HUMANISTAS Y POETAS EN LA CORTE NAPOLITANA DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

José Carlos Rovira

ALICANTE
1 9 9 0

José Carlos Rovira es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante. Entre sus publicaciones destaca una dedicación continua a la poesía del siglo XX, que se ha concretado en varios estudios y ediciones críticas sobre Miguel Hernández —siete libros entre ensayos y edición de textos—, Juan Gil-Albert y Pablo Neruda. A estos trabajos principales se unen varios artículos sobre literatura española, italiana e hispanoamericana.

HUMANISTAS Y POETAS es una reflexión, en el terreno global de la cultura, sobre la corte de Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo y su sucesor Ferrante, es decir sobre una historia que dura desde 1442 hasta las postrimerías del siglo XV. La política mediterránea de la Corona de Aragón crea en el Reino de Nápoles un enclave cultural en el que se entrecruzan producciones que anuncian el final de la Edad Media con otras que significan el comienzo del mundo renacentista. Las dos producciones alumbran una historia en la que se entremezclan reiteraciones amorosas junto a una nueva dimensión para el amor, reflejos sociales, servicios de Estado, polémicas culturales, pasado, presente y futuro en un momento crucial de la historia europea.

José Carlos Rovira

HUMANISTAS Y POETAS EN LA CORTE NAPOLITANA DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

INSTITUTO DE CULTURA «JUAN GIL-ALBERT»

ALICANTE 1990

I.S.B.N.: 84-7784-045-8.
Depósito Legal: A-213-1990.
Impreso en: Gráficas Vidal Leuka, S.A. - Alicante.

INDICE

Dedicatoria 9

Nota introductoria 11

I. *Sobre el marco social y cultural* 18

1. El Nápoles aragonés 19
2. Algunos documentos sobre la vida de la corte 21
2.1. Una aportación cronológica y un reflejo de la vida cotidiana 21
2.2. Sobre los fastos cortesanos 23
2.3. Las transformaciones de la ciudad 24
3. La Biblioteca real 26
4. Otras instituciones culturales: La Academia 28

II. *Los Humanistas* 31

1. Para una perspectiva de la cultura del Humanismo 34
2. La figura del Panormita 35
3. El ideal de la «voluptas» frente al pensamiento neoplatónico 42
4. La restitución del hombre en Manetti 43
5. Lorenzo Valla y el poder político de la crítica filológica: la donación de Constantino 46
6. La polémica contra Valla 49
7. Algunos aspectos de la poesía de los Humanistas 50
8. Sobre las biografías y elogios al Magnánimo 54

III. *Los cancioneros del área napolitana* 55

1. El «resurgir de los trovadores» en el Nápoles aragonés 57
2. Descripción de los Cancioneros 59
3. Panorama textual 60
4. Estúñiga como paradigma 62
5. Para la datación del Cancionero de Roma 64

IV *La temática amorosa cortesana* 67

1. La teoría del amor 69
2. La fusión de lenguajes profano y religioso 71
3. La perspectiva del falso platonismo 73
4. Lucrezia d' Alagno: tópica amorosa y vida cotidiana 74
4.1. El Cancionero al amor de Lucrezia d'Alagno 75
4.2. El testimonio cortesano de los humanistas 76
4.3. El testimonio de poetas italianos 77
4.4. Textos en castellano 79
4.5. Dos poemas catalanes 82
4.6. Una conclusión: poesía orientada por el propio rey 86
5. Ajuste de cuentas con el código cortés en dos poemas de Pontano. 87

V. *La tradición italiana* 89

1. Las nuevas influencias de la poesía italiana 91
2. La alegoría del Infierno de los enamorados 91
3. Sobre el *Stil nuovo* y el petrarquismo en el desarrollo general cancioneril 93
4. Juan de Dueñas: «La nao de amor» y la influencia de Petrarca 97
5. La poesía en italiano 101

VI. *Otras informaciones culturales e históricas* 105

1. Los Cancioneros como fuente de información cultural 107
2. Antisemitismo y neutralidad cancioneril en el área 109
3. La derrota de Ponza y su interpretación literaria 111
4. Jaumot Torres 114
5. La imagen del rey 115
6. Sobre la imagen cancioneril, humanística e histórica del Duque de Calabria 116
7. Las composiciones dedicadas a la reina Doña María 120

