trataré de construir un espacio de hipótesis y razonamiento que acoja la problemática cuestión de cómo la fábula buonarrotiana acabó, casi treinta años después de su escritura, en las prensas milanesas de Giovan Battista Canevese atribuida al “Molto Illust. Signor Francesco Aldana.” Por último, a modo de conclusión, expondré con brevedad el panorama resultante, las implicaciones en el discurso crítico sobre Aldana de extirpar de su corpus lírico las 105 octavas de *L'Antilla*, consideradas hasta hoy el más nítido testimonio de su bilingüismo y de su aprendizaje poético.

Favola d'Antilla e di Mompillo, obra de Michelangelo il Giovane, Pastor Antellese

“Dalla corte all'accademia è breve il passo” (Imbert 1906, 153). En efecto: como sugiere esta cita del libro *La vita fiorentina nel Seicento*, en aquella época en Florencia imperaba una cultura oficialmente centralizada, “controllata dalle istituzioni e alleata del potere. È la cultura della corte e delle accademie.” Se trata de una cultura “a responsabilità limitata, soggetta a capillari meccanismi di controllo, di selezione, di censura” (Romei 2013, 47). Quizá por ello, en la Florencia de aquellos años parece existir, al margen de la Accademia Fiorentina y de la Accademia della Crusca, al margen de la Accademia degli

⁷ Casa Buonarroti, Archivio Buonarroti, Ms. 79, fols. 166r-194r.

⁸ Para una aproximación a ambas disciplinas (y a su controvertido diálogo), baste con citar aquí el monográfico de *Creneida* (VV.AA., 2014) y la aportación de Mazzocchi (2016, 7-22). Propongo, además, el trabajo de Durante (1990, 213-228) como ejemplo de filología de autor dedicada a la reconstrucción de la intrincada historia redaccional de la *Tancia* (Florencia, 1612), comedia rústica de Michelangelo il Giovane, a través del sistematización de una ingente cantidad de material autógrafo.

Alterati y de la Accademia degli Elevati, una cultura alternativa y desvinculada de los centros de potestad e influencia, que corre por cauces extraoficiales, pero que no compite con las principales instituciones académicas dependientes del poder, puesto que los protagonistas de ambas culturas son en buena medida los mismos: intelectuales, hombres de letras, de ciencia, grandes personalidades de la vida civil y cultural florentina, *gentiliuomini* que, no sin cierta teatralización en su fuga decameroniana, cambian cuando pueden la rígida normatividad de la academia por la distendida informalidad de la *brigata*; las más solemnes citas politicoculturales (una lección magistral, una oración conmemorativa, una defensa, o incluso una fútil *cicalata*) por la dulce conversación amistosa; la constricción del decorado urbano por la libertad del campo; el artificio por la naturaleza; el obligado negocio de la corte por el apacible ocio de la villa (Romei 2013, 48).⁹

Uno de los grupos que refleja mejor esa bifurcación de los desarrollos culturales de la Florencia de finales del siglo XVI y principios del XVII es la singular academia de los Pastori Antellesi, un cenáculo informal compuesto por intelectuales, literatos y artistas pertenecientes en su mayoría a la nobleza florentina que vio en las colinas de Antella, en Bagno a Ripoli, el escenario perfecto donde recrear su particular Arcadia griega.¹⁰ Reunidos siempre en torno a las villas que poseían algunos miembros del grupo, los Pastori Antellesi se entregaron por entero al ritual de la palabra, a los placeres del entretenimiento y de la ensoñación compartida, iniciada desde su atribución de seudónimos pastoriles. En aquel *andare in villegiatura*, una señalada élite de ciudadanos florentinos se abandonaba a las lindezas de un mundo mítico recuperado en la alteridad de la fabulación y de la idílica onomástica. Su estilo de vida, orientado hacia la compañía misma de cada encuentro, discurría entre la charla literaria sin pretensión, y la recitación poética de versos inspirados a menudo en el paraje circundante; entre rimas que invitaban al festejo, a la ceremonia o a la libación, y pasatiempos tradicionales, como la caza, el caminar o la pesca en las aguas del río Ema. Maria Giovanna Masera, autora del primer acercamiento serio a la existencia de los Pastori Antellesi, resumía así las esencias de este grupo:

Passavano il tempo allegramente [...], si riunivano poi a convito in casa di questo o di quel Pastore: e qui si conversava di letteratura, dicevan rime, si cantavano canzonette. I Pastori Antellesi trassero dal Decamerone il modo di vita, e dall'Arcadia del Sannazaro i nomi. Essendo in tutti un desiderio di semplicità si abbandonò ogni paludata usanza accademica. Il nome pastorale era scelto quasi per gioco, e quasi per gioco si cleggevano l'archimandrita e il vice-archimandrita, che pare dovessero soprattutto invitare gli amici nelle loro ville [...]. I Pastori non volevano fare dell'Accademia, e perciò non ebbero un programma definito. "Una conversazione di gentiluomini": in queste parole si riassume tutto lo spirito che li animava. Amore della poesia in ognuno, anche in chi poeta non era, e neppure rimatore. Desiderio di ricrearsi dalle noie cittadinesche [...], di goder gli agi della campagna a quel modo che li avrebbero goduti un Boccaccio o un Lorenzo de' Medici. Ogni poeta diceva per diletto i suoi versi, ma che fossero

⁹ Un análisis profundo y reciente sobre las redes culturales de Florencia en la primera mitad del siglo XVII (con especial atención al protagonismo del patriciado y sus relaciones con la corte) se hallará en Goudriaan (2017).

¹⁰ Como se comprobará a continuación, la mayor parte de las fuentes primarias relativas a los Pastori Antellesi se conserva inédita en el Archivo Buonarroti. Los únicos trabajos que las han manejado son los de Masera (1941), Casprini (1994; 1996) y Cole (2007a; 2011).

scritti con levità, e che si ispirassero alla campagna, o che narrassero gentili leggende di quei luoghi (Masera 1941, 35).

Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1647), miembro de la Accademia Fiorentina desde los diecisiete años, y de la Accademia della Crusca desde los veintiuno, conocido ampliamente por obras como la *Tancia* (1612) o *La fiera* (1619), o por su edición de las *Rime* de Michelangelo il Grande (1623), fue también, como cabía imaginar, miembro destacado de los Pastori Antellesi, en cuyo seno concibió y redactó la *Favola d'Antilla e di Mompillo*.¹¹ De hecho, cuanto nos ha llegado de la intensa actividad social y literaria de aquella congregación informal con sede en las diversas villas de la región de Antella proviene de ese inagotable pozo de noticias documentales que es el Archivo Buonarroti.¹² Entre los muchos papeles que conforman el caudal de testimonios acerca de los Pastori Antellesi, sobrevive una nota del propio Michelangelo il Giovane que da cuenta de la génesis del grupo y del nombre –real– de sus principales miembros:

I Pastori Antellesi furono una conversazione di gentiluomini nella villa dell'Antella, la quale fu adunata la prima volta circa l'anno 1599 al '600, dove intervenivano quelli che avevano le ville quivi intorno, e furono al più setto o otto, i quali erano di più e di meno. Era Marcello Adriani, Francesco de' Medici di St. Maria in Campo, il Sig. Pier de' Bardi, Niccolò e Maffeo, che fu poi Papa Urbano VIII Barberini, Lelio Giraldi e pochi altri. Mancò in breve tempo perchè si dissolvè. Alcuni anni, otto o dieci da poi, sendo Marcello Adriani Lettor pubblico di Umanità, col Sig. Pier de' Bardi procuraron di rinnovarla. E furono i primi pastori esso Marcello, esso Sig. Piero, Messer Cosimo dell'Antella, Prov. dell'Antella, Michelangelo Buonarroti, Jacopo Soldani, Averardo e Giovanni del Cav. Raffael de' Medici, Francesco Martelli Ghimetti, come amico del Sig. Piero; sendo gli altri tutti scolari alla lingua greca di esso Marcello, et altri aderenti e amici di minor condizione. Chi vi aveva villa e chi vi era condotto. Moltiplicarono poi i Pastori per la frequenza de' trattenimenti studiosi e piacevoli di que' primi (Archivio Buonarroti, Ms. 79, fol. 94r).¹³

Otra fuente imprescindible de noticias sobre los orígenes del grupo procede del extenso *Racconto o novella dei Pastori Antellesi, ovvero descrizione della villeggiatura dei più nobili cittadini all'Antella*, una prosa literaria escrita también por Michelangelo il Giovane en la que se narra, con extraordinaria amenidad, cómo ciertos ciudadanos que vivían inmersos “negli affari della Repubblica” se reunieron en una “bella brigata di giovani villeggianti e amici” para llevar una vida pastoral y disfrutar de “quelle champagne per modo che forse nella greca Arcadia costumaron di fare quegli antichi pastori, la cui rimembranza ne sveglia invidia nel presente corrotto secolo” (Archivio

¹¹ El primer estudio de calado sobre Michelangelo Buonarroti il Giovane es el de Masera (1941). Este trabajo solo ha sido superado en la actualidad, gracias a la impresionante investigación, ya citada, de Cole (2007a y 2011). Una útil síntesis biográfica de la vida de Michelangelo il Giovane se puede encontrar en las páginas introductorias de la edición de su *Ecuba*, al cuidado de Claudia Cuzzoti (Buonarroti il Giovane 2017, 43-54). La más reciente aproximación al papel de Michelangelo il Giovane en la cultura florentina se verá en Goudriaan (2017, 165-289).

¹² Los materiales relacionados con la producción de los Pastori Antellesi (sobre todo la de Michelangelo il Giovane) se hallarán en Casa Buonarroti, Archivo Buonarroti, Ms. 51, núms. 1415-1418; Ms. 79; Ms. 82; Ms. 84; Ms. 90; y Ms. 93. Véase, asimismo, el excelente relato trazado por Cole a partir del análisis de un buen número de escritos diseminados por estos documentos (2011, I 68-76).

¹³ El texto también está citado en Masera (1941, 34) y en Cole (2011, I 68), lo cual es signo de su capital importancia.

