

DEL CANCIONERO DE CORTE AL CANCIONERO BURGUÉS: EL CASO DE NÁPOLES, MILÁN Y VENECIA

Andrea ZINATO

Università degli Studi di Verona

En un artículo publicado en 2006, observa Furio Brugnolo, respecto al espacio temporal entre el siglo XIV y el XV, que en esta época en Italia se forjan «los tres modelos editoriales con los que se extingue (según su opinión) la categoría ‘cancionero’ o ‘libro’ de poesía»¹, es decir:

- 1) la colección de rimas de un solo poeta (como ‘libro de autor’, o como colección individual no necesariamente predisuelta por el mismo autor);
- 2) la antología de varios autores, construida según un proyecto determinado, ordenada según determinados criterios y presentada como obra unitaria;
- 3) la miscelánea casual, el cartapacio de uso privado, sin diseño unitario y constituido por sucesivas adiciones e integraciones²;

pero, a continuación, llama la atención sobre el hecho de que:

no hay que generalizar excesivamente [...] sea porque el policentrismo cultural propio del siglo XV ha dado lugar a colecciones poéticas muy diferentes según el ambiente de formación y destino, sea porque no faltan las colecciones unitarias y orgánicamente estructuradas. Un importante y célebre códice [...] es por ejemplo el Laurenziano Rediano 184, del que se ha subrayado repetidas veces cierta voluntad de disposición historiográfica: con su riguroso orden cronológico por autores (de Dante a Petrarca –que como siempre abren la colección– hasta los menores) y por géneros, el códice parece anticipar la

¹ Furio Brugnolo, «El ‘libro de poesía’ en Italia en los siglos XIV y XV», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 263-278 (p. 265). Remito, además, a los conocidos estudios de Vicenç Beltran sobre tipología y génesis de los cancioneros.

² *Ibidem*, p. 266.

estructura antológica de la “Raccolta Aragonese”, incluso porque, en línea general, las atribuciones son precisas y fiables.³

Por si hiciera falta, recuerdo que el Laurenziano Rediano 184 transmite, aparte de las de Dante y Petrarca, obras de, entre otros, Fazio degli Uberti (1305/9-*post* 1367), Antonio da Ferrara (1315-1370), Matteo Correggiaio (f. XII-XIV), Sennuccio del Bene (1275-1349), Matteo Frescobaldi (ha. 1297-1348), Franco Sacchetti (ha. 1330-ha. 1400) y Niccolò Soldanieri (m. 1385).

La conocida como *Raccolta Aragonese* es el extenso volumen de rimas que Lorenzo de' Medici mandó recopilar en 1476 a instancia de Federico/Fadrigue de Aragón, hijo de Fernando. Es la primera gran colección antológica retrospectiva de la lírica antigua italiana en su conjunto, ya que transmite 449 textos de Dante, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Cino Rinuccini, Boccaccio, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo *et coeteri*⁴.

Poesía italiana para un príncipe aragonés, recopilada en un cancionero estructurado, que cumple con un plan general y que tiene la intención de convertirse en canon poético y, digamos así, histórico-estético.

No hay que olvidar, además, un hecho importante respecto a la acreditación y al empleo de la palabra *canzoniere*, con todas sus actuales implicaciones teóricas, macro y micro-textuales: como apunta Guglielmo Gorni:

[In Italia] il nome stesso di canzoniere stenta ad imporsi. I dizionari storici della lingua italiana sono, in proposito, piuttosto reticenti, talché, ad esempio, è malagevole accertare quando tale denominazione sia entrata nell'uso corrente. La storia letteraria italiana registra [...] il famoso *Canzonero* di Giovanni Cantelmo conte di Popoli [vinculado a la corte de Fernando], cioè il ms. Ital. 1035 della Bibliothèque Nationale di Parigi [...] raccolta miscellanea di quattrocentisti del Reame.⁵

Así que el *Cancionero General* de 1511 adelanta, desde este punto de vista, los “libros de poesía” que se imprimieron en Italia a lo largo del XVI. Lo más cercano a 11CG que se publicó en Italia, fueron, quizá, los diez libros de

³ *Ibidem*, p. 270.

⁴ Véanse *Storia della letteratura italiana*, vol. III. *Il Quattrocento*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 317-320.

⁵ Guglielmo Gorni, «Le forme primarie del testo poetico», *Metrica e analisi letteraria*, 60 (2002), pp. 11-134 (cap. v, *Il canzoniere*, pp. 113-134), pp. 119-120 y Nadia Cannata Salamone, «Dal ‘ritmo’ al ‘canzoniere’: note sull’origine e l’uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)», *Critica del Testo*, 4:2 (2001), pp. 397-431. Véase, además, la tesis doctoral de Manuel Gil Rovira, *El ‘Canzonero del Conte di Popoli’, ms. ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*, dirigida por Gloria Guidotti Ruini, Madrid, Universidad Complutense, 1991-92.

la *Giuntina di Rime Antiche* o sea *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, publicado en Florencia por «li eredi di Filippo Giunta», es decir su hijo Bernardo, en 1527. La *Giuntina* recoge textos procedentes de la ya mencionada *Raccolta aragonese* y de otros cancioneros perdidos⁶.

Brugnolo, además, hace hincapié en el “policentrismo” cultural propio del siglo xv, que es también policentrismo político debido a la situación geopolítica de la Italia de esa centuria, situación que repercute en el vaivén de modas poéticas y de su pragmática.

En efecto, gracias a la 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 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. A pesar de los cambios políticos, esta estabilidad llegaría 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*.

En 1454, el *doge* de Venecia era Francesco Foscari (1423-1457), mientras que Francesco Sforza (1401) era duque de Milán (1450-1466), Pietro de Medici era *signore* de Florencia, Niccolò V (Tommaso Perentucelli), *pontifex romanus* y Alfonso V el Magnánimo, I como rey de Nápoles. En 1494, el *doge* era Agostino Barbarigo (1466-1501), el duque de Milán, Ludovico el Moro, hijo de Francesco Sforza. En Florencia, tras la huida de Piero, hijo de Lorenzo de Medici, Girolamo Savonarola había impuesto un gobierno místico-popular que le llevaría a la hoguera. En Roma el papa era Alejandro VI (Rodrigo Borja) y en Nápoles reinaba Ferrante (Fernando) de Aragón, el hijo de Alfonso⁷.