VII. *Los poetas* 125

1. Recuento de poetas 127
2. Carvajal 129
3. Juan de Dueñas 130
4. Suero de Ribera 132
5. Pedro de Santa Fe 132
6. Juan de Tapia 134
7. Mossen Pere Torroellas 137
8. Juan de Andújar 140
9. Vicente de Cárdenas 140

10. Diego del Castillo 141
11. Pedro del Castillo 144
12. Fernando de Guevara 145
13. Sarnés 148
14. Alfonso el Magnánimo, poeta 149
15. Otros poetas 152
16. Sobre la poesía en catalán 152

VIII. *Humanistas y poetas* 155

Apéndice 1.º: Cancionero al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso el Magnánimo 161

Apéndice 2.º: El erotismo en la poesía de los Humanistas (Textos del Panormita y Pontano) 209

Apéndice 3.º: Documentos para la biografía de Juan de Tapia 223

Bibliografía y notas al texto 231

Citas en el texto 245

Índice de nombres citados 249

A Concha, por todo

NOTA INTRODUCTORIA

El trabajo que presento comenzó en un tiempo —los últimos tres meses de 1985— de dedicación *in situ* a la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo. Una beca de la Conselleria de Cultura de la Generalitat valenciana —con otro objeto de investigación— me abrió una serie de perspectivas, que se concretaron en algunos estudios, publicados en revistas, que aparecen reseñados en la bibliografía. Con aquel contacto se había abierto para mí la inquietud global sobre un momento cultural que, pensaba, tantas cosas nos podía enseñar sobre el Renacimiento, el desarrollo del Humanismo y la presencia de un rey nuestro, Alfonso V de Aragón, en medio de todo aquello. La continuidad de la inquietud me la permitió dos años después otra beca concedida en 1987 por el «Instituto Valenciano de Estudios e Investigaciones-Fundación Alfonso el Magnánimo» de Valencia, institución que, abreviando el nombre, llamamos generalmente «el Magnánimo». Nadie mejor que «el Magnánimo» entonces para becar un trabajo sobre el Magnánimo y su corte. En el caso que cuento, y en las incertidumbres de la vida cotidiana, uno puede sentirse, al empezar a escribir este libro, como se sentiría el Panormita o Eneas Silvio Piccolomini, quien luego fuera Papa Pío II, cuando recibían los dineros del rey a cambio de las elogiosas biografías de sus propios dichos y hechos.

***

El trabajo surge, y es la primera evidencia, en medio de una copiosa bibliografía europea y una interesante, aunque menos frecuente, bibliografía española sobre el argumento, lo que ha obviado un proceso de investigación que tuviera que partir desde el principio. Por otra parte, desde el comienzo, se abría camino una sugerencia de enfoque, que es la que se realiza, y que no había aparecido sistematizada en ninguno de los múltiples estudios que en la bibliografía reseñaré: existían aspectos y tratamientos parciales de la cultura en la Corte de Nápoles, incluso algunos amplísimos y muy enjundiosos, pero carecíamos de una monografía de conjunto sobre el argumento que diera espacio —un mismo espacio— a los temas generales de la producción cultural que allí se produjo. Por poner un ejemplo, se podría citar un trabajo sobre los humanistas, otros sobre los poetas hispánicos de la corte, otro sobre la Biblioteca real, otro sobre las instituciones culturales que el Magnánimo creó, pero no existía una monogra-

fía que, con la certeza de saber que, en una gran parte de los temas, está resumiendo posiciones anteriores, intentara abordar una perspectiva de conjunto y convertirse, si era posible, en manual de descripción e investigación (dar cuenta de lo existente y plantear líneas de desarrollo), junto al contacto y utilización, cuando era posible y necesario, de nuevas fuentes primarias que sirviesen para abrir otras perspectivas.