Buonarroti, Ms. 90, fol. 1v). Seguidamente, Michelangelo il Giovane explica cómo esos jóvenes, por iniciativa de Andrea Sannini, se encontraron en “un piacevolissimo giorno di maggio dell’anno novantanove” (1599) en la villa de Balatro teniendo cada uno ya asignado un nombre pastoril. Así, podemos saber que Buonarroti era Alfesibeo y que Sannini era Ergasto (nombre elegido más tarde por Marcello Adriani); que Piero de’ Bardi era Salvaggio y que Lelio Giraldi era Opico; que Averardo de Médici era Dafni; que Giovanni de Médici era Silvio; que Iacopo Soldani era Tirsi. (Archivio Buonarroti, Ms. 90, fols. 2v-13v). Desde ese momento, los integrantes del grupo asimilan hondamente su fantasía y pasan a llamarse por sus nuevas identidades: Alfesibeo, Ergasto, Selvaggio... como en esta protocolaria invitación poética a Michelangelo, en forma de *ottava caudata*, escrita a varias manos por parte de algunos pastores para que Il Giovane asista de inmediato a las obras de una fuente casi mítica en los bosques de Antella:

Noi vi mandiamo, Alfesibeo, il cavallo
 perché venghiate subito da noi.
 Venite senza far punto intervallo
 che molte cose noi bramiam da voi.
 se non venite farete gran fallo
 ne vi varrebbe il pentirvi poi.
 Habbiam calcina, habbiam l’opere pronte
 per dar principio ad acconciar la fonte.
 Doman verrà dal monte
 e da tutte le parti ogni Pastore
 per lavorar fino a ventiquattr’ore:
 ha sol fisso nel cuore
 Martillo, Uranio ed Ergasto, e Selvaggio
 che l’abbia fine alla fine di Maggio.
 Di’ a Opico il Saggio
 ch’ affretti il marmo ove scrivere i versi
 si denno che da te per ciò già fersi.
 Di’ ad Elpin che versi
 ogni saper nella vaciante Ninfa
 che dee versar la cristallina Linfa.
 E se Tirsi s’inninfa
 nelle delizie pur delle cittadi
 dille che tosto venga e più non badi.
 E se le deitadi
 di Silvio, Dafni e Aminta fer ritorno,
 di’ che vengano a far con noi soggiorno.
 Tu, a un’ora di giorno,
 vientene via su la giumenta snella
 che t’aspettiamo alla messa all’Antella.

Dell Antella, il dì XXV di maggio 1600.
*I Pastori Antellesi.*¹⁴
 (Archivio Buonarroti, Ms. 51, n. 1415)

¹⁴ La epístola se puede ver también, aunque con alguna ligera discrepancia de puntuación y transcripción, en Cole (2011, II 455-456).

Se percibe fácilmente la complacencia en el acto del llamamiento. Es la incitación al goce en la armonía pastoril. En otra invitación a Michelangelo il Giovane, firmada esta vez por el pastor Selvaggio (Piero de' Bardi), a 11 de noviembre de 1600 “Dalla Fonte dei Baci,” se puede leer cómo “risolve l’adunanza de’ Pastori / di far domandassera una fornata / più solenne d’ogni altra che sia stata / fatta a dì d’oggi, o ne’ tempi migliori [...], / perché s’inviti tutta la brigata [...]” “Venite via –le exhorta Selvaggio a Alfesibeo– dove ciuascun vi invita / a festeggiare, ad assaggiare il vino; / disegniamo un festivo, / ciò è una veggia far di scherzi piena, / che duri fin che sia ora di cena” (Archivio Buonarroti, Ms. 43, n. 295). Claro que los miembros de este grupo no solo disfrutaban en las delicias de un convite; lo hacen también, y sobre todo, a través de la literatura, en ese instante puro en el que oyen y cantan, embelesados, los orígenes del mundo –de su mundo en el rincón paradisíaco de Antella– por medio del poder demiúrgico de la expresión poética. Con miras a ese advenimiento se escribe la siguiente carta versificada, de Piero de' Bardi a Michelangelo il Giovane, fechada en Antella el 10 de junio de 1601: “Il vicearchimandrita vi comanda / che vista la presente ne venghiate [...], / portando l’Antellese storia / che di fior di cicoria / coroneravvi per tenervi lieto, / v’appresti il lauro il bel Pastor d’Admeto [...]. Io vi invito / a quest’allegro e nobile convito. / Voi prendete partito: / venir domani per goderci alquanto, / con il poema e l’improvviso canto” (Archivio Buonarroti, Ms. 43, n. 296).

Que Michelangelo Buonarroti il Giovane dio a conocer en el marco de estos encuentros su fábula sobre los trágicos orígenes del paisaje de Antella resulta una obviedad en vista de lo abultadas y diáfanas que son las pruebas. La composición a la que alude Bardi en su carta podría ser perfectamente nuestra *Favola d’Antilla e di Mompillo*, como también podría serlo la obra que recuerda el propio Michelangelo il Giovane en el inciso de una estrofa del *Ajone*, una fábula narrativa burlesca que Buonarroti compuso en 1623; que leyó ante sus colegas académicos de la Crusca veinte años más tarde, en 1643; y que dedicó a Piero de' Bardi: “Voi dovete saper (voi che all’Antella, / venticinque anni sono, un’altra volta / simil a questa un’altra mia novella / sentiste tra’ pastori andare in volta)” (Buonarroti il Giovane 1852, 9).¹⁵ Ahora bien, no van a ser estas referencias tan tenuemente definidas las que dejen traslucir de verdad el auténtico contexto de la *Favola d’Antilla e di Mompillo*, es decir, la escena de los Pastori Antellesi, sino, ante todo, el único fundamento interno del poema que enlaza la ficción mitológica con la realidad externa: la invocación apelativa del final al pastor Tirsi. Rememoremos el desenlace.

El pastor Mompillo, compañero de amores tan ingenuos como sensuales de la ninfa Antilla desde sus primeros años, ha roto la promesa de fidelidad que juró a la hija de Esone cuando esta se vio obligada a partir hacia la casa paterna. Durante esa ausencia, ha gozado el pastor en brazos de otra ninfa, cuya belleza y audacia le hacen olvidar su primer amor. Antilla, al descubrir la verdad, lejos de sentirse ultrajada, ha corrido a suplicar desesperada a los pies de su amado Mompillo, afligida, buscando enternecer el corazón del infiel pastor para que vuelva a su lado. Pero todo lo que antes era delicadeza y afecto en Mompillo se ha tornado en riguroso desdén y “quasi aspro scoglio”

¹⁵ Por supuesto, las obras aludidas en la carta de Bardi y en los versos del *Ajone* no han de apuntar necesariamente a la *Favola d’Antilla*. En alguna de las dos referencias podría verse también el poema épico burlesco *Avinavoliottoneberlinghieri*, una composición que Piero de' Bardi escribió en colaboración con Michelangelo il Giovane hacia 1600, y cuya concepción sitúa Buonarroti en su proemio de la fábula de *Ajone* (dedicada, recuérdese, a Bardi) “sulla colta riva del prodigioso fiumicel dell’Antella” (Buonarroti il Giovane 1852, 2). Curiosamente, un apógrafo del *Avinavoliottoneberlinghieri* se conserva en el Ms. 79 del Archivio Buonarroti, precediendo al original autógrafo de la última versión de la *Favola d’Antilla* (fols. 1r-65v). Un resumen rápido sobre estas obras se encontrará en el estudio de Masera (1941, 54-57).

(LXVII).¹⁶ Su desprecio a la ninfa es absoluto, tanto, que la deja morir, bañada en lágrimas, al borde de sus pies, donde ella se humillaba intentando posar sus labios: “Così tra l’erbe la ’infelice amante / sparse nel bacio suo l’anima errante” (LXXXII). Solo entonces sucede el prodigio, la aplicación de la justicia por parte de la naturaleza: el desdeñoso pastor, en castigo por su esquividad, es transformado en el duro Monte Pilli; mientras que las lágrimas de la ninfa disuelven su cuerpo hasta metamorfosearla en las corrientes del río Antella. La noticia reúne a ninfas y pastores en un homenaje que empieza con la ofrenda floral y concluye con la llegada al duelo de “un pastorel cortese” (XCVIII) que recoge la hermosa vestimenta de la ninfa, la envuelve, la pliega y la adorna con un doble collar de triplicadas rosas, convirtiéndola en “nuovo trofeo” (C) que hará que permanezca viva la memoria del lamentable caso. Es aquí, en su clausura, donde el relato conecta con el presente histórico del poeta, al revelar que ese maravilloso trofeo formado con las prendas de la ninfa constituye el blasón de la familia de Tirsi, a quien el narrador se dirige finalmente, y que el protopastor no es otro que un antepasado suyo que le ha dejado en herencia las tierras de Antella:

Tirsi, tu ’l sai, che del pietoso seme
germogliasti appo lui, sì nobil fronda,
che le sacrate selve ov’ancor geme
miserabil Antilla in forma d’onda
per te fan frutto: ivi cacciata teme
per te la lepre e ’l cervo ove s’asconda,
tuoi sono e gli onorati alberghi degni
ove del pregio antico ergonsi i segni.

Perche mai sempre a’ secoli futuri,
fragile il bel trofeo per pioggia e vento,
alla prole, alla fama eterno duri
né sia quindi per tempo a terra spento,
n’appese, esempio degno, a gl’alti muri
e ’nsegna ne formò di chiaro argento
ove sei rose in puro campo sparte
vermiglia lista vi distingue e parte.¹⁷

(Archivio Buonarroti, Ms. 84, fols. 82v-83r; Ms. 118, fols. 186v-187r)

Cuando en su investigación sobre *L’Antilla* María Luisa Cerrón Puga siguió la pista del blasón descrito en la octava CII (así en la primera versión, ya que en la última pasa a ser la octava CXLIII), afirmó, de la mano del *Blasonario fiorentino* de Eusebio Cirri y de las sugerencias del profesor Silvano Guerrini, que el escudo correspondía al “de la familia Fioretti o Floretti, familia que no tiene sin embargo relación alguna con la

¹⁶ Sigo la numeración estrófica de la edición de Cerrón Puga (1984), que coincide con la de la primera versión de la fábula, reflejada en los tres primeros manuscritos mencionados al comienzo de este trabajo.