A lo largo del siglo xv las cortes italianas o las cortes extranjeras en Italia, como Nápoles, se rodeaban de intelectuales, de artistas y de hombres de letras, escritores y poetas⁸. Es este el marco político y cultural en el que la lírica

⁶ Véase Emilio Pasquini, «Il Dolce stil novo», en *Storia della letteratura italiana*, ob. cit., vol. I, *Dalle origini a Dante*, pp. 649-721. Desde 1977 existe una reproducción anastática de la *Giuntina: Le rime della volgar lingua*, a cura di Domenico de Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977.

⁷ Giovanni Pillinini, *Il sistema degli Stati italiani (1454-1494)*, Venezia, Ca' Foscarina, 1970.

⁸ Marco Santagata y Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993; *Pietro Jacopo de Jennaro. Rime e lettere*, ed. de Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956. Véase también *Storia della letteratura italiana*, ob. cit. Santagata-Carrai, *La lirica di corte*, ob. cit., p. 18, observan: «[...] 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 limito a ricordare, alla rinfusa, le rime di Bonaccorso da Montemagno il Giovane, di Niccolò Tinucci e Mariotto Davanzati a Firenze, dell'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». Véase, además: Nicola de Blasi y Alberto Várvaro, «Napoli e l'Italia

cortés evoluciona hacia la lírica cortesana siguiendo la *lectio* del Petrarca lírico (quien nunca fue poeta de corte), y el léxico de sus *Rerum vulgarium fragmenta*. En la corte poética aragonesa de Nápoles⁹, 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 catalana¹⁰.

A la luz de estos datos, hay que hacer hincapié, de acuerdo con Gargano¹¹, que existieron dos períodos napolitanos diferentes: el de la corte de Alfonso y el de la corte de Ferdinando. 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 propone Maria Corti. 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 (1435/40-1498 ca.) y del catalán Benet Gareth, *il Cariteo* (1450-1514)¹².

En efecto, en el Nápoles anterior a la conquista aragonesa no se había cultivado mucho la poesía: unos cuantos poetas napolitanos, por ejemplo

meridionale», *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007: vol. 3: *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, t. I: *La Toscana, L'Italia meridionale*, Roma, pp. 289-376. Para las ediciones y los estudios sobre estos autores véase el portal *Archivio Tradizione Lirica*: <<http://www.in-su-la.com/italianistica/>>.

⁹Santagata-Carrai, *La lirica di corte*, ob. cit., p. 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».

¹⁰Véase Antonio Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005; Santagata-Carrai, *La lirica di corte*, ob. cit., pp. 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».

¹¹Gargano, *Con accordato canto*, ob. cit., p. 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».

¹²Véase Jacopo de Jennaro, *Rime e lettere*, ed. cit.; Marco Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Editrice Antenore, 1979 y Santagata-Carrai, *La lirica di corte*, ob. cit., 1993. Por lo que se refiere a las ediciones véanse: Francesco Flamini, «Francesco Galeota gentiluomo napolitano del Quattrocento e il suo inedito Canzoniere», *Giornale storico della letteratura italiana*, 20 (1892), pp. 1-90, para Galeota; Corti para De Jennaro, ed. cit.; Santagata, *La lirica aragonesa*, ob. cit., 1979, pp. 84-86, para Caracciolo; Erasmo Percopo, *Le Rime del Chariteo*, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892, para Gareth.

Guglielmo Maramauro¹³ y Cola Maria Bozzuto¹⁴ habían compuesto poemas tradicionales de gusto popular, sobre todo *barzellette* y *strambotti*¹⁵, y lo mismo pasaba 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 de cancionero hispánica, tal y como consta en el prólogo de Baena a su cancionero¹⁶. Los productos más maduros y los que fijaron el canon poético napolitano fueron el *Cancionero de Roma* (RC1), el *Cancionero*

¹³ Rosario Coluccia, «L'edizione dei documenti e i problemi linguistici della copia (con tre appendici un po' stravaganti intorno a Guglielmo Maramauro)», *Medioevo Romano*, 24 (2000), pp. 231-255.

¹⁴ Rosario Coluccia, «I sonetti inediti di Cola Maria Bozzuto, gentiluomo napoletano del sec. xv», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 102 (1992), pp. 293-318. Al planteamiento propuesto por Paolo Savj-López, «Lirica spagnola in Italia nel secolo xvi», *Giornale storico della letteratura italiana*, 41 (1903), pp. 1-41, quien mantenía la relación del esquema métrico de la *barzelletta* con los utilizados por los poetas cancioneriles españoles, además de los comunes rasgos estilísticos y léxicos, se opuso Corti (Jacopo de Jennaro, *Rime e lettere*, ed. cit., pp. 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 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 Stùñiga* nei riguardi della civiltà letteraria italiana». Véanse, además: Benedetto Croce, *La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli*, Napoli, Tipografia della R. Università, 1894 e id., *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1922; Pèrcopo, *Le Rime del Chariteo*, ob. cit., e id., *Barzellette napoletane del Quattrocento*, Napoli, Sogliano-Mari, 1893; Flamini, «Francesco Galeota», art. cit.

¹⁵ Gargano, *Con accordato canto*, ob. cit., p. 80, quien se refiere a los estudios de Rosario Coluccia, «Un rimatore politico della Napoli angioina. Landolfo di Lambert», *Studi di Filologia Italiana*, 29 (1971), pp. 191-218 e id., «Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli», *Medioevo romanzo*, 2 (1975), pp. 44-153.

¹⁶ «Aquí se comienza el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graciosa e sotil arte de la poetría e gaya çiençia. En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graciosamente 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 requèstas 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 dezidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graciosa arte». Cito de *El Cancionero de Juan Alfonso Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993, p. 1.

de *Estúñiga* (MN54), recopilados para el rey y para su corte, y el *Cancionero de la Marciana* (VM1)¹⁷.

Aún en fecha reciente, Antonio Gargano ha incidido de nuevo en esta cuestión desde la perspectiva hispánica con dos ensayos imprescindibles¹⁸. En ellos, focaliza su análisis en las relaciones entre la poesía italiana y la española en la corte napolitana¹⁹. 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 ispirarsi²⁰.

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 gli ambienti colti facevano da tempo un abbondante consumo di poesia popolare²¹.

En las cortes napolitanas de Alfonso y de Fernando, igual que en los ambientes cultos y humanísticos de la *Serenissima Repubblica di San Marco* y en el norte de Italia, donde se gestaba el petrarquismo, los poetas utilizaron,

¹⁷ *El Cancionero de Estúñiga*, ed. de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987; *El Cancionero de Roma*, ed. de Mariano Canal Gómez, Firenze, Sansoni, 1935 y Andrea Zinato, *El "Canzoniere marciano" (Ms. stran. App. xxv, 268-VM1). Notas críticas y edición*, Noia, Editorial Toxosoutos, 2005.