Diré entonces que éste es el intento que justifica las páginas que siguen donde, ante un panorama bibliográfico absolutamente desbordante, se ha optado por un enfoque doble: en primer lugar, sintetizar lo que han sido ya contribuciones sólidas en un panorama crítico e historiográfico muy rico en sugerencias, y, en segundo lugar, introducir, en el interior de éste, los nuevos aportes que la investigación de este panorama y de sus fuentes primarias van desarrollando. Y éste es el principio de elaboración del trabajo que presento, que no quiere ser, como es evidente, una síntesis global histórica de un período, con la complejidad que la globalidad histórica debe tener, sino un enfoque concreto de un problema de la historia cultural de Nápoles en el siglo XV. Quiero decir que no es, por tanto, un libro de historia, sino un trabajo de historia cultural, donde toda referencia al acontecer de la sociedad viene determinada por ser ésta marco del desarrollo de la cultura. Y no es tampoco un estudio sobre el Humanismo y la poesía, sino sobre los humanistas y poetas que viven o giran alrededor de la corte del Magnánimo.

El punto de reflexión central viene precisamente determinado por la orientación del título, siendo lo de «Humanistas y Poetas», en el marco concreto estudiado, una antigua disyuntiva ya enunciada en esa dirección por la historiografía literaria hispánica, desde José Amador de los Ríos y Marcelino Menéndez y Pelayo, hasta nuestros días, mediante una hipótesis que me daba vueltas insistentemente al intentar enfocar aquella corte: en la determinación de las grandes líneas de cultura que allí se encuentran, surge con fuerza el panorama, tanto de la tradición medieval, como el del nuevo espíritu que conocemos como Renacimiento, tipificado por el primer Humanismo, que tiene en el área de Nápoles nombres tan sólidos como los de la más ejemplar, por más estudiada, Florencia. El panorama descriptivo de las dos líneas, al que se va a recurrir a veces, confronta, en lo que tienen de posible relación, dos tipos de pensamiento y de práctica cultural que he querido sintetizar en la idea de la lírica de raíz hispánica, la lírica cancioneril, como gran determinación medievalizante que recoge retóricamente una de los últimos momentos del «resurgir de los trovadores», en el sentido específico que al concepto le imprime una monografía como la de Roger Boase, junto a la nueva producción que confiere a la cultura el Humanismo y el primer Renacimiento. De la confrontación de ese panorama surge uno de los estímulos particulares que hacen decisivo aquel período y espacio de la historia. Porque, además, las dos líneas distan mucho de encontrarse en sus productos, dando la sensación, a veces, de desconocerse ampliamente o, en todo caso, de no interpenetrarse nunca. Pero si ésta es la realidad en los agentes principales, en los poetas y los humanistas, destaca, por su interés, la misma actividad del Rey Alfonso y su capacidad de intervenir, conjuntamente, en la producción de los dos grupos, como auténtico dinamizador —creo que es éste, evidentemente, su principal saldo histórico— del fenómeno complejo de la cultura en toda su realidad. La figura de Alfonso el Magnánimo se convierte así en la de un auténtico

catalizador de aquel entramado cultural y, como veremos, en la de un sabio exponente de la transición de los dos mundos que se está operando. El rey impulsa así una amplia actividad cortesana, junto a la no menor práctica de mecenazgo humanístico que tipifica la nueva realidad intelectual. El mundo que se está viviendo determina con generosidad una corte al tiempo medieval y renacentista. Una utilización prudente de la dialéctica histórica tenderá a vislumbrar el problema no en sus espacios de contradicción, sino, en los más atractivos, espacios de sucesión, de transformación de costumbres y hábitos de la cultura en ese excepcional siglo XV. Las páginas que siguen intentan abordar precisamente estos problemas.

***

En la redacción del trabajo, he intentado escribir para un lector que no necesite ir una y otra vez a las enojosas notas a pie de página, para creerse que es verdad lo que digo, o para saber de dónde lo saco. Una bibliografía comentada en la parte final me parece un recurso suficientemente académico, para que cualquier lector obtenga respuesta a interrogantes de origen y, más allá, a posibles líneas de desarrollo. Sólo en caso de citas textuales recurro, cuando parece imprescindible, a introducir en mi texto una referencia explícita al precedente. En obras muy utilizadas, por el contrario, me limito de manera general a dar la indicación correspondiente en el capítulo de bibliografía.

***

Una nota de agradecimiento se hace necesaria. Por diferentes razones, quiero citar aquí a Alonso Zamora Vicente, Arturo Zabala, Oreste Macrí, Marina Cappelli, Emilio Soler Pascual, Jaime Lorenzo Miralles, Ramón Sánchez, Francisco Aura, Abel Villaverde, Carmen Alemany Bay y Laura Dolfi. A todos ellos debo cosas relacionadas con este trabajo.