¹⁷ Transcribo estas estrofas basándome en los dos apógrafos de Francesco Buonarroti, ya que la lectura de ambas en sendos manuscritos coincide con la lectura de la edición de Cerrón Puga del ejemplar de la Biblioteca Nazionale de Brera (1984, 225). Solo intervengo en el tercer verso de la primera estrofa: en todos los testimonios manuscritos conservados de la *Favola* se lee “sacrate selve” y no “ramose selve”, que es la lectura, deturpada, del ejemplar milanés. El original autógrafo de la última versión conocida apenas presenta variantes en estas estrofas. Los principales cambios de Buonarroti il Giovane en dicha versión fueron los siguientes: “per te fan frutto” por “per te verdeggia”; “pregio antico” por “vanto antico” y “vermiglia lista vi distingue e parte” por “vermiglia lista ne distingue e parte” (Archivio Buonarroti, Ms. 79, fols. 193r-194v).

localidad de Antella” (Cerrón Puga 1984, 180). He podido consultar el *Blasonario* de Cirri y, ciertamente, el escudo de armas de la familia Fioretti o Floretti guarda bastante parecido con el blasón que se describe en la fábula (seis rosas divididas por una banda bermeja, tres a cada lado), pero en absoluto se aprecia su material de “chiaro argento”. Además, como señala Cerrón Puga, esa familia no tenía ninguna vinculación con Antella. No obstante, a pesar del fracaso en la indagación sobre el escudo, tirar del hilo de la heráldica fue un movimiento sumamente coherente que, por desgracia, no dio con los resultados esperados. Pero hoy es otra historia. Como podrá comprobarse, existe otro blasón florentino, este sí hecho de inequívoca plata, cuya imagen exhibe también seis rosas esparcidas a ambos lados de una banda roja (tres por cada lado) y que permite vincular definitivamente la *Favola d’Antilla e di Mompillo* al círculo literario de los Pastori Antellesi: el escudo de la familia Soldani, de Iacopo Soldani, de Tirsi (Apéndice: figura 4).¹⁸

En efecto, Michelangelo Buonarroti il Giovane dedicó su fábula sobre el origen mítico de Antella a Iacopo Soldani (1579-1641),¹⁹ uno de los personajes más relevantes e influyentes del panorama cultural y político florentino de la primera mitad del siglo XVII, que fue, como Buonarroti, miembro de la Accademia Fiorentina y de los Pastori Antellesi, académico en la de los Elevati y en la de los Virtuosi, y además senador, *aio* del príncipe Leopoldo de Médici, *Maestro di Camera* y reconocidísimo poeta satírico.²⁰ La relación de amistad que existió entre Michelangelo il Giovane y Iacopo Soldani se puede constatar fácilmente gracias a su correspondencia, conservada en el Archivo Buonarroti, que abarca un periodo de más de cuarenta años, de 1596 a 1639.²¹ La familia Soldani, evidentemente, estaba ligada a las tierras de Antella. Allí poseían Villa Belvedere, situada en los parajes del Montisoni, en San Donato in Collina.²² Iacopo Soldani, en su famosa sátira *Contra i Peripatetici*, declaraba así su inclinación por la huida de la ciudad y la corte, y por el grato retiro en el campo: “Me ne vo in villa, e li godo contento / mia sorte, scarsa sì, ma senza rischio, / agli spassi villeschi tutto intento” (Soldani 1751, 49).²³ Pero fue en su sátira séptima, dirigida a Francesco Venturi, donde

¹⁸ El interés de Michelangelo il Giovane por la heráldica, por las genealogías y por el pasado glorioso de las antiguas familias es de sobra conocido; véase al respecto el espléndido trabajo de Lombardi (2011).

¹⁹ Ya lo mencionaba muy de paso (evidentemente, por lo obvio que resultaba) Maria Giovanni Maserà en su estudio sobre Michelangelo il Giovane (1941, 46). Poca explicación tiene el error de Massimo Casprini y Silvano Guerrini, quienes han manejado (y de manera bastante rigurosa, además) muchos de los papeles relativos a los Pastori Antellesi que se conservan en el Archivo Buonarroti, pero sin duda no los manuscritos de la *Favola d’Antilla*. En su estudio, de ámbito local y, por tanto, de escasísima divulgación, los autores se muestran conocedores del trabajo de Cerrón Puga y nada les extraña. Casprini y Guerrini transcriben algunos textos de Michelangelo il Giovane y de Iacopo Soldani relacionados con los Pastori Antellesi, y junto a estos reproducen fielmente la fábula que editó la hispanista, la acompañan de algunas notas aclaratorias y dicen sin más que es de Francisco de Aldana, con todas sus consecuencias: sugieren que Aldana perteneció a los Pastori Antellesi, “anche se fra tutti questi non è stato ancora individuato un tale che è costretto a lasciare la compagnia richiamato improvvisamente da impegni militari. Certo è che l’Aldana è in contatto con i Pastori, in quanto la sua favola è dedicata a Tirsi, il poeta Jacopo Soldani, uno dei più attivi della schiera arcadica” (1996, 176). Creo que no hará falta insistir en que los Pastori Antellesi empezaron a reunirse cuando Francisco de Aldana llevaba más de veinte años muerto...

²⁰ Para la figura de Iacopo Soldani véase sobre todo el estudio pionero de Casari (1904), y las aportaciones más recientes de Romei (2001), Cole (2011, 76-82) y Goudriaan (2017, 194-289).

²¹ Casa Buonarroti, Archivo Buonarroti, Ms. 54, nos. 1786-1878. Véase, además, la hermosa sátira sobre la verdadera amistad que Michelangelo il Giovane dedicó a Iacopo Soldani, cuyo primer verso reza “Soldani, io ben sapea che del tuo ’ngeno” (Buonarroti il Giovane 1863, 227-233).

²² Véase el *Dizionario geografico fisico storico della Toscana* (Repetti 1839, III 591-592).

²³ Anton Francesco Gori, editor de las *Satire* de Soldani, hacía esta pertinente aclaración en sus anotaciones: “Due furono le ville del nostro autore, nelle quali soleva, ritirandosi per suo diporto e ricreazione, speculare e comporre, e badare alle Muse. La più favorita, ed a lui cara, ove la maggior parte di queste Satire furono da lui lavorate, fu Montisoni” (Soldani 1751, 64).

el poeta, académico, político y patricio florentino dibujó la más deliciosa estampa sobre su villa:

Se fosse più magnifica la Villa,
la qual mi porge bere al puro fonte
le lacrime dolcissime d'Antilla;

o Monsignor, con quanta allegra fronte
v'accorre' quì, dove l'antico Esone
diè nome e fama al solitario monte!
(Soldani 1751, 187)²⁴

Demostrada la vinculación de Iacopo Soldani con la región de Antella, queda insistir una vez más en que el nombre pastoril que asumió este poeta satírico en las reuniones de los Pastori Antellesi no fue sino el de Tirsi. Como se ha dicho antes, el dato se desvela en el *Racconto o novella dei Pastori Antellesi, ovvero descrizione della villeggiatura dei più nobili cittadini all'Antella*, concretamente, al margen de uno de los folios donde está escrita la narración (Archivio Buonarroti, Ms. 90, fol. 6r). Pero se conserva una prueba aún más clara si cabe: un testimonio manuscrito (apógrafo de Francesco Buonarroti) de un poema que Michelangelo il Giovane escribió para su gran amigo Soldani, que comienza “Tirsi, tu ci riesci un mal pastore / al non tornare a pasturare il greggie...” y en cuyo título se lee: “A Jacopo Soldani tra Pastori Antellesi detto Tirsi per gli stessi Pastori” (Archivio Buonarroti, Ms. 84, fols. 368r-369v).

No hay duda alguna de que Michelangelo Buonarroti il Giovane compuso su *Favola d'Antilla e di Mompillo* alrededor del año 1600, en la época en que se formó la *brigata* de los Pastori Antellesi. Michelangelo il Giovane dedicó su poema a Iacopo Soldani, cuyos blasonados orígenes acababan de quedar por escrito a través de una fábula mitológica de inspiración ovidiana, cercana al *Ninfale fiesolano* y heredera del más puro lenguaje petrarquista.²⁵ Debió de ser un poema bastante aplaudido y solicitado, y ampliamente leído desde el principio –desde sus primera redacciones– a causa de su profusa circulación manuscrita. Uno de sus primeros lectores –y quizá críticos– fue, naturalmente, Iacopo Soldani, quien entre 1599 y 1600, desde la insigne librería de la familia Giunti, escribió una carta a su amigo Michelangelo rogándole que le enviara ese mismo día la *Favola d'Antilla*: “Vorrei chi mi favorisse V. S. di mandarmi per l'apportator di questa li stanze dell'Antella, le quali quanto prima rimanderò, e chedo che domattina me ne sarò servito avendose a legger stasera in casa.” (Archivio Buonarroti, Ms. 54, n. 1800).²⁶ De las palabras de Soldani se infiere la enorme sintonía artística que unía a estos amigos literatos, y que los induciría a la positiva voluntad de leerse entre

²⁴ Francesco Redi, en su *Bacco in Toscana*, imitó este pasaje de Soldani en unos versos que aludían a la magnífica villa del conde Lorenzo Magalotti, ubicada también en Montisoni: “Il Magalotti in mezzo al solleone / trova l'autunno a quella stessa fonte, / anzi a quel sasso onde l'antico Esone / diè nome e fama al solitario monte” (Redi 1685, 21). El propio Redi, en la anotación a sus versos, reconocía la deuda: “Allude a Montisone, dove in tempo di state fa la sua villeggiatura il sig. Conte Lorenzo Magalotti, ed è una montagniuola nella quale ha la sua sorgente il fiumicello Antella, che dà il suo nome al paese, per lo quale passa fino a meter foce nell'Ema. Iacopo Soldani nella Satira a Monsig. Venturi contro il lusso de' suoi tempi: 'se fosse più magnifica la Villa...'” (1685, 124).

²⁵ Obviamente, sigue siendo válido el análisis literario de la fábula (estrictamente el de la fábula) llevado a cabo por Cerrón Puga (1984, 180-187). Compárese con Lara Garrido (1985, 40-42). Influencias más contemporáneas de Michelangelo il Giovane podrían ser Giambattista Marino (Maserà 1941, 42) y Giambattista Guarini (Cole 2007a, 73-76).