¹⁸ Antonio Gargano, «Aspetti della poesia di corte. Carvajal e la poesia a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo», en id., *Con accordato canto*, ob. cit., pp. 79-87; id., «Poesía ibérica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca», en *Con accordato canto*, ob. cit., pp. 89-109; Croce, *La corte spagnuola*, ob. cit., e id., *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, ob. cit.; Arturo Farinelli, «Cenni sul dominio degli aragonesi a Napoli», en *Italia e Spagna*, II, Torino, Bocca, 1929 y Michael Gerli, «Carvajal's Serranas: Reading, Glossing, and Rewriting the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Estúñiga*», en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, ed. Mercedes Vaquero y Alan Deyermond, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

¹⁹ Véanse, además, las aportaciones de los estudios de Lia Vozzo Mendia, «La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonesa. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull», en *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*, ed. Paolo Trovato, Roma, Bonacci, 1993 y Lope de Stúñiga, *Poesie*, ed. de Lia Vozzo Mendia, Napoli, Liguori, 1989.

²⁰ Gargano, *Con accordato canto*, ob. cit., p. 81.

²¹ *Ibidem*, p. 87.

para componer algunos de sus poemas, géneros poéticos a la vez cultos y populares, es decir canciones, zéjeles y serranillas los españoles, *canzonette* y *strambotti* los venecianos.

De hecho en Italia hay una trayectoria poética que une el Nápoles aragonés a Milán, durante el período de la *signoria* de los Sforza: Isabel de Aragón, hija del infante Alfonso y de Ippolita Sforza casó con Gian Galeazzo Sforza. Pero también la une a Florencia y Venecia, debido a su papel cultural entre finales del siglo xv y el siglo xvi y sobre todo porque se impuso como capital de la imprenta en la Europa de la época, así que, como es sabido, se convertiría también en uno de los centros del libro impreso español.

Las huellas y la herencia de la poesía de cancionero del siglo xv siguen manifestándose en Italia también en el xvi por medio de la circulación de manuscritos de distinta tipología, desde el códice precioso, recolectado según un plan de organización antológica o autorial, cuidado y coherente, a instancia de *committenti* ilustres, hasta pliegos sueltos, cancionerillos y romancerillos para un público ocasional. Apunta Giovanni Caravaggi en la introducción a uno de los más importantes estudios de conjunto sobre esta práctica, publicado en 1989, en el cual se incorporan estudios muy destacados de Giuseppe Mazzocchi, Anna Manera y Gabriele Morelli, estudios luego profundizados en una nómina de títulos sobre la cultura y la literatura del Milán español:

La presenza di alcuni *cancioneros* spagnoli dell'epoca rinascimentale e barocca nelle biblioteche milanesi costituisce indubbiamente una testimonianza preziosa [...] dell'influenza della cultura ispanica nell'Italia settentrionale già ancora prima della conquista del Milanese e ovviamente durante il periodo del dominio politico di Madrid. [...] Questi prodotti letterari meritano una più attenta considerazione sia per gli esemplari di ridotte dimensioni, sia soprattutto per gli esemplari più ricchi, destinati probabilmente a diffondersi in ambiti più esigenti, fra gli aristocratici, i funzionari, gli uomini d'arme di più alto rango, spagnoli o lombardi, che coltivavano interessi letterari. I Trivulzio ed i Melzi, per fare esempi concreti, entrarono in possesso di alcuni *cancioneros* pregevoli²².

Dicho de otra manera el interés por la poesía española, incluso la tradicional, era auténtico y no procedía, o no solamente, de la necesidad de complacer a los gobernadores españoles.

²² 'Cancioneros' *spagnoli a Milano*, a cura di Giovanni Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1989, p. 9. Véanse además: *La espada y la pluma: il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, ed. Mario Rizzo y Giuseppe Mazzocchi, Viareggio-Lucca, Baroni, 2000; *El corazón de la Monarquía. La Lombardia in età spagnola*, ed. Giuseppe Mazzocchi, Como-Pavia, Ibis, 2005.

Entre los cancioneros mencionados por Caravaggi destaca el manuscrito 990 de la Biblioteca Trivulziana que transmite obras en prosa de Juan de Flores, la *Novela de Grisela y Mirabella*, y de Diego de San Pedro, el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, además de textos poéticos del Marqués de Santillana, de Diego de Burgos y de Costana. Junto a este destaca también el cancionero transmitido por el manuscrito Ms. S.P. II. 100 custodiado en la Biblioteca Ambrosiana, que recoge varias coplas anónimas o de autores cancioneriles como Juan Álvarez Gato y Cartagena, coplas que, como es sabido, recolectó Pietro Bembo para complacer a Lucrecia Borja, quien a su vez transcribió para Bembo la v estrofa de [ID0020] «Si mis tristes pensamientos» de Lope de Estúñiga. Se trata de un asunto muy conocido y estudiado²³.

Y no puedo menos que recordar que también la corte estense de Lucrecia Borja fue uno de los centros de recepción, irradiación y producción poética con todas sus implicaciones²⁴.

En estudios anteriores mantuve que el *Cancionero de la Marciana* fue recopilado hacia 1470, a instancias de un mercader veneciano, un burgués²⁵. La tipología de este cancionero, el único extravagante de los cancioneros vinculados a la corte napolitana, se acomoda a una pragmática de «antología de varios autores, construida según un proyecto determinado, ordenada según determinados criterios y presentada como obra unitaria», *iuxta* propuesta de Brugnolo.

El *Cancionero de la Marciana* recoge 69 textos, de los cuales comparte con el *Cancionero de Estúñiga* (MN54) 68 y con el *Cancionero de la Casanatense* (RC1) 54. Es decir, el *Marciano* transcribe casi la mitad de MN54, que transmite 163 textos (de los cuales uno en prosa), y de RC1 que recoge 173 composiciones (de las cuales 7 en prosa). En efecto, el *Cancionero Marciano*, a pesar

²³ Giuseppe Mazzocchi, «Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S.P.II.100) e l'ispanismo del Bembo», en 'Cancioneros' *spagnoli*, ob. cit., pp. 67-101. Véanse, además, en el mismo volumen: Anna Manera, «I testi spagnoli nel codice 1001 della Biblioteca Trivulziana di Milano», pp. 101-232, Gabriele Morelli, «Esperienze e relazioni letterarie di Alfonso d'Ávalos, governatore di Milano», pp. 233-260. Véase también, Massimo Danzi, *La biblioteca del Cardenal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005.