Alicante, Diciembre de 1988.

I. SOBRE EL MARCO SOCIAL Y CULTURAL

Parece absolutamente innecesaria cualquier intervención que, previa y sintéticamente, busque definir el marco social y cultural que engloba el tema de este trabajo. Semejante definición sería una recurrencia a consabidas ideas sobre el Renacimiento y el Humanismo, motivos culturales que son el entorno italiano del período que estudiaré en Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo. Aparte de innecesario, cualquier intento de definición sintética sonaría además a viejos manuales, por lo que los contenidos globales que definen el contexto serán, en todo caso, retomados como referentes de la historia que narro y nunca como afirmaciones previas de una elaboración que, como propuesta, tendría que empezar contando aquí el despertar geográfico del mundo renacentista en Venecia, Nápoles y, sobre todo, en la Florencia medicea; para narrar a continuación el rescate filológico de la antigüedad, o el debate sobre el hombre, en el que habría que recordar, por vía de ejemplo, famosos textos concernientes a *de dignitate hominis*, escritos por Pico della Mirandola o por Tomaso Campanella, verdaderos rescates de la cultura a una nueva época de la humanidad, desde el interior del mundo eclesiástico medieval y sus cargas teocéntricas. Por sabidas entonces, omito aquí estas referencias habituales.

1. *El Nápoles aragonés*

La historia que va a narrarse en las páginas que siguen es la de un período social concreto, que viene determinado por la expansión, en el Reino de Nápoles, de la Corona de Aragón. La perspectiva que va a seguirse es, básicamente, el análisis del proceso cultural que vive el Reino en aquel período, intentando aislar las constantes que desarrollan un esplendor cultural, que hizo de la capital de la Campania un centro fundamental del Renacimiento. En línea histórica, hay trabajos esenciales sobre el momento: los de Ernesto Pontieri, básicamente; los más clásicos, de Benedetto Croce y, alguno reciente, como el de Alan Ryder. También, en la determinación de la cultura, a la producción de Croce, con tantos elementos discutibles, se unen trabajos como el de Eberardo Gothein, o el monumental estudio sobre *La Biblioteca de los Reyes de Aragón* de Tammaro de Marinis, por citar algunos en el interior de una bibliografía interminable, que se verá reflejada en el apartado correspondiente.

La determinación de la idea del Napolés Aragonés —título de un celebrado trabajo de Pontieri— puede ser previa necesariamente para entender el marco histórico en el que nos movemos.

La expansión mediterránea de la corona de Aragón, reinante en Sicilia desde el siglo XIII, tiene, en la primera mitad del siglo XV, un incremento notable bajo el Reinado de Alfonso V, el Magnánimo, quien, rey desde 1420, hace de la expansión italiana el elemento central de su política. Una constante presión sobre el Reino de Nápoles, dominado por la casa de Anjou desde el siglo XIII, llevan a un desarrollo múltiple de actividad diplomática y enfrentamientos bélicos, que concluyen en 1442 con la toma de la ciudad por parte de Alfonso. La conquista de Nápoles es el final de un período de inestabilidad profunda en un Reino, en el que parecen haberse concentrado todas las apetencias de los Estados italianos y de la nobleza del sur. Alfonso V, tras la nueva política de alianzas iniciada, comienza a conseguir su objetivo poco después de haber sido derrotado por la armada genovesa en Ponza (1434), cuando el rey, prisionero de los genoveses y de su aliado, Filippo Maria Visconti, duque de Milán, diseña con este último una nueva alianza que, junto a su libertad, lo hace acreedor al dominio real del sur de Italia. Su habilidad diplomática le había servido mucho antes para ser nombrado heredero por Giovanna II (en 1421 y 1432), de la casa de Durazzo, aliados con el poder real de los Anjou, quienes sucesivamente a Alfonso fueron nombrados herederos por ésta en 1423 y 1433, en la figura de Luis III. Al desplazar militarmente a los Anjou, comienza un período en el Reino en el que la estabilidad política sólo se verá alterada por las tramas de los barones, la aristocracia meridional, en un ejemplo de resistencia feudal a la reorganización del Estado napolitano que el Rey ha puesto en marcha.