²⁶ Todas las cartas de este legajo –inéditas la mayoría– se encuentran ordenadas cronológicamente. La nuestra no tiene fecha, pero se halla entre una carta de noviembre de 1599 y otra de octubre de 1600.

ellos, de valorarse y corregirse, de opinar sobre lo escrito por el otro, lo cual debía implicar siempre compartir y, a menudo, confiar la obra propia.²⁷ Esta costumbre de exponer los frutos poéticos a revisión ajena favorecía que incluso composiciones extensas como la *Favola d'Antilla* se difundieran muy pronto por la red de amistades en estadios redaccionales primitivos o en forma de primeras versiones, lo cual era a todas luces un riesgo considerable, pues, como explicaba agudamente Antonio Rodríguez-Moñino, una vez salida la pieza “de manos del autor, es difícil detenerla en su camino. Probablemente, el primer poseedor hace una copia fiel, exacta, pura; de ahí se obtienen traslados, más o menos fidedignos, poniendo a veces el nombre del poeta y a veces no. ¡Y a circular...!” (Rodríguez-Moñino 2012, 70). En el caso de la *Favola d'Antilla*, podemos estar seguros de que su circulación no se limitó siquiera al ámbito florentino,²⁸ pues llegó a rebasar las fronteras de la capital toscana por iniciativa del mismo Michelangelo il Giovane. Por una carta del conde Alfonso de Pietra, príncipe de la Accademia degli Intenti de Pavía (de la cual era miembro desde 1601 el joven Buonarroti),²⁹ se deduce el envío del poema al norte italiano:

Non pò venire cosa pù grata alla nostra Accademia [degli Intenti] che le compositioni di V. S., però di gratia non adiri con le muse, né con la dama poi che c'è drento il preiudizio del terzo, et ricordisi che le stanze sopra l'Antella sono promesse alla Accademia Intenta, insieme con quelle della *Siringa*, et è ormai tempo che le goda i sonetti de' quali V. S. m'è debitore (Archivio Buonarroti, Ms. 51, n. 1462).³⁰

Ciento sesenta años después de esta carta, el historiador y bibliógrafo de Brescia Gian Maria Mazzuchelli, en un admirable ejercicio de rigurosidad y ambición descriptiva dejaba constancia en su monumental *Gli scrittori d'Italia* de las obras de Michelangelo il Giovane “lasciate a penna”, esto es, manuscritas, y entre ellas incluyó una titulada *Amori antellesi*, y añadía: “Quest' Opera, che non sappiamo se sia diversa dall' *Antilla Favola* ricordata da Piero Segni [véase la nota 28] consiste in cento vinticinque ottave, e incomincia: ‘Scendi, o tu, che si luce il cielo onori, / Sacro Apollo immortal’ [e] finisce: ‘E se esser può da noi pur lunge amici / sen vada amor, godiamo i di felici’. Esisteva a

²⁷ Es muy iluminador en este sentido el contenido del Ms. 93 del Archivio Buonarroti, titulado en el inventario de Gherardi “Osservazioni e censure di vari a varie sue composizioni e osservazioni e risposte di liu [Michelangelo il Giovane]. Componimenti d'altri trovati tra le sue carte.” (1882, fol. 65v). Entre esas *osservazioni* a la poesía de Buonarroti il Giovane, se conservan varias de Iacopo Soldani, como las realizadas a la fábula *Il passatempo* o a la *Tancia*, o a las rimas de Michelangelo il Vecchio. Por otra parte, no deje de verse en este mismo códice una *Ode dell'Antella e Mompello*, anónima, enviada a Michelangelo il Giovane por parte de algún Pastori Antellesi, lo cual es índice, en mi opinión, del impacto en el grupo de la *Favola d'Antilla*. Casprini y Guerrini reprodujeron esta *Ode* atribuyéndola a Michelangelo il Giovane (1996, 175), pero el análisis caligráfico desmiente la autoría buonarrotiana (Archivio Buonarroti, Ms. 93, fol. 85r).

²⁸ Una muestra más del éxito del poema y de su temprana difusión en los círculos intelectuales de Florencia es la cita de dos versos de la composición (con variante incluida) que hace Piero Segni, miembro de la Accademia della Crusca junto con Michelangelo il Giovane, en sus apostillas a un texto de Demetrio Faléreo. Al comentar la expresión –vulgarizada– de Faléreo “Il quale era grande no, bello sì”, Segni anota un uso reciente del recurso retórico: “*Favola d'Antilla* di Michelangelo Buonarroti. ‘D'amoroso color la mammoletta / picciola sì, ma bella ivi è soletta’” (Segni, 1603). Los dos versos pertenecen a la octava XLI de la versión editada por Cerrón Puga (que pasa a ser la octava XLVIII en la última versión conservada). La variante es “bella”, frente a la lectura de todos los testimonios manuscritos y la del impreso milanés, que es “vaga”.

²⁹ Cole (2011, I 91-95).

³⁰ La carta, fechada en Pavía el 23 de julio de 1602, se reproduce completa en Cole (2011, II 471).

penna presso al Magliabechi” (Mazzuchelli 1763, 2356).³¹ Por supuesto, se trata de la misma obra, la *Favola d’Antilla*, una versión de 125 octavas a la que Mazzuchelli debió de tener acceso por los años 1741 o 1742, cuando fue nombrado, respectivamente, miembro de la Accademia Fiorentina y de la Accademia della Crusca (Rodella 1766, 18-19), y podía conocer de primera mano la obra de Piero Segni y la colección de códices del gran bibliotecario y erudito Antonio Magliabechi, custodiados hoy en el Fondo Magliabechiano de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La nota de Mazzuchelli es importante puesto que evidencia una vez más la amplia difusión manuscrita (de Florencia a Pavía) de una fábula que siguió, incluso treinta y tantos años después de su composición, en la memoria de aquellos que asistieron a su génesis. Así la evocaba Piero de’ Bardi, con implícito guiño a su autor, en una carta al propio Michelangelo il Giovane fechada en Antella el 17 de julio de 1633: “La mattina di poi per tempissimo scendemmo nel fondo della valle, dove trascorrevano le lacrime d’Antella, della cui vena, più che del fonte d’Elicona, inebriato, ottimo Poeta già cantò, e rese immortali questi colli” (Archivio Buonarroti, Ms. 51, n. 1417a).³² Lo que nadie podía imaginar en Florencia a la altura de 1633 es que apenas cuatro años antes, en 1629, una copia de una primera versión de la *Favola d’Antilla e di Mompillo* de Michelangelo Buonarroti il Giovane había llegado a las manos del impresor milanés Giovan Battista Canevese a nombre de un militar y *gentiluomo* en acto de servicio llamado Francesco Aldana.

***L’Antilla* en Milán: hipótesis para una falsa autoría**

No hace muchos años, en un maravilloso artículo sobre la importancia del manuscrito en la transmisión de la poesía del Barroco español, Antonio Carreira señalaba algo que no por obvio merece olvidarse: “Desatribuir poemas a un autor, o dar como inseguro lo considerado seguro, es una forma de aclarar lo que estaba turbio (Carreira 2001, 46). En el caso que nos ocupa, cabe preguntarse hasta qué punto eran turbias las circunstancias que enmarcaron la impresión de *L’Antilla* y cuánto ha enturbiado el discurso crítico subsiguiente la realidad de los hechos históricos. Mi respuesta a estos interrogantes tratará de dar forma a la hipótesis de una falsa autoría que habría tenido lugar en Milán en 1629 y que derivaría, tres siglos más tarde, en una atribución totalmente equivocada.

En realidad, las principales claves del asunto se hallan en la dedicatoria de Giovan Battista Canevese al “Sig[or] Oratio Aldeghi, Patron mio Colendiss[imo],” pero la mayoría cuenta con un reverso problemático. Se hace imprescindible, pues, reproducir en su totalidad el valioso testimonio:

L’obbligo, riverenza ed affetto di servitù che ho sempre professato e professo avere con V. S. M. Ill. mi porge occasione che io venga a pregarla vogli essere liberale in accettare da me questo piccolo dono, primo parto dell’opera del mio buon desiderio che ho di servirla, che è questa presente favola intitolata L’ANTILLA del Molto Illust. Signor Francesco Aldana, gentiluomo stipendiato di Sua Maestà Cattolica. La quale a sorte mi pervenne alle mani: avendola esso

³¹ En todos los testimonios manuscritos de la fábula se lee en el segundo verso “Sacro Apollo immortal, l’eterna reggia” (Archivio Buonarroti, Ms. 79, fol. 166r y fol. 198v; Ms. 84, fol. 61r; y Ms. 118, fol. 167r). Solo el ejemplar milanés trae la lectura, contaminada, “O gran padre dell’Ore entra tua reggia” (Cerrón Puga 1984, 191).

³² La misiva se reproduce íntegra en Masera (1941, 90-93). Por esta carta, se ha dicho que la actividad de los Pastori Antellesi se pudo extender hasta la década de los años treinta; Masera (1941, 36-37), Cole (2011, I 75-76).

imprestata ad un suo amico, il quale parimente è molto mio intrinseco, per darmi gusto e contento con ogni mia soddisfazione mi diede adito di poterla a mio comodo leggendo considerarla, e così gustandomi ne feci copia, onde parendomi cosa degna d'esser vista ho preso questa baldanza ed ardire di darla alla luce ed alla stampa mentre esso autore è negli esercizi militari impiegato. E credo, anzi mi rendo certissimo, è sicuro gli sarà grato l'aver io ciò fatto, e massime avendola io dedicata ed adornata del nome di V. Signoria Molto Illustre, goderà esso sicuramente della mia ottima e perfetta elezione perché almeno ella sarà libera de tutti i mordaci censori delle altrui fatiche, perché il nome di V. S. M. Illuste gli sarà difesa saldissima, scudo impenetrabile e propugnaculo invincibile contro ogni mal nato pensiero che lacerar la volessi. Sicché a lei gliela invio e dono mentre col tempo cose più serie e gravi attendo, come è la creazione del mondo ed altre più varie poesie che, se averle potrò, a lei gliele consacrerò. E con riverente affetto a V. S. Molto Illuste bacio le mani, e la prego dal eterno Signore ogni maggior colmo di felicità e contento. Dalla stampa, il di 13 di Genaro 1629.

D. V. S. Molto ill.

Affezionatiss. ed umiliss. servitore Gio. Battista Canevese.