²⁴ A este respecto remito al estudio misceláneo *I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia*, ed. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Padova, Unipress, 2005.

²⁵ Véanse Andrea Zinato, «El 'committente' del *Canzoniere marciano* (VM1)», en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, ed. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 927-943 e id., «El léxico plurilingüe del *Cancionero Marciano* [VM1]», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009), ed. José Manuel Fadregas Rueda, Deborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanza, M.ª Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1803-1816.

de la *reductio*, reproduce lo mejor de la corte poética vinculada al Nápoles aragonés –si se permite un focalización estética *ex temporanea*– sea desde el punto de vista autorial (ya que el *Marciano* incorpora textos de Carvajal, Juan de Dueñas, Rodríguez del Padrón, Lope de Estúñiga, Juan de Mena, del Marqués de Santillana, *et coeteri*), sea desde el punto de vista de los géneros poéticos (canciones, decires, romances y coplas de arte mayor).

En sus *Andanças y viajes por diversas partes del mundo avidos* Pedro Tafur, quien entre 1435 y 1439 estuvo seis veces en Venecia, elegida como base de su largo viaje, nos cuenta que, durante su estancia en la ciudad, a menudo encontraba a castellanos que cantaban coplas por *calli, campi e campielli*, tañendo vihuelas y panderetas²⁶.

Aparte de este testimonio de Tafur, para comprender mejor el sincretismo poético que existía en Venecia hasta el definitivo triunfo del petrarquismo, (que en Véneto tuvo una de sus cunas más importantes), es muy útil, además, una observación de Giannozzo Manetti, quien estuvo de embajador de la Repubblica Fiorentina en Venecia en 1448. La relata Emilio Pasquini:

[Manetti] assistette a una cena, dopo la quale un giovane ch'era vissuto lungamente in Sicilia, intonò e cantò arie e canzoni siciliane, che piacquero agli uditori più di quelle francesi o venete ch'erano state dianzi cantate²⁷.

y comenta:

I sottogeneri [...] dal luogo di origine prendono il nome di “ciciliane”, “calavresi” e “napolitane”, la cui fortuna per tutto il secolo rappresentò un fenomeno di notevole spicco e insieme una conferma dell'irradiazione di molte forme popolari –strambotti, ballate, canzonette, ecc.– dal meridione d'Italia verso la Toscana e il Veneto²⁸.

Desde esta perspectiva es ejemplar el caso del veneciano Leonardo Giustinian (1388-1446); en su actividad intelectual se mezclan el latín y el *volgare*, en tanto que en su poesía se combinan lírica culta y poesía popular o de tono popular, abarcando su *corpus* poético *laudi*, *strambotti* (en octavas de tipo siciliano ABABABAB), sirventeses, *capitoli ternari* y *canzonette*. Su obra

²⁶ Pero Tafur, *Andanças y viajes por diversas partes del mundo avidos*, ed. de Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1986, *passim*.

²⁷ Emilio Pasquini, «Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento», en *Storia della letteratura italiana*, ob. cit., pp. 803-820 (p. 817). Para una visión de conjunto véase del mismo autor, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991.

²⁸ *Ibidem*, p. 817.

circuló manuscrita (contamos con 50 testimonios de los cuales los más importantes son el Palatino 213 y el Riccardiano 1091 de la Biblioteca Nacional de Florencia) y se imprimió en Roma, en fecha desconocida, y en Venecia en 1485 (*Comincia il fiore delle elegantissime cancionete dil nobile messere Leonardo Iustiniano. – In Venetia: con ogni diligentia impresse per Antonio de Strata, a di noue marzo 1482*).

La fortuna de la poesía de Giustinian se difunde en los ejes geográficos Venecia-Milán y Venecia-Ferrara-Florencia, sobre todo en la forma de antología breve, y casi nunca en cancioneros estructurados.

Según Marina Zancan –quien pone en tela de juicio la opinión de Pasquini– las *canzonette* y los *strambotti* del propio Giustinian, cuya temática es sobre todo amorosa, fomentaron, en la segunda mitad del siglo, el asentamiento de este género en la Florencia de Lorenzo e inspiraron también al ya mencionado *Cariteo*, en Nápoles, a Serafino Ciminelli “l’Aquilano” (1466-1500) y a Antonio Tebaldi *el Tebaldeo* (1463-1537) en la Mantua de los Gonzaga²⁹.

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, la poesía lírica y la forma cancionero³⁰.

Sin embargo, a diferencia de lo que pasa en otras ciudades italianas y en la corte de Nápoles, la cultura humanística y la cultura literaria en Venecia no están vinculadas necesariamente a una corte, a un círculo académico o a una cancillería, sino que se manifiestan libre e individualmente, como “otium” desligado de los compromisos y de los asuntos institucionales, diplomáticos y eclesiásticos.

Como el único *studium* oficial de la *Serenissima Repubblica* fue, a partir de 1406, el de Padua, en Venecia se abrieron *scuole* en las que estudiaban los jóvenes patricios y burgueses: la *scuola* de San Marco, creada en 1446, debido a su vocación retórico-literaria, aparte de su educación filosófica, política y

²⁹ Marina Zancan, «Venezia e il Veneto», *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. IV: *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, t. II: *Le Marche, L'Italia settentrionale, Venezia e il Veneto*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 821-983.

³⁰ Como subraya Mirko Tavoni, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 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». Por ejemplo, la poesía de Giovanni Quirini, autor veneciano del siglo xiv, circuló en “cancioneros” manuscritos a lo largo del siglo xv: véase Giovanni Quirini, *Rime*, ed. de Elena Maria Duso, Padova-Roma, Antenore, 2002.

científica, fraguó también los gustos literarios, incluso los poéticos, de los venecianos a lo largo del siglo XV; en la segunda mitad del siglo fomentó, juntos a otras escuelas y a otros factores, el desarrollo de la industria de la imprenta veneciana, cuyo éxito e importancia son de sobra conocidos. Por eso no es casualidad que Venecia, ajena a toda forma de esnobismo aristocrático y más atenta a promover sus glorias ‘municipali’, se impusiera muy temprano como el centro tipográfico más activo del siglo.

Los cancioneros de los ‘poeti aragonesi’ y de los poetas vénetos-venecianos circularon manuscritos y por eso pudieron entrecruzarse. Pero hay una diferencia entre ellos: en el reino aragonés de Nápoles se siguió recolectando cancioneros misceláneos de poesía sobre todo para la corte o para los aristócratas, de la cual o de los cuales reflejaba el gusto y las modas poéticas; en Venecia –y en el centro-norte de la península– a éstos se añadieron tipologías distintas, cancioneros encargados por clases sociales urbanas, *municipali*, como se les llaman, por recoger, entre otras, las composiciones del parnaso poético local.