En este asentamiento político, tras una serie de episodios bélicos contra otros estados italianos, entre los que destaca la guerra contra Florencia, tras la paz de Lodi en 1445, que determina un nuevo equilibrio itálico, el rey inicia una política oriental basada en su apoyo a la cruzada contra los turcos que, tras la caída de Constantinopla (1453), es un proyecto esencial del Papa Nicolás V, que el rey aragonés ya había mantenido en 1451, mediante una alianza con el duque de Borgogna para intentar frenar militarmente el avance del Islam contra la cristiandad oriental, avance que amenazaba zonas propias de la influencia comercial en el Egeo. Tras la muerte de Nicolás V en 1445, el Magnánimo atenúa sus ideas de Cruzada en función de la defensa de sus intereses de Estado.

El período iniciado en 1442, continúa en 1458, tras la muerte de Alfonso, en su sucesor e hijo ilegítimo Ferrante, quien reina hasta 1494, tras vencer a la aristocracia feudal aliada a los Anjou en 1464, separada ya la casa real de Nápoles de los estados de la corona de Aragón, en los que había sucedido a Alfonso, a su muerte, su hermano Juan II. Tras la desaparición de Ferrante, y la inestabilidad del reinado de sus sucesores, con un nuevo paréntesis de dominio de los Anjou, el reino pasa a ser conquistado en 1503 por Gonzálo Fernández de Cordoba, el Gran capitán, en nombre de Fernando el Católico, anexionándose a la Corona de España, que dominará el territorio durante dos siglos.

El período concreto que nos ocupa tiene una profunda diferenciación historiográfica con los restantes, al ser evidente el carácter de Reino de Nápoles que Alfonso el Magnánimo, y su sucesor Ferrante, confieren al territorio, a diferencia del dominio anterior y posterior que tuvo, porque, efectivamente, las condiciones políticas y sociales del Nápoles llamado aragonés sientan las bases del Estado moderno y coinciden con un período de apogeo cultural y social. Ernesto Pontieri insistía en sus trabajos con frecuencia en un sentido de nostalgia que el napolitano pudo tener en la época de la dominación española, hacia los cincuenta años en los que reinan Alfonso y su sucesor, años de estabilidad y poderío, que un poeta contemporáneo a los acontecimientos, Verdiniello, evocaba así:

> Saie quanno fuste, Napole, corona?
> Quanno regnava casa d'Aragona.
> (¿Sabes cuando fuiste, Nápoles, corona?
> Cuando reinaba la casa de Aragón).

Los factores que me interesa destacar, en cualquier caso, al margen de un recorrido historiográfico que es imposible de realizar aquí, es la existencia de este período de indudable estabilidad, alterada sólo por los enfrentamientos con la nobleza, enmarcando un profundo desarrollo de la ciudad, no sólo cultural, sino también demográfico y urbanístico, que corre parejo a la vida cultural que voy a intentar relatar en las páginas que siguen.

2. *Algunos documentos sobre la vida de la corte*

Algunos documentos pueden adquirir un valor sobresaliente a la hora de entender el tipo de corte ante el que estamos. Se trata de informaciones e, incluso, pequeños detalles que, a veces, no son suficientemente valorados en los trabajos historiográficos. Se trata quizá, también, de anécdotas que pueden perfilarnos la vida de la corte con un sabor que transciende la misma anécdota para identificar un conjunto de actitudes.

2.1. *Una aportación cronológica y un reflejo de vida cotidiana*

Una importante aportación documental, que nos da cuenta de una parte de materiales perdidos en 1943, en la destrucción del Archivo de Estado napolitano, es la de Camilo Minieri Riccio aparecida en 1881, aunque extrañamente no ha sido utilizada por Ryder en su trabajo histórico citado. La cronología documental de Minieri Riccio surge de una extracción de datos a partir de las Cédulas de la Tesorería Real Aragonesa que se encontraban en el Archivo de Estado de Nápoles, concernientes al período que va desde 1437 a 1458. El erudito italiano resumía así su trabajo: «...he formado una crónica en orden cronológico, apoyándola en pocas y breves notas, y así me he decidido a publicarla, absteniéndome de hacer comentarios sobre ella, dejándolos para aquellos que deberán tratar ampliamente de los hechos traídos aquí».