(Biblioteca Nazionale Braidense, Sig. VV. 08. 0001/06, Dedicatoria)³³

Existen por lo menos dos maneras de acercarse a este texto. La primera consiste en atender y aceptar su literalidad, como lo hubiese hecho un lector de mediados del siglo XVII que desconociera la fábula etiológica de Michelangelo Buonarroti il Giovane. Cuando ese hipotético lector hubiera acabado de leer la dedicatoria de Canevese, estaría al tanto de que el autor del poema era alguien llamado Francesco Aldana, “gentiluomo stipendiato di Sua Maestà Cattolica,” un militar que por las fechas de impresión de la fábula andaba ocupado en el ejercicio de la profesión de las armas. Además, ese hipotético lector estaría bien informado de cómo había acabado en manos del impresor la fábula de *L'Antilla*: a través de un amigo del autor que era también amigo de Canevese. La cadena, sin duda, era fácil de visualizar: el autor había prestado su fábula a un amigo, y este, que conocía muy bien a Canevese, se la había dejado para que la leyera. Canevese disfrutó del poema e hizo pronto una copia, y consideró buena la idea de que fuera justamente esa obra, “primo parto [...] del mio buon desiderio,” la que lo estrenara como impresor, aprovechando que el autor ya había partido, posiblemente desde Milán, hacia un nuevo destino impuesto por su oficio. Finalmente, ese hipotético lector que poseyera la edición milanese de *L'Antilla* conocería cuál era el nuevo plan editorial que Canevese esperaba llevar a cabo: una “creazione del mondo ed altre più varie poesie,” que dedicaría de nuevo a Oratio Aldeghi. Ahora bien, ¿pertenerían también esas composiciones al autor de la fábula? Desde la lectura literal se puede hacer la relación y suponerlo, pero en modo alguno es posible asegurarlo.

Como decía, hay una segunda forma de encarar el texto de Canevese, y es la que ha venido por parte de la crítica aldanista, de los estudiosos del divino Aldana. Se trata de una lectura que “no deja de estar erizad[a] de problemas e interrogantes (Lara Garrido 1986, 550), y que nace de identificar a Francisco de Aldana en el nombre estampado en la portada del impreso, al tomar como atributos inequívocos y privativos del poeta renacentista aquellos datos del texto dedicatorio que coinciden, peligrosamente, con su obra y su figura. Así, la coincidencia en el nombre propio –“la italianización del nombre es lo de menos,” advertía Cerrón Puga (1984, 176)–, la concomitancia en el oficio militar y, sobre todo, la mención de una obra cuyo tema –la creación del mundo– el *Divino* había

³³ Cerrón Puga (1984, 190).

abordado en unas “novecientas” octavas³⁴ han generado una aproximación a la dedicatoria fundamentada en la especulación y en el soslayamiento de algunos escollos, y de la que, naturalmente, se han derivado explicaciones muy poco verosímiles. Desde esta lectura crítica, se ha dado por seguro el “absoluto desconocimiento” (Lara Garrido 1986, 550) de Canevese acerca del autor de la fábula, es decir, del *Divino*, “al que da por vivo en 1629 cuando había desaparecido en el desastre de Alcazarquivir, en 1578” (Cerrón Puga 1984, 176). Como consecuencia del anterior razonamiento, Lara Garrido llega a considerar que exactitudes como “gentiluomo stipendiato di Sua Mestà Cattolica” o “negli esercizi militari impiegato” “no [las] pudo obtener el editor sino del manuscrito donde se copiaban la *Favola* y ‘altre più varie poesie’” (Lara Garrido 1986, 550), escamoteando incomprensiblemente, como Cerrón Puga, el papel informador del intermediario amigo. Desde esta lectura crítica distorsionada, las demás poesías a las que alude Canevese se incluyen en un supuesto cartapacio con *L’Antilla* y se atribuyen con total seguridad a la pluma del *Divino*, como ocurre también con esa otra obra acerca de la creación del mundo que justifica final y erróneamente la atribución de la fábula a Francisco de Aldana (Cerrón Puga 1984, 176-177).

Rechazada, por insostenible, según se ha demostrado en el apartado anterior, esta segunda lectura que atribuye una fábula de Michelangelo il Giovane a Francisco de Aldana, nos proponemos ahora confiar en la primera, lo cual implica, indefectiblemente, dar con un Francesco Aldana, “gentiluomo”, perteneciente a la esfera militar y cercano a la ciudad de Milán alrededor del año 1629. El siguiente documento cumple, si no todos los requisitos, sí al menos los más indispensables. He aquí una carta de un desconocido Francesco Aldana al duque de Urbino, fechada en Milán tan solo dos meses antes de que Canevese firmara su dedicatoria:

Serenissimo Sig.r Duca d’Urbino.

V. A. S. ha da sapere che da miei antenati mi fu lasciato un vasetto, in cui è scritto [in] lapis, in prima disposizione per ristorare i corpi humani, e prostrarre la vita in lungo. Era oncie quatro, et essendo io d’età d’anni cinquanta uno, con quatro gocciole il mese, mi sono conservato come se fussi d’anni trenta. Questo licore al presente non è più d’oncie due ed al pigliarlo non smuove il corpo, non fa sudare, non altera, nè purga, nè fa altre operationi come le comuni medicine, ma solo rallegra e vivifica i spiriti, aviva le forze e dà robustezza, in mancho di tempo d’una Ave Maria. Io sono povero gentilhuomo. Se V. A. S. mi donerà dua mila scudi, mi priverò d’esso, e chiamo in testimonio l’eterno Dio, che è tesoro incomparabile, nè si può a pieno lodarlo. Io starò per insino a Natale in Milano. N. S. D. ispiri a V. A. S. a fare quel che è per il meglio, che io sempre sarò humilissimo servitore, e con tal fine riverentemente bacio i piedi di V. A. S. a cui Nostro Signore conceda lunghissima vita con ogni colmo di salute. Di Milano il dì 22 di Novembre 1628.

Di V. A. S.ma

Humilissimo e ossequentissimo servo Francesco Aldana.

(Archivio di Stato di Firenze, Ducato di Urbino, Classe I, Divisione G, 195, fol. 1687r)³⁵

³⁴ La cifra, seguramente exagerada, la proporciona Cosme de Aldana en la titulación del poema: “Trece octavas sobre la criación del mundo del mismo capitán Aldana, de novecientas que eran” (Aldana 1589, fol. 20v).

³⁵ La misiva se transcribe en Rubertis (1935, 488-489).

Creo sinceramente que la documentada presencia en Milán en noviembre de 1628 de este “gentiluomo” llamado Francesco Aldana permite conceder absoluto crédito a las palabras de Giovan Battista Canevese. O dicho de otra manera: por fin, es admisible que un tal Francesco Aldana prestara una copia de *L'Antilla* a un amigo de Canevese. El dato, además, de que esta persona permaneció hasta la Navidad de 1628 en la capital de Lombardía significa que debió marcharse a los pocos días, lo cual refuerza su identificación con el Aldana que consta en la impresión de Canevese como autor de *L'Antilla*, pues este, según las palabras del impresor, el 13 de enero ya no se encontraba en Milán, sino en el “esercizi militari impiegato”. Pero, como sabemos, Francesco Aldana no era el autor de la fábula, sino Michelangelo Buonarroti il Giovane, por lo que cabría sospechar, si se acepta esta realidad histórica, que en algún momento este nuevo Aldana pudo hacerse con una copia del poema de Buonarroti y presentarla a su amigo de Milán como obra propia. No obstante, para que los hechos pasaran así sería, prácticamente, condición *sine qua non* que Francesco Aldana tuviera alguna vinculación directa o indirecta con la ciudad de Florencia, foco de la circulación manuscrita de la obra de Michelangelo Buonarroti il Giovane. Dicha vinculación podría establecerse a través del destinatario de la carta, el duque de Urbino, Francesco Maria II Della Rovere, hombre consagrado al estudio de las letras y cuyas relaciones con la capital toscana y la corte medicea son tan archiconocidas que no hará falta referirlas en este estudio.³⁶ Pero existe aún la posibilidad de fijar una conexión que, de ser cierta, no solo demostraría definitivamente el contacto de este Aldana con Florencia, sino que además obligaría a tomar la ciudad del Arno como su lugar de origen.

La conexión se basa ni más ni menos que en el acto de ver en ese Francesco Aldana al hijo de Cosme de Aldana y Alessandra Corbizzi, y, por tanto, a un sobrino de Francisco de Aldana, su homónimo tío. Según los papeles nobiliarios del fondo Sebegondi del Archivio di Stato di Firenze, el único hijo del fraternal editor del *Divino* fue Francesco Aldana, “capitano al servizio di Spagna” entre 1613 y 1638 y “gentiluomo di Camera del Cardinale Carlo de' Medici [en] 1626”.³⁷ Como puede apreciarse, fechas y estatus concuerdan con los datos referidos en la dedicatoria de Canevese y en la carta citada de Francesco Aldana.³⁸ Por si fuera poco, la noticia de que el hijo de Cosme de Aldana sirvió como “gentiluomo di Camera” del cardenal florentino y filoespañol Carlo de Médici (hijo del Gran Duque de Toscana Ferdinando I) en 1626 nos pone ante una circunstancia verdaderamente sugestiva, puesto que Averardo de Médici –Pastor Antellese, recuérdese, llamado Dafni– fue “Aio e Maestro di Camera del Principe Cardinale Carlo di Toscana” (Faléreo 1830, 14), cardenal que, a su vez, estuvo estrechamente relacionado con el papa florentino Urbano VIII, esto es, Matteo Barberini, que, como se ha comprobado por medio de un testimonio de Michelangelo il Giovane, fue miembro de los Pastori Antellesi.³⁹ Este mapa de relaciones pone a un Francesco Aldana totalmente al alcance de materiales poéticos producidos en el seno de las reuniones de los Pastori Antellesi. Así pues, de ser, como creo, el hijo de Cosme de Aldana la misma persona que escribe al duque de Urbino,

³⁶ Menichetti (1927, 247-298); Benzoni (1998).

³⁷ Archivio di Stato di Firenze, Documenti Sebegondi, 61 “Aldana”.

³⁸ Los documentos del fondo Sebegondi precisan que Francesco Aldana nació en 1583 y que murió en 1660. En la carta citada de 1628, Francesco Aldana dice tener cincuenta y un años, aunque se siente como un joven de treinta gracias a una especie de pócima o remedio. De ser ciertas sus palabras, nacería en 1577, fecha que se aproxima muchísimo a la que dan los papeles nobiliarios florentinos para el nacimiento del hijo de Cosme de Aldana. Cabe la posibilidad de que Aldana se esté echando algún año de más para remarcar la paradoja entre su edad, algo avanzada, y su salud, rejuvenecida por medio del medicamento. Por supuesto, no es improbable que los documentos nobiliarios hayan transmitido una fecha de nacimiento inexacta.