Por lo que se refiere a los *rimatori aragonesi*, el proyecto de cancionero individual de Joan Francesco Caracciolo, por ejemplo, inspirado *sui generis* en el modelo petrarquesco, adquiere una forma casi definitiva antes de entrar en imprenta: lo publicó, póstumo, en Nápoles en 1506 Giovanni Antonio de Caneto, edición cuidada por el humanista Girolamo Carbone: a esta edición se incorporan dos cancioneros: *Amori de Ioan Francesco Carazolo patrizio napolitano* y *Sonetti sextine et canzone cento del dicto poeta in laude de li occhi intitulati Argo*.

El *Cancionero* del Tebaldeo, poeta en la Mantua de los Gonzaga, en cambio, sufrió cortes, sustracciones o adiciones que condicionaron la edición publicada en Milán en 1498 (*Opere*, per magistrum Iohannem Angelum Scinzenzeler, anno domini MCCCXCVIII die XXIII novembris), edición sin coherencia ni organización³¹.

A este respecto, observa Guglielmo Gorni:

I rimatori napoletani del Quattrocento sperimentano, con forte tensione di scrittura, il passaggio da una produzione lirica aperta e “irresponsabile”, alla disciplina di un canzoniere “regolare”. È, per tanti versi, una vicenda esemplare. Il dissidio tra lirica di koinè e asceti petrarchesca è composto solo a

³¹ Marco Berisso, «La poesia del Quattrocento», en *Storia della letteratura italiana*, ob. cit., vol. X, *La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 493-531. Antonio Tebaldeo, *Rime*, ed. de Tania Basile y Jean-Jacques Marchand, Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali-Modena, Panini, 1989-1992.

presso di gravi forzature stilistiche nelle liriche, [per esempio] di Pietro Jacopo de Jennaro³².

De hecho, como subraya, por su parte, Marco Berisso, en las ediciones impresas a menudo:

risultano confinati in fondo al volume i componimenti più rappresentativi, vale a dire strambotti e barzellette, mentre passano in primo piano i sonetti e i capitoli, generi emblematici –il secondo sostituisce la canzone– della poesia lirica quattrocentesca³³.

Por lo que se refiere a Venecia, el *Cancionero de la Marciana* sigue siendo por ahora la única muestra concreta de un interés por la poesía de cancionero española a lo largo del siglo xv, en el sentido de que este interés se tradujo en un producto que cumple con un proyecto orgánico dirigido a la recopilación de un cancionero organizado y estructurado³⁴.

En Venecia, capital de la imprenta a lo largo del siglo xvi, apenas si se publicaron impresos de cancioneros de poesía española del xv, hecho que corresponde perfectamente al criterio económico demanda-oferta que introdujo la difusión de la imprenta. Para una visión de conjunto del libro español en Venecia en el siglo xvi remito a los estudios (y a la bibliografía citada) de Anna Bognolo y Daniela Capra³⁵.

³² Gorni, «Le forme primarie del testo poetico», art. cit., p. 130.

³³ *Ibidem*, p. 495. Véase, además, Simone Albonico, «Sulla struttura dei *Canzonieri* nel Cinquecento», en *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia*, ob. cit., pp. 363-388.

³⁴ Véanse Zinato, *El "Canzoniere marciano"*, ob. cit.; id., «Las *canzonette* y los *strambotti* de Leonardo Giustinian (1386-1446) y las canciones de Carvajal (¿1400?-¿1460?): ¿un encuentro poético?», en *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, Lengua y Literatura*, ed. Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México, UNAM, 2013, pp. 313-330; id., «El *Cancionero General* y los cancioneros de la familia *an* (PN4, PN8, PN12, PM1, MN54, RC1, VM1): algunas notas textuales», en *Estudios sobre el "Cancionero General" (Valencia, 1511)*, ed. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó, 2 vols., València, Universitat, 2012, I, pp. 171-188, e id., «De VM1 a los impresos: autores, textos y variantes», en *La poesía en la imprenta antigua*, ed. Josep Lluís Martos, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2014, pp. 246-248. Véase también Manuel Moreno, «La imprenta en el cancionero manuscrito de Rennert (LB1)», en *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, ed. Josep Lluís Martos, Alcalá de Henares, CEC, 2011, pp. 113-169.

³⁵ Anna Bognolo, «El libro español en Venecia en el siglo xvi», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, vol. III. *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 243-258; Daniela Capra, «Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del siglo xvi», en *Rumbos del hispanismo*, ob. cit., pp. 268-278. Para los libros 'españoles' impresos en Milán véase: Paolo Pintacuda, «Sulle edizioni in lingua spagnola stampate nello Stato di Milano», en *El corazón de la Monarquía*, ob. cit., pp. 71-108 y bibliografía. Véase, además, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1989.

Aquí me limito a mencionar las ediciones que comparten algo con la tradición de la poesía de cancionero o que, sin serlo, beben de las temáticas cancioneriles:

Diego de San Pedro, *Carcer de amor*, Venezia, Giovan Battista Pederzano, 1531 a dias 20 Nouembrio; *Carcel de amor hecha por Hernando (sic) de Sanct Pedro con otras obras suyas... corregida y emmendata por el senor Alonso de Villosa*, Venezia, Gabriel Giolito, 1553;

Question de amor, de dos enamorados, al vno era muerta su amiga, el otro sirue sin esperança de galardón. Disputan qual delos dos sufre mayor pena, Venezia, Giovan Battista Pederzano, 1533; *Question de amor de los enamorados, al vno era muerta su amiga, el altro sirue sin sperança de galardón. Disputan qual de los dos suffre mayor pena*, Venezia, Gabriel Giolito, 1553; Luis Escrivá, *Veneris tribunal*, Venecia, Aurelio Pincio, a los doze dias del mes de April 1537;

Cristóbal de Castillejo, *Dialogo de Mugeris. Interlocutores. Alethio, Fileno*, Venezia, 1544;

Guerrero, Francisco, *Canciones y villanescas espirituales a tres y a quatro y a cinco voces*, Venezia, Giacomo Vincenzi, 1589.

Hay, sin embargo, una excepción muy llamativa a esta falta de interés, la de los cancioneros musicales, cuyos ejemplos más conocidos son el *Canzoniere* (manuscrito) de Montecassino (MA1), por lo que se refiere a la corte aragonesa de Nápoles, y el Cancionero de Uppsala (o *Cancionero del Duque de Calabria* o *Cancionero de Venecia*, impreso en Venecia), así denominado por Rafael Mitjana, su descubridor y su primer editor³⁶.