El material resulta una guía excelente para asistir a la actividad del rey Alfonso

en todos los órdenes. Hace algún tiempo, resalté el valor de este trabajo, refiriéndome a cómo las Cédulas podían ser un testimonio múltiple de la vida pública y privada del rey. Así, en las concernientes al 31 de Enero de 1456, por ejemplo, se nos narraba visualmente y en toda su complejidad, los que podía ser un día en su corte con los siguientes datos:

— El rey ordena el pago de 20 ducados a los funámbulos Guglielmo lo Camus y Giovanni Libort de Borgogna; y tres ducados a Doménico Gálnez, que es el guardián de su león doméstico.

— Este mismo día da una fiesta en casa de Lucrezia d'Alagno, por las bodas de una pariente suya.

— Ordena el pago de 26 ducados de la parte que faltaba hasta 176, otorgados a su joyero Catalano Berengario Palao, por la construcción de dos naves de plata blanca de 14 libras de peso, que había depositado como exvoto en las iglesias de Nuestra Señora de la Anunciación y de San Antonio de la ciudad de Nápoles.

— Paga este día también el alquiler de una casa que está delante de Castelnuovo, en la que el escultor Pietro di Giovanni trabaja las estatuas y otras esculturas que deben servir para el arco de triunfo de Castelnuovo.

Siguen en las cédulas otros pagos: se trata de cantidades para Baldassar Scoriglia, ayudante encuadernador de su biblioteca, por el trabajo realizado en catorce volúmenes que se enumeran: el Lattanzio, la primera parte de Santo Tomás, las Oraciones de Esquines y Demóstenes traducidas del griego al latín, un Breviario, un libro sobre halcones, la *Gesta del Reame di Napoli*, un Diccionario en dos volúmenes, un Misal francés, dos libros del *De orationibus* de Cicerón, el *De laudibus Virginis*, el Quinto Curzio, que han sido encuadernados en piel y seda; ordena el pago de 773 ducados al maestro armero Guiglielmo del Monaco por la construcción de una gran bombarda, que tira piedras de dos quintales, y que tiene grabado el escudo de armas de Aragón y del Reino de Nápoles. Al constructor se le da una pensión además de 400 ducados anuales. En la cédula siguiente se enumeran algunos virtuosos de música y de canto que Alfonso mantiene en esos momentos en su corte: Giletto di Barcellona, Jacotino di Borgogna, Giovanni Peret, Tommaso Damiano y Gabrielle Guterrit, que son flaustistas; Giovanni Corbati, que es organista y Alessandro Alemanno, que es cantante.

Los documentos nos han aportando así un fresco de gran interés sobre aquella vida y aquel reino: la diversión de los funambulistas, el león doméstico como símbolo del poder real, la piedad religiosa del rey vinculada aquí seguramente a los problemas marítimos de su reinado, la preocupación por la posteridad en la construcción del arco de triunfo de su castillo principal, el cuidado de aquella biblioteca que estará entre las más importantes de la época, su preocupación permanente por dotarse de armas para ese estado de guerra que aún no ha acabado, en un momento precisamente en el que se ciernen sobre el rey los nubarrones de la revuelta de la nobleza napolitana, o su atención por la música y el canto. Y, en medio de todo, la figura emergente, en las cédulas y en la vida, de una mujer en cuya casa el rey dará múltiples fiestas, una mujer que ha llenado el corazón de Alfonso tan poderosamente que ocupará crónicas, páginas

literarias y canciones que recorren el siglo XV, a las que luego tendré ocasión de referirme.

El año de 1437, en el que comienza la cronología, es por otra parte fundamental para comenzar a mirar la actividad de Alfonso, y las fechas del mes de Mayo de 1458, que cierran la crónica, tienen el suficiente sabor para que destaquemos el tipo de encuentro que nos deparara a veces este aporte documental. Por ejemplo, una de las últimas Cédulas, la del 12 de Mayo de 1458, nos informa que

> ...se funden 50 ducados venecianos de oro, que en moneda del Reino son 55 ducados, para hacer 4 varillas de oro para sumergirlas en las hierbas y aguas destiladas, con las que se harán medicinas para el rey Alfonso, que está enfermo.

Y el dato, junto a su valor de arqueología del saber médico, nos está informando por primera vez de aquella extraña enfermedad que acabará con la vida del Rey en poco más de un mes, el 27 de Junio de ese mismo año.