³⁹ Véase Diaz (1976, 380-382); Fosi (1997, 58-59; 146); y Cole (2007b).

podríamos por fin explicar cómo llegó, hacia finales de 1628, la fábula de *L'Antilla* a manos de Giovan Battista Canevese bajo autoría de Francesco Aldana. Este, en su viaje a Milán, habría llevado consigo desde Florencia una copia de una fábula inédita que Michelangelo il Giovane había compuesto hacía ya casi treinta años. Allí, tal vez, decidió adjudicarse la autoría del poema, quién sabe si con la intención de ganarse el favor del noble de turno al que dedicara la fábula, como habría aprendido en aquel infatigable itinerario editorial y encomiástico de su padre, Cosme de Aldana.⁴⁰ Quizá Canevese se adelantara a su propósito dándola a la estampa, pero no omitió la satisfacción que, en ese sentido, experimentaría Aldana al verla dedicada a ese incógnito señor y protector que debía ser Oratio Aldeghi: “E credo, anzi mi rendo certissimo, è sicuro gli sarà grato l'aver io ciò fatto, e massime avendola io dedicata ed adornata del nome di V. Signoria Molto Illustre.”

Es posible, incluso, que *L'Antilla* no fuera el único poema que, según esta hipótesis, Francesco Aldana podría haber traído a Milán desde Florencia. Piénsese, por ejemplo, en esa “creazione del mondo” o en esas “altre più varie poesie” que menciona Canevese en la dedicatoria. Antes he llamado la atención sobre el hecho de que la presencia de estos poemas en el horizonte de adquisiciones de Canevese no necesariamente tenía que estar relacionada con la figura de Francesco Aldana, simplemente porque el impresor podía estar esperándolos de cualquier otro sitio. Al fin y al cabo, el interés por la recreación poética de la cosmogonía cristiana, de la que ya se había ocupado en abundancia la patrística griega y latina (los *Examerones* de San Basilio y San Ambrosio son ejemplos inaugurales), venía creciendo por lo menos desde la impresión de la segunda y tercera edición de la *Divina settimana* de Guillaume de Salluste Du Bartas, traducida en verso suelto italiano por Ferrante Guisone (Venecia, Ciotti, 1593 y 1595). Buena muestra de ello son las célebres *Sette giornate del mondo creato* de Torquato Tasso, con impresiones en Viterbo (Girolamo Discepolo, 1607), Venecia (Ciotti, 1608) y la misma Milán (Girolamo Bordoni & Pietro Martire Locarni, 1608); o también la propuesta de Gasparo Murtola, *Della creazione del mondo*, impresa primero en Venecia (Gio. Battista Pulciani, 1608) y más tarde en Macerata (Pietro Salvioni, 1618); así como la *Creación del mundo* del placentino Alonso de Acevedo, impresa en la ciudad de Roma (Juan Pablo Prosilio, 1615). Ahora bien, si esas composiciones que refiere Canevese procedieran del mismo lugar del que procede *L'Antilla*, entonces cabría valorar el supuesto de una nueva apropiación de Francesco Aldana, como, por ejemplo, la de una copia de una “creazione del mondo” inédita, toscana, que hubiera circulado por los mismos ambientes por donde corría manuscrita la fábula de Michelangelo il Giovane. A poco que se indague en los circuitos intelectuales y artísticos de la Florencia de la época, salta a la vista un poema que pudiera haber sido perfectamente el que esperaba recibir el impresor de *L'Antilla* por medio de su amigo en común con Francesco Aldana: la obra titulada *Il Caos ovvero la guerra elementale*, del poeta de Arcidosso Giovan Domenico Peri (1564-1639), compuesta alrededor de 1600. “Col suo caro manoscritto della guerra elementale sotto il braccio” (Trucchi 1847, 196),⁴¹ que hoy sigue inédito,⁴² el poeta *contadino* llegó a Florencia dispuesto a hacerse un hueco en el panorama cultural de la

⁴⁰ Cerrón Puga (1987).

⁴¹ La nota biobibliográfica de Francesco Trucchi debe manejarse con cuidado, ya que repasa la vida y la obra de Giovan Domenico Peri refiriéndose a él por el nombre de Iacopo Peri, que es como se le llama en la dedicatoria de la segunda edición de su obra más conocida, el poema heroico sobre la fundación de Florencia, la *Fiesole distrutta* (Florencia, Zanobi Pignoni, 1621). El dato es importante porque no debe confundirse a Giovan Domenico Peri con Iacopo Peri, también llamado Il Zazzerino, gran músico y compositor de la corte de los Médici.

⁴² Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Palatino, Ms. 350; Fondo Magliabechiano, Ms. VII.46; y Biblioteca Statale di Lucca, Ms. 1032 (Lazzareschi 1911, 7).

capital toscana, lo cual logró, sobre todo, gracias a su relación con el músico y patrón de las artes Iacopo Corsi, a quien Peri había dedicado su obra sobre la creación divina del mundo (Marchesini 1907, 357-358).⁴³ De la mano de Corsi, bien conocido por su contribución al nacimiento del melodrama, Giovan Domenico Peri entró en contacto con personalidades vinculadas a aquellos cenáculos que revolucionaron el espectáculo musical florentino, como la famosa Camereta de' Bardi, primero, fundada por Giovanni de' Bardi, padre de Piero de' Bardi, Pastor Antellese, o más tarde la Accademia degli Alterati y la Accademia degli Elevati, toda una red de intensa colaboración y patrocinio en torno a la renovación musical a la que también contribuyó, y de manera decisiva, Michelangelo Buonarroti il Giovane.⁴⁴ En consecuencia, nos enfrentamos a un escenario –bastante verosímil, a mi juicio– que nos permite ver circulando por los mismos ambientes y por el mismo momento obras manuscritas de Michelangelo il Giovane y de Giovan Domenico Peri a las que podría haber tenido acceso Francesco Aldana.

Sea como fuere, lo cierto es que la fábula toscana de Michelangelo il Giovane acabó imprimiéndose en Milán a nombre de un personaje que no la había escrito en absoluto. Es posible que María Luisa Cerrón Puga llevara razón cuando intuyó que “Canevese debía de ser un impresor de poca monta, [pues] en lo que he alcanzado a rastrear de los catálogos bibliográficos italianos más importantes no figura” (Cerrón Puga 1984, 177). Hoy sabemos que, tan solo un mes después de haber dado a sus prensas la fábula de *L'Antilla*, Giovan Battista Canevese tenía lista para imprimir la traducción italiana de Donato Fontana de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como se advierte por la fecha de la dedicatoria de las *Novelle*, esta vez dirigida a Galeazzo Visconte (Cervantes 1629, A2r-v). Pero nada más; la carrera editorial de Canevese parece diluirse en la oscuridad más absoluta tras la impresión de esta obra, que, hay que reconocerlo, no suponía novedad alguna, ya que la traducción de Fontana se había imprimido en la misma ciudad hacía tan solo un par de años, en las prensas de Bartolomeo Vallo y de Alberto Besozzo.⁴⁵ De la tirada o del éxito de la edición de la *L'Antilla* nada sabemos, aunque es fácil imaginar que fueran escasos. De hecho, solo se conoce un ejemplar de la fábula, el que halló Cerrón Puga en la Biblioteca Nazionale Braidense. No hay rastro de la edición en los principales repertorios que se dedican a catalogar de algún modo obras literarias en lengua italiana, a excepción de la titánica *Storia e ragione d'ogni poesia*, editada precisamente en Milán, donde se incluye en un apartado cuyo epígrafe reza: “Annoveransi quegl' italiani poemi che con favole razionali ed istoriche intesero l'informazione dell' animo umano” (Quadrio 1749, 115). Como es lógico, el registro de la obra se limita a apuntar fielmente los datos de rigor: “L'Antilla, Favola del molto illustre Signor Francesco Aldana, Gentiluomo stipendiato di S. M. Cattolica. In Milano per Giovan Battista Canevese 1629, in 12. Sono Stanze 105 in ottava rima” (Quadrio 1749, 116). Esta descripción se basa, sin duda, en el ejemplar de la Biblioteca Nazionale Braidense, puesto que en el mismo volumen se cita ni más ni menos que el otro ejemplar que descubrió Cerrón Puga años más tarde en la misma biblioteca: el que contiene solo una parte de la última edición que preparó Cosme de Aldana de las obras de su hermano Francisco, incompleto, sin portada ni preliminares, titulado simplemente *Parto de la Virgen*.⁴⁶ La anotación de Saverio Quadrio habla por sí misma: “Poemi che presero di Maria Vergine particolarmente a trattare. Opera del Capitan Francesco di Aldana, intitolata Parto della Vergine (Obra intitolada Parto de la Virgen). In 8 senza veruna altra nota” (Quadrio 1749, 284). En vista de lo expuesto, se impone la sospecha de que el ejemplar de la Biblioteca

⁴³ Véase también Lazzareschi (1909; 1911); y Riga (2015).

⁴⁴ Cole (2007a; 2011).

⁴⁵ Castillo Peña & Pini (2007).

⁴⁶ Cerrón Puga (1987, 193-194).

de Brera es el único que existe de *L'Antilla*, único testimonio de un poema de Michelangelo Buonarroti il Giovane bajo falsa autoría atribuido erróneamente a Francisco de Aldana.