Respecto al *Canzoniere* de Montecassino apunta Paola Elia, su editora:

Sotto la segnatura N 871 la Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino annovera due distinti manoscritti, riuniti oggi in un'unica legatura ma del tutto eterogenea sia sotto l'aspetto cronologico e contenutistico che prettamente materiale. Il primo, membranaceo, è una collezione di testi religiosi. [...] Il secondo, cartaceo, contenente un'importante antologia di composizioni polifoniche [...] è stato invece compilato nell'ultimo ventennio del Quattrocento in un ambiente legato alla corte napoletana di Ferrante d'Aragona³⁷.

³⁶ Rafael Mitjana, *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala*, Uppsala, A. B. Akademiska Bokförlaget, 1909. Véase también Maricarmen Gómez Muntané, *El cancionero de Uppsala*, Valencia Biblioteca Valenciana, 2003. La signatura actual del manuscrito es: Uppsala, Biblioteket Carolina Rediviva, Utl. vok. mus., tr. 611.

³⁷ Paola Elia y Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonesa di Napoli*, Como-Pavia, Ibis, 2005, p. 15. Remito a esta edición y a su bibliografía para más detalles sobre los textos transmitidos. Véanse, además: Virginie Dumanoir, «Melodía

El *Canzoniere* transmitía según consta en su tabla:

- [ID5191] *Amor, tu no me gabaste*
- [ID0014] *Qu'es mi vida preguntáys*
- [ID0669] *Dónd'estás, que non te veo*
- [ID1095] *Yerra con poco saber*
- [ID3653] *Según las penas me days*
- [ID0678] *Harto de tanta porfia* (falta el texto)
- [ID4316] *Non gusto del male estranio*
- [ID0125] *Bive leda si podrás* (falta el texto)
- [ID2767] *Por los montes Perineos* (sin notación musical)
- [ID3468] *Donzella non est colpéis*
- [ID2794] *Pues que parto no partiendo* (sin notación musical)
- [ID3656] *Viva viva rey Ferrando*
- [ID3854] *Dindirindín*
- [ID1991] *O tempo bono e chi me t'à levato*
- [ID4317] *Mi voluntat no es vana* (*unicum*, perdida)
- [ID3640] *Non por tant* (*unicum*, perdida)
- [ID3647] *El más stristes* (*unicum*, perdida)
- [ID3638] *Quien furta al ladrón* (*unicum*, perdida)³⁸

El *Cancionero de Uppsala* fue recopilado en Valencia en el entorno de Fernando de Aragón, duque de Calabria, e impreso en Venecia por Girolamo Scotto³⁹ (1539-1573) en 1561 con el título:

Villancicos/ De diuersos Autores, a dos,/y a tres, y a quatro,/y a cinco bozes,/ agora nuevamente/ corregidos. Ay mas/ ocho tonos de Canto llano, y ocho

y texto. El caso de los romances viejos», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 107-116; Agostino Ziino, «'Canciones' e 'villancicos' nelle fonti musicali italiane 1470-1530 ca.: un approccio repertoriale», en *Forma e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, ed. Walter Angelelli y Francesca Pomarici, Roma, Artemide, 2011, pp. 479-504 y Giuseppe Fiorentino, «Il 'secondo modo di cantare all'unisono'. Vincenzo Galileo e l'emancipazione della consonanza», *Studi Musicali. Nuova Serie*, 3:2 (2012), pp. 397-424, quien incide en aspectos técnico-musicales deteniéndose, aparte del *Canzoniere di Montecassino*, también sobre el *Cancionero musical de Palacio* (pp. 409-414). Por lo que se refiere a Florencia véase María Teresa Cacho Blecua, «Canciones españolas en cancioneros musicales florentinos», en Dinko Fabris, John Walter Hill, John Griffith, María Teresa Cacho, Maria Grazia Profeti, Santina Tomasello, *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002*, a cura di Giulia Veneziano, Firenze, Alinea editrice, 2003, pp. 83-96.

³⁸Transcribo los *incipit* de Elia y Zimei, *Il canzoniere*, ob. cit. El cancionero PC1, Perugia, Comunale Augusta [431], hacia 1495, transmite solamente [ID1591/PC1-94] “Amor tu non me gabasti”; [ID0670/PC1-95] Iuan Verde, “Nunque fue pena maior” e [ID3573/PC-113] M Gvlielmvs, “Falla con misvras”.

³⁹Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

tonos de/ Canto de Organo para que puedan,/ A provechar los que, a can-/tar comencaren// Venetiis/ Apud Hieronymum Scotum/ MDLVI

Recoge cincuenta y cuatro “villancicos”, 48 en castellano, cuatro en catalán y dos en gallego-portugués; 42 de ellos tratan temas amorosos y los 12 restantes son villancicos religiosos y navideños. *El Cancionero de Uppsala* comparte con IICG u otros impresos y manuscritos 13 textos, de los cuales tres son de Juan del Encina, uno de Rodrigo de Reinosa, uno de Ambrosio de Montesinos, uno de Castillejo, uno de Morales, uno de Gabriel, uno de Aldomar y dos anónimos.

Algunos de estos textos los transmiten cancioneros musicales, manuscritos o impresos:

Manuscritos

BC1: Barcelona, Biblioteca de Catalunya [454], *Cancionero musical*

EH1: Cancionero musical de Elvas [Hortênsia 11973]

LN1: Cancionero musical [Lisboa, Nacional, Coleção Cruz 60]

MP4: *Cancionero musical de Palacio* [Madrid, Nacional, 1335]

SG1: *Cancionero musical de Segovia* [Catedral, sin llamada]

PS1: Cancionero musical custodiado en l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts [Masson 56]⁴⁰;

Impresos

96JE: *Cancionero de Juan del Encina*, Salamanca, 1496.

16*EA: *Égloga en la cual se representa el amor...* de Juan del Encina, ¿Toledo, 1513-1520?⁴¹

⁴⁰ Véanse: BC1: *El cançoner del xv segle del Ateneu de Barcelonès* (Barcelona: Ateneu, s.a.), ed. de Ferrán Valls Taberner, separata del *Butlletí de l'Ateneu Barcelonès*, 1:1 (1915) y *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions*, ed. de Emilio Ros Fábregas, The City University of New York, Ph. D. diss., 1992; EH1: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/sources-dutton.htm>> y Manuel Pedro Ferreira, *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989; LN1: Mariano Lambea y Lola Josa, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii (V). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, vol. II*. Madrid, SEdeM y CSIC, 2006; MP4: *Cancionero musical de Palacio*, ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1996; SG1: *Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos*, ed. de Joaquín González Cuenca, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real, 1980; PS1: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/sources-dutton.htm>>.

⁴¹ Véase *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición de 1496. Publicado en facsímile por la Real Academia Española*, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928.

En detalle, y habida cuenta de que los pliegos sueltos implican un canal de transmisión distinto de los cancioneros, los textos compartidos con manuscritos e impresos son:

- [ID3613] *No tienen vado mis males*, músico: Juan del Encina: 11CG-640, 14CG-790, (manuscrito por EH1-5; MP4a-85)
[ID4533] *Ojos garços ha la niña*, autor: Juan del Encina: 96JE-145, 16*EA-2
[ID4598 T4599] *Si te vas bañar Juanilla*, autor: Rodrigo de Reinosa: 17*RJ-1
[ID6027] *No la devemos dormir*, autor: fray Ambrosio Montesinos: 08AM-18
[ID2008] *Estas noches atan largas*, anónimo: MP2-179, MP4g-512
[ID2873 D 2872] *Vi los barcos madre*, autor: Castillejo: MN17-73D
[ID3633] *Si n'os huuiera mirado*, músico: Morales: BC1b-81
[ID3748] *Andaran siempre mis ojos*, músico: Gabriel (Mena?): MP4a-106
[ID3848] *Para verme con ventura*, músico: Juan del Encina (MP4a), Ponce (MP4g): MP4a-228, MP4f-356, MP4G-503, SG1-196
[ID3963] *A Pelayo que desmayo*, músico: Aldomar: MP4f-360, PS1-60
[ID4000] *Si amores me han de matar*, anónimo: MP4f-406
[ID4950] *Vos virgen soys nuestra madre*: anónimo: LN1-18
[ID7351] *Soy serranica*: anónimo: PS1-94

Un siglo más tarde o, quizás, menos, en el centro-norte de Italia, el interés por géneros poéticos musicales tradicionales españoles sigue superviviendo todavía bajo la forma de cancionero (musical) misceláneo manuscrito: un buen ejemplo lo constituye el ms. 1434, de origen florentino, custodiado en la Biblioteca Cívica de Verona, ya descrito por María Teresa Cacho, manuscrito que perteneció al conde veronés Paulo Canossa⁴². El cancionero [188 folios + 2] transmite la obra *La Chitarra* del maestro Francesco Palumbi.

La obra, aparte de indicar el *trasteado*, es decir la anotación musical alfabética, recoge 142 “canciones”, de las cuales 95 “italianas”, sobre todo de los poetas Battista Guarini de Ferrara y Alessandro Rinuccini, toscano (cuyo antepasado Cino Rinuccini es uno de los poetas recogido en la *Raccolta Aragonesa*), y 47 “españolas”, introducidas por diferentes rúbricas.

En este precioso manuscrito estamos trabajando Stefano Neri y yo para establecer la tradición textual de las coplas, su posible relación con otros cancioneros y después editarlo⁴³.

⁴² Véase Giuseppe Biadego, *Catalogo descrittivo dei manoscritti della Biblioteca Comunale di Verona*, Verona, Stab. Tipografico G. Civelli, 1892, p. 210, n.º 330.

⁴³ María Teresa Cacho, «Manuscritos españoles en la Biblioteca Cívica de Verona», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18 (1993), pp. 211-223. El manuscrito ha sido objeto de la *tesi di laurea* de Tiziana Cantoni, *La Chitarra di Francesco Palumbi (ms. 1434 della Biblioteca Cívica di Verona)*, Università degli Studi di Verona, a.a. 2012/13, dirigida por Stefano Neri, en la que se reproduce en fichas digitalizadas

Textos transmitidos⁴⁴:

1. *Deçia la moza al cura / pasito que soy donzella*. Pas. (Villancico y dos coplas) 122r-122v
2. *Al espejo se toca / el bien demi vida*. Pas. (Villancico y 18vv. de Romance) 123r-124r
3. *Encontreme un dia / con mi Leonor* Pas. (Estríbillo y 12vv. de Romance) 124v-125r
4. *Alivia mis males / mis males / aliviad mis males*. Pas. (Estríbillo y dos coplas) 125v-126r
5. *Llegamos apuerto / salte de galera*. (Villancico y dos coplas) 126v-127r
6. *Salen mis sospiros / suspiros / suspiros que al ayre ençienden*. (Villancico y dos coplas) 127v-128v
7. *Partir se quiere filis / y al monte que sequexa*. (Romance, 12vv.) 129r-129v
8. *Buestros ojos Dama / tienen nose que*. Pas. (Villancico y dos coplas) 130r-130v
9. *Bolicioso, Bolçcioso, era el arruyuelo / y salpicome y salpicome*. Pas. (Villancico y dos coplas) 131r-131v
10. *Ayrezitos del Ryo demanzanares*. Pas. (Villancico y dos coplas) 132r-132v
11. *Cantos apacibles / deruy señores* (Villancico y dos coplas) 133r-133v
12. *Mozuela del baile / toca elpanderillo y dale y dale*. Çiacona. (Villancico y 12 vv. de Romance) 134r-134v
13. *Frescos ayres del prado / se atoledo vais*. (Villancico y dos coplas) 135r-136r
14. *Ya esta el toro enlplaza / miralde mozas*. (Villancico y una copla) 136v-137r
15. *A las espanda de un monte / murmura una fuente clara*. (Romance, 24vv.) 137v-138r
16. *Como te pones Amores / ay vida como te pones*. Zarabanda. (Estríbillo y 4 coplas) 138v-139r
17. *Francesquito me yama tu Ama / aunque masa me yama*. (Estríbillo y dos coplas) 139v-140r
18. *Perequito y suvezina / jucauan a lensconder* (Villancico y una copla) 140v-141r
19. *Ryo manzanares / deten tu aguas*. (Villancico y dos coplas) 141v-142v
20. *Alamoza bonita çhiquita / y papigordita Dios melaguarde*. (Villancico y 3 coplas) 143r-143v
21. *Una tarde fui llamado / deun balcon de zierta Dama*. Chacona. (26vv.) 144r-144v

el manuscrito. Para una visión de conjunto del éxito de la música española en Italia véase *Rime e suoni alla spagnola*, ob. cit., en particular Dinko Fabris, «Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento», pp. 15-34.

⁴⁴La transcripción de los *incipit* es diplomática.