Implicaciones de la desatribución en el panorama crítico aldaniano (a modo de conclusión)

El desprendimiento de *L'Antilla* del corpus poético de Aldana tiene, como no podía ser de otra manera, sus inevitables consecuencias. Las siguientes que paso a enumerar representan solo algunas, quizá las más evidentes:

- 1) El rechazo completo a la hipótesis del cartapacio milanés, sostenida por Lara Garrido (1986, 550). Ni Canevese ni su amigo poseyeron nunca un códice depositario de poesías de Aldana pertenecientes a la época florentina, de carácter doctrinal, y fuera del control de su hermano Cosme. Por lo tanto, las octavas *Sobre la creación del mundo*, que se creían contenidas en ese supuesto manuscrito, no tienen por qué corresponder necesariamente a la etapa en Italia.
- 2) La disminución considerable de la lengua italiana en la obra del *Divino*. La eliminación de las 105 octavas de la fábula reduce las muestras poéticas del llamado Aldana toscano a: el soneto por la muerte de Lucrecia de Médici (“Tremò la terra intorno e pianser le acque”);⁴⁷ el soneto de respuesta a Benedetto Varchi (“Ben grand'avria cagion l'alto dolore”);⁴⁸ las dos octavas bilingües (“Esta es la mano alabastrina y bella”);⁴⁹ las doce octavas de *A una gran Señora Estrangera* (“S'io potessi parlarvi col pensiero”);⁵⁰ y el soneto para la Accademia dei Confusi (“S'el secondo morir più tema, et onta”).⁵¹
- 3) Por consiguiente, deben someterse a revisión los conceptos de escritura integradora y bilingüismo en la obra del poeta hispanoitaliano, y, sobre todo, la idea de proceso paulatino y equilibrado de simbiosis entre ambas lenguas que concluiría con la elección definitiva del castellano.⁵²
- 4) Desde la atribución de la fábula al *Divino*, se ha entendido el poema como preanuncio de “la poesía que estaba por venir” (Cerrón Puga 1984, 187) o anticipo de la “estudiada organización que ofrecen los poemas mayores de Aldana” (Lara Garrido 1985, 41), por lo que urge reconsiderar y restablecer las bases de un aprendizaje poético cuya visión hoy quizá se nos difumina y nos parece más incierta por la luz que han intentado arrojar las presentes páginas.

⁴⁷ Aldana (1591, fol. 80r).

⁴⁸ AA.VV. (1563, 95).

⁴⁹ Aldana (1591, fol. 81r).

⁵⁰ Aldana (1591, fol. 78v-80v).

⁵¹ Schiappalaria (1578, b2v). Para este soneto recientemente incorporado al corpus aldaniano, ver Ramos (2018).

⁵² Cerrón Puga (1984, 177-179); Lara Garrido (1985, 39-44); Canonica (1996, 73-96); Profeti (2009, 286-290); García (62-72); y Arguelli (2014, 338-339).

Apéndice

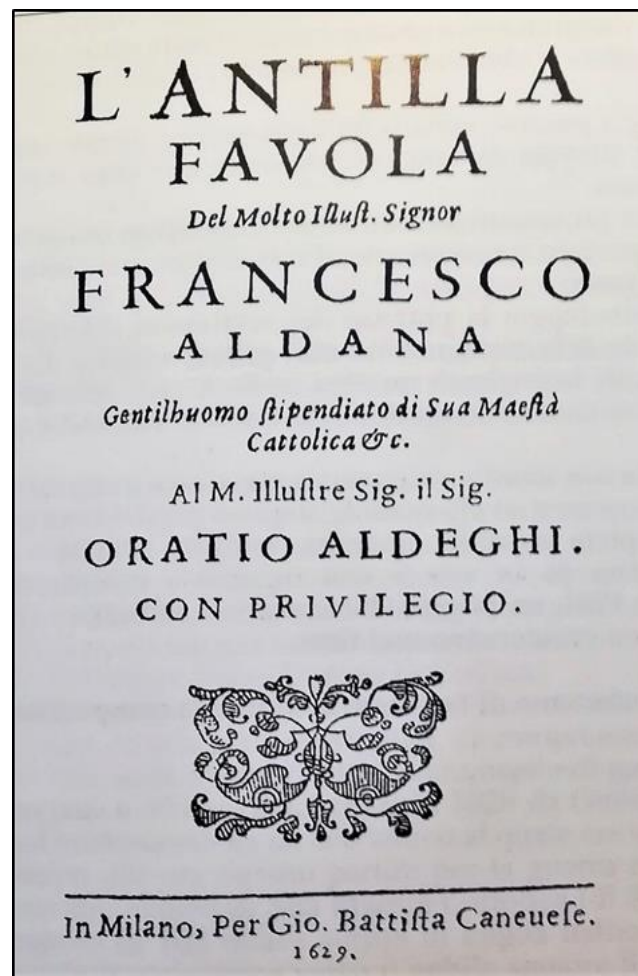


FIGURA 1: Portada de *L'Antilla*, atribuida a Francesco Aldana. Milán, 1629 (Biblioteca Nazionale Braidense, sig. VV. 08. 0001/06).

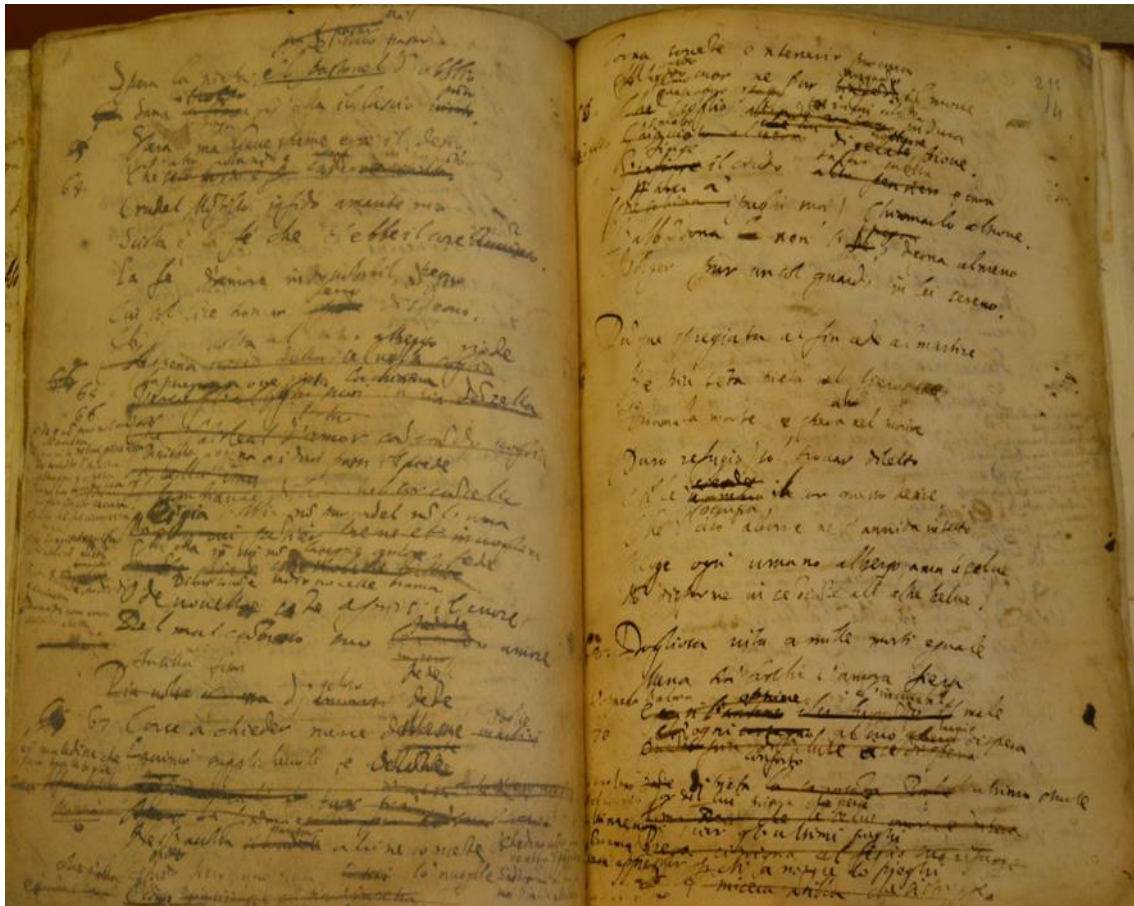


FIGURA 2: Parte central de la *Favola d'Antilla*. Esbozo autógrafa (Firencia, Archivio Buonarroti, 79, fols. 210v-211r).

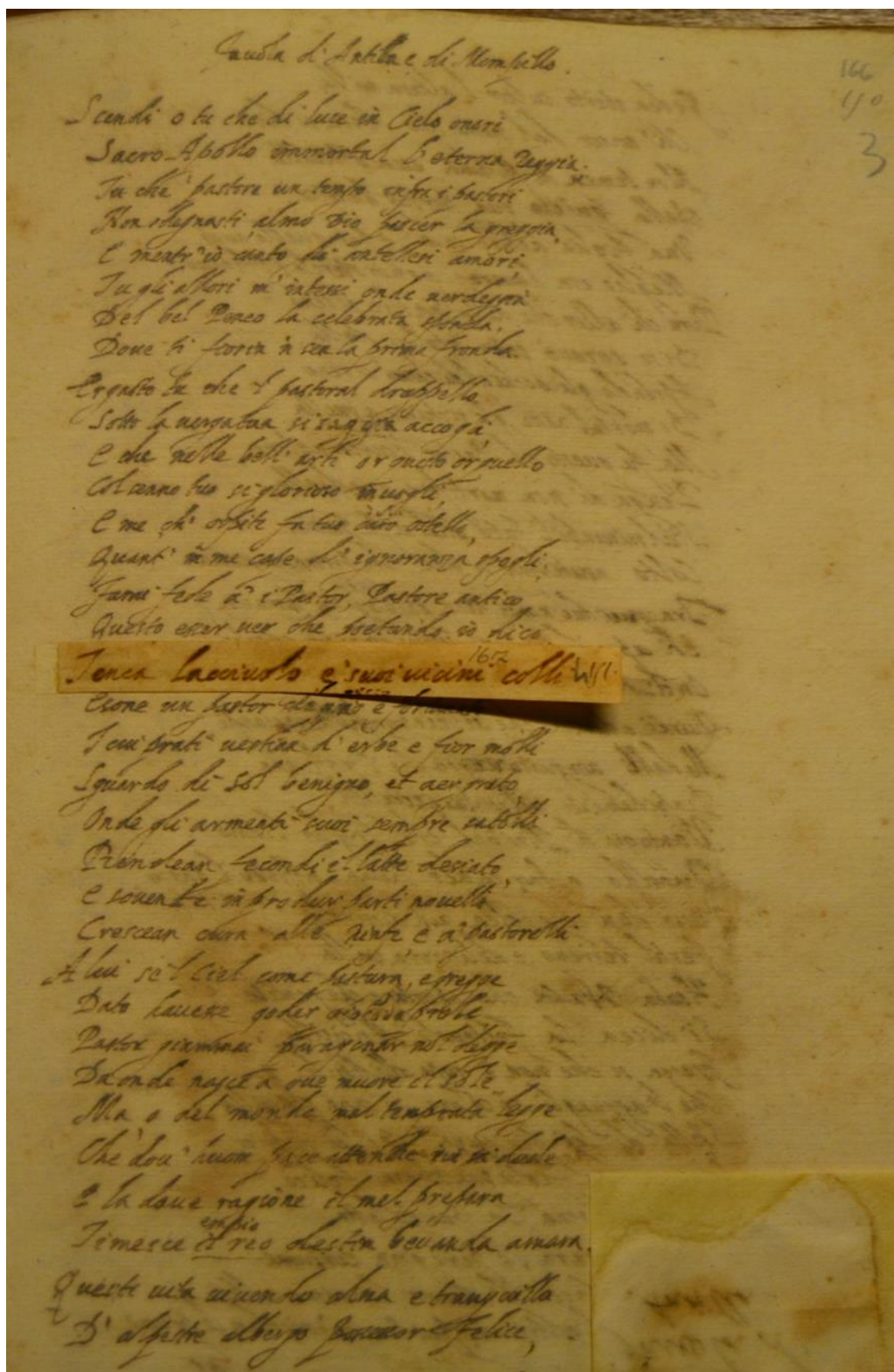


FIGURA 3: Comienzo de la *Favola d'Antilla*. Manuscrito autógrafa de la última versión conocida del poema (Florencia, Archivio Buonarroti, 79, fol. 166r).



FIGURA 4: Escudo de armas de la familia Soldani (Archivio di Stato d Firenze, *Manoscritti*, 250, 634 V; o también: Archivio di Stato di Firenze, *Raccolta Ceramelli Papiani*, 4430, “Famiglia Soldani”).

Obras citadas

- AA.VV. *Poesie toscane et latine di diversi eccellenti ingegni della norte del Signor Don Giovanni cardinale, del Signor Grazia de Medici, et della Signora Donna Leonora di Toledo de Medici, Duchessa di Fiorenza et di Siena*. Florencia: Lorenzo Torrentino, 1563.
- AA.VV. “Filología de autor y crítica genética frente a frente.” *Creneida* 2 (2014).
- Aldana, Francisco de. *Primera parte de las obras, que hasta agora se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastian, el qual murio peleando en la jornada de Africa*. Milán: Pablo Gotardo Poncio, 1589.
- . *Segunda parte de las obras, que se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastián, que fue Maestro de Campo General del Rey de Portugal, en la jornada de Africa*. Madrid: Pedro Madrigal, 1591.
- Argelli, Annalisa. “Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas.” *Rilce* 30.2 (2014): 335-358.
- Benzoni, Gino. “Francesco Maria II Della Rovere, duca di Urbino.” *Dizionario Biografico degli Italiani* 50 (1998). Disponible en *Treccani*: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-ii-della-rovere-duca-di-urbino_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Buonarroti il Giovane, Michelangelo. *L’Ajone, favola narrativa burlesca di Michelangelo Buonarroti il Giovane. Con note e con un spoglio lessicografico*. Pietro Fanfani ed. Florencia: A spese dell’editore, 1852.
- . *Opere varie in versi ed in prosa di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Pietro Fanfani ed. Florencia: Felice Le Monnier, 1863.
- . *Ecuba. Traduzione della tragedia di Euripide*. Claudia Cuzzotti ed. Lucca: maria pacini fazzi editore, 2017.
- Canonica, Elvezio. *Estudios de poesía translingüe*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1996.
- Carreira, Antonio. “El manuscrito como transmisor de las humanidades en los Siglos de Oro.” *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* VI 1-2 (2001): 21-46.
- Casari, Cornelia. *Jacopo Soldani (un Satirico del Seicento)*. Lovere: Luigi Filippi, 1904.
- Casprini, Massimo. *I “Pastori Antellesi.” Arcadia all’Antella nel primo Seicento*. Florencia: Circolo Ricreativo Culturale Antella, 1994.
- . & Guerrini, Silvano. *Alle sorgenti dell’Isona: risalendo il corso del fiume dall’Ema a Gamberaia con Antilla e Mompillo*. Florencia: Circolo Ricreativo Culturale Antella, 1996.
- Castillo Peña, Carmen & Pini, Donatella. “La prosa de Cervantes in mano al traduttore: il caso delle ‘Novelas ejemplares.’” En Maria Grazia Profeti ed. *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno. Firenze, 13-16 giugno 2006*. Florencia: Firenze University Press, 2007. 79-90.
- Cerrón Puga, María Luisa. “‘L’Antilla’, fábula desconocida de Francisco de Aldana.” *Studi Ispanici* (1984): 175-226.
- . “Itinerario editorial de Cosme de Aldana, ‘gentilhombre entretenido de su Majestad Católica.’” *Studi Ispanici* (1987): 181-240.
- Cervantes, Miguel de. *Novelle di Michel di Cervantes Saavedra*. Milán: Gio Battista Canevese, 1629.

- Cole, Janie. *A muse of music in Early Baroque Florence. The poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Florencia: Leo S. Olschki, 2007a.
- . "Cultural clientelism and brokerage networks in Early Modern Florence and Rome: new correspondence between the Barberini and Michelangelo Buonarroti the Younger." *Renaissance Quarterly* 60 (2007b): 729-788.
- . *Music, spectacle and cultural brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Florencia: Leo S. Olschki, vols. 2, 2011.
- Diaz, Furio. *Il Granducato di Toscana: I Medici*. Turín: Utet, 1976.
- Durante, Matteo. "Per la vicenda redazionale della 'Tancia.'" En Silvia Rota Ghibaudi & Franco Barcia eds. *Studi politici in onore di Luigi Firpo*. Milán: FrancoAngeli, 1990, vol. II. 213-228.
- Faléreo, Demetrio. *Della locuzione trattato di Demetrio Falereo tradotto da Marcello Adriani il Giovane*. Milán: Giovanni Silvestri, 1830.
- Fosi, Irene. *All'ombra dei Barberini: fedeltà e servizio nella Roma barroca*. Roma: Bulzoni, 1997.
- García, Miguel Ángel. "Sin que la muerte al ojo estorbo sea." *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.
- Gherardi, Alessandro. *Inventario*. Florencia: Casa Buonarroti – Archivio Buonarroti, 1882.
- Goudriaan, Elisa. *Florentines patricians and their network. Structures behind the cultural success and the political Representation of the Medici Court (1600-1660)*. Leiden & Boston: Brill, 2017.
- Imbert, Gaetano. *La vita fiorentina nel Seicento*. Florencia: R. Bemporad & Figlio, 1906.
- Lara Garrido, José. "Introducción." En Francisco de Aldana. *Poesías castellanas completas*. Madrid: Cátedra, 1985.
- . "Las ediciones de Francisco de Aldana: hipótesis sobre un problema bibliográfico." *Revista de Estudios Extremeños* XLII 3 (1986): 541-583.
- Lazzareschi, Eugenio. *Un contadino poeta: Giovan Domenico Peri d'Arcidosso*. Roma: L'Italia Industriale Artistica, 1909.
- . *Un contadino poeta: Giovan Domenico Peri d'Arcidosso*. Lucca: Baroni, 1911.
- Lombardi, Elena. "Michelangelo Buonarroti il Giovane e i suoi interessi per l'erudizione e l'araldica." Casa Buonarroti (2011): 1-20. <http://www.casabuonarroti.it/it/wp-content/uploads/2012/01/Michelangelo-Buonarroti-il-Giovane.pdf>.
- Marchesini, Umberto. "Il poeta contadino d'Arcidosso a Firenze." En R. Deputazione di Storia Patria ed. *Archivio Storico Italiano*. Florencia: G. P. Vieusseux, 1907, vol. XL. 354-560.
- Masera, Maria Giovanna. *Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Turín: R. Università di Torino, 1941.
- Mazzocchi, Giuseppe. "Filología de autor entre historia y método." *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos* 2 (2016): 7-22.
- Mazzuchelli, Conte Gian Maria. *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*. Brescia: Giambattista Bossini, vol. II, IV, 1763.
- Menichetti, Giuseppe. "Firenze e Urbino (gli ultimi Rovereschi e la corte Medicea) secondo i documenti dell'archivio di Stato di Firenze." *Regia Deputazione di Storia Patria per le Marche. Atti e memorie*. s. 4, IV (1927): 247-298.
- Profeti, Maria Grazia. *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. En *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Florencia: Alinea Editrice, vol. VII, 2009.

- Quadrio, Francesco Saverio. *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Milán: Francesco Agnelli, vol. IV, 1749.
- Ramos, Rafael. "Dos notas sobre la vida y la fama póstuma de Francisco de Aldana." *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 12 (2018): 127-151.
- Redi, Francesco. *Bacco in Toscana. Ditirambo di Francesco Redi Accademico della Crusca con le annotazioni*. Florencia: Piero Matini, 1685.
- Riga, Piero Giulio. "Giovann Domenico Peri." *Dizionario Biografico degli Italiani* 82 (2015). Disponible en *Treccani*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-domenico-peri_(Dizionario-Biografico)/).
- Rodella, Giovanni Battista. *Vita costumi e scritti del Conte Giammaria Mazzuchelli patrizio bresciano*. Brescia: Giambatista Bossini, 1766.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*. En Víctor Infantes ed. Cáceres: Genuève Ediciones, 2012.
- Romei, Danilo. "La morale del savio. Introduzione alle *Satire* di Iacopo Soldani." *Banca Dati "Nuovo Rinascimento"* (2001): 2-18. <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/morale.pdf>.
- . *Secolo settemodecimo*. s.l.: Lulu, 2013.
- Rubertis, Achille de. *Varietà storiche e letterarie con documenti inediti*. Pisa: Nistri – Lischi Editori, 1935.
- Segni, Piero: *Dametrio Falero della locuzione volgarizzato da Pier Segni Accademico della Crusca detto l'Agghiacciato, con postille al testo ed esempli Toscani conformati a' Greci*. Florencia: Cosimo Giunti, 1603.
- Schiappalaria, Stefano Ambrogio. *La vita di C. Iulio Cesare*, Amberes: Andrea Bax, 1578.
- Soldani, Iacopo. *Satire del senatore Iacopo Soldani, patrizio fiorentino, con annotazioni*. Florencia: Gaetano Albizzini, 1751.
- Trucchi, Francesco. *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al secolo decimosettimo*. Prato: Ranieri Guasti, 1847.