22. *Todas las vezes que beo / que se solfalta minina*. Chacona. (20 vv.) 145r-145v
23. *En la villa desegura / caso pedro con Antona*. Romanza. Pass. (Romance, 16vv.) 146r-146v
24. *A Pedro y Antona / oy los casa, oy los casa Amor* Stribillo della Romanza. (Villancico) 147r
25. *Abreme esos ojos / bella bella morena*. (Villancico y dos coplas) 147v-148r
26. *En las bodas de cornelio / ubo fiestas y ubo untoro*. Romanza. (Romance, 16vv.) 148v-149r
27. *Eçhate mozo / eçhate mozo / que te toma eltoro*. Stribillo della/ Romanza. (Villancico) 149v
28. *Llega Filis al Tormes / y de hermosura tanta*. Pas. (Romance, 20 vv.) 150r-150v
29. *Osi bolassen las horas / osi bolasen bolassen las oras / las oras del pensar* Letrilla. (Villancico y una copla) 151r-151v
30. *Ymortal debo deser / pues nome mata el tormento*. Romanza. (Romance, 16 vv. y Villancico: *Que l'amor en mi pecho*) 152r-152v
31. *No son todos Roisenores / los que cantan entre las flores*. (Villancico y una copla. Inacabado) 153r-153v
32. *Fugitibo Rio / tu curso para*. Pas. (Villancico y dos coplas) 154r-154v
33. *Fue a caza la niña / y cazo y cazo y cazo*. (Villancico y 3 coplas) 155r-155v
34. *Ryendose va un arroyo / sus guixas parecen dientes*. (Romance, 12vv.) 156r
35. *Prestame esos ojos / para esta noçe*. (Villancico y una copia) 156v-157r
36. *Siendo mi tormento tal / mi tormento tal / y tanta vuestra porfia*. (Villancico y una copla) 157v-158r
37. *Caminad suspiros / donde adonde soleis*. (Villancico y 3 coplas) 158v-159r
38. *Lamarde balenzia / es dulce ysuave*. (Villancico y dos coplas) 159v-160r
39. *Varcos enramados / los remos mueven*. Letrilla. (una copla) 160v-161r
40. *Aladron aladron señores / tengan aque se ladron*. (Villancico y una copla) 161v-162r
41. *Que s'el barquero daba bozes / ques'elbarquero daba bozes*. (Villancico y 12 vv. de Romance) 162v-163r
42. *A pesar de embidiosos / esido fuerte*. (Villancico y dos coplas) 153v-164r
43. *Donde yra sin dineros el hombre / nose adonde nose adonde*. (Villancico y 3 coplas) 164v-165r
44. *Niña Niña pues tienes edad / gozade tu libertad*. Romanza sobre çhacona. (Estribillo y cuatro coplas) 165v-166v
45. *Salio en los bazios del alva / el sol que al si lençio rompe*. Pas. (Romance, 18vv.) 167r
46. *Y la bell'Amarilis / entre las flores*. Strevillo. (Villancico) 168r
47. *Allaban allaban mis suspiros madre / allaban mis suspiros madre*. Pas. (Villancico y una copla. Incompleto) 168v-169r

Igual pasa con el coetáneo manuscrito 994 de la Biblioteca Trivulziana de Milán, que recoge romances, glosas de romances, coplas y letras, cancionero que, con palabras de Giovanni Caravaggi que hago más:

costituisce un documento di primaria importanza sulla produzione melica che la moda spagnola andava diffondendo nell'Italia settentrionale [...]. Le scelte documentate dal ms. 994 rivelano l'espansione del codice poetico *cancioneril*, sottilmente ambiguo, che favorisce il gioco arguto delle allusioni e dei doppi sensi nelle diverse battute del corteggiamento, la grazia delle profferte, la *agudeza* del *piropo*, la prontezza smaliziata del diniego e anche la scanzonata parodia dell'afflizione sentimentale [...]⁴⁵.

Concluyo con una cita más de Gorni que me parece muy oportuna por lo que se refiere a la pragmática poética, a la producción y a la transmisión de formas y modalidades de poesía de cancionero:

La storia della “forma canzoniere” si riduce ad esser quella dei singoli canzonieri, libri di poesia (solitamente in più metri...) in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia (che è la definizione più prudente che si possa formulare). Una definizione più rigida di questa rischierebbe, in effetti, di esser scarsamente operativa, o eccessivamente schematica, a detrimento di una realtà assai più varia. E di fare non dico di una specie un genere, ma addirittura, dell'individuo, specie⁴⁶.

Recibido: 30/08/2014

Aceptado: 10/10/2014

⁴⁵ Cancioneros *spagnoli*, ob. cit., p. 20.

⁴⁶ Gorni, «Le forme primarie del testo poetico», art. cit., p. 118.



DEL CANCIONERO DE CORTE AL CANCIONERO BURGUEÉS:
EL CASO DE NÁPOLES, MILÁN Y VENECIA

RESUMEN: Aunque se cultivó de manera muy peculiar en el Nápoles aragonés, en el Milanesado y en Venecia, la poesía de cancionero apenas si constituyó una forma de inversión para los impresores italianos, sobre todo en Venecia, capital de la imprenta europea a lo largo del siglo XVI. El artículo intenta detectar las causas de esta falta de interés. La única excepción la constituyen los cancioneros musicales “españoles” que continúan circulando manuscritos e impresos. Un ejemplo poco conocido es el del tratado *La Chitarra* de Francesco Palimbi, transmitido por el ms. 1434 de la Biblioteca Cívica de Verona, que recoge una conspicua sección de textos musicales españoles.

PALABRAS CLAVE: Poesía de cancionero. Impresores. Corte aragonesa en Nápoles. Milanesado. Venecia.

FROM COURT *CANCIONERO* TO BOURGEOIS *CANCIONERO*:
THE CASE OF NAPLES, MILAN AND VENICE

ABSTRACT: *Cancionero* poetry, even though practiced in different and specific ways in Aragonese Naples, largely fails to stir the publishers and printers interest in Spanish Milan and in Venice. This lack of attention is especially evident in Venice, Europe’s printing capital in the 16th century. The present article aims to investigate the reasons behind such lack of interest. The only relevant exception is represented by Spanish musical songbooks, circulating both in manuscript and print. A little known example is Francesco Palumbi’s *La Chitarra*, in ms. 1434 of Biblioteca Cívica di Verona, which includes a relevant section of Spanish musical scores.

KEY WORDS: Cancionero poetry. Printers. Aragonese Naples. Spanish Milan. Venice.