El año de 1437 es también fundamental en la campaña italiana del Rey. Tras la derrota de Ponza, en 1435, tras su libertad y su nueva alianza con los milaneses, la lucha por la conquista de Nápoles se intensifica. La toma de Gaeta, el 2 de Febrero de 1436, en cuyo castillo crea, junto a su centro de operaciones, la prefiguración cortesana de lo que será su actividad en Nápoles seis años después: su aproximación a los humanistas y a la cultura, también como medio de acción política. En Gaeta, paradigmáticamente, continuará las relaciones iniciadas en 1434 con Antonio Beccadelli, el Panormita, a la sazón secretario del rey, y a quien encomendará varias misiones diplomáticas. Desde 1437, por otra parte, será uno de sus principales secretarios Lorenzo Valla. Dos figuras centrales aquí del primer Renacimiento, a cuya relación con el Magnánimo me referiré más adelante.

2.2. *Sobre los fastos cortesanos*

En el trabajo citado de Minieri Riccio, llaman la atención desde el principio algunos detalles que significan la permanente preocupación, y disposición del rey, para unas puestas en escena en las que indudablemente supera a todos sus contemporáneos. Las cédulas van trazando, junto al problema central de organización de un ejército, con los nombres principales de sus capitanes, su sabia preocupación por los símbolos, como sus encargos de banderas, «una con las armas del reino de Aragón, otra con las de Aragón y Nápoles, la tercera con las insignias de Aragón y Sicilia, y la última con los símbolos de la Iglesia» (27, Abril, 1437), bandera ésta última que unos meses después tendrá un pago adicional para que Juan Clavo, que la debe llevar al frente de su ejército, se compre un caballo (21 de Noviembre).

Los leones domésticos son otra constante de los fastos, y las cédulas contienen, desde el pago de los vestidos de su guardián, hasta indemnizaciones por daños causados por éstos. Y, en este entramado de datos, van apareciendo títulos de libros comprados, encuadernaciones, retazos de una vida cultural que, tras la ocupación de Nápoles, el rey podrá hacer efectiva y fructífera.

La entrada triunfal del rey en Nápoles, el 26 de Febrero de 1442, tiene minuciosos preparativos que comienzan el 2 del mismo mes, con una serie de pagos para doce pendones de seda con bordones de oro, para las trompetas que acompañarán su entrada, que deberán llevar grabadas las mismas enseñas que las banderas citadas antes, sólo que esta vez sin el escudo de la Iglesia. Y hay efectivamente una sabiduría en el uso de las insignias que vuelve una y otra vez en estos documentos: para la ceremonia que el día 3 de Febrero celebró, por la que proclamó delante de los barones a su hijo Ferrante como duque de Calabria, ordena «una bandera de seda de color negro con las armas del Reino de Nápoles sin las de Aragón».

La entrada del rey en la ciudad tuvo por otra parte múltiples testimonios en la época. En la portada de un códice de Jenofonte (Marinis, 1952: I:23; IV:293) se describe así:

> Como el rey Alfonso de Aragón entró en Nápoles con el carro triunfal...El carro de madera trabajada con gran delicadeza en oro fino...regido por cuatro caballos muy altos y blanquísimos, todos iguales, unidos por arneses de seda. Y su Majestad sentaba sobre dicho carro con el cetro y la bola de oro en la mano, llevando en la cabeza una riquísima y resplandeciente corona muy adornada de varias joyas.

Aquella entrada quiso Alfonso V conmemorarla con un arco de Triunfo, construido en Castel Nuovo, que, en uno de sus detalles, representa aquel momento, arco que tuvo una trabajosa y múltiple intervención de arquitectos y escultores, y que es un ejemplo —todavía hoy existente— del arte durante el período aragonés.

Toda la parafernalia descrita tiene su complemento fastuoso en un mítico tesoro y en una abundantísima guardarropía, a la que Lina Montalto dedicó hace años un minucioso trabajo momográfico, donde aparece evidente el papel que estos elementos juegan en la vida del rey y sus descendientes en la corona de Nápoles.

2.3. *Las transformaciones de la ciudad*

Nápoles vive durante el Reinado de Alfonso y de su sucesor un crecimiento demográfico importante, vinculado a su condición de haberse convertido en centro marítimo y comercial del sur de Italia. A fines del siglo XV, la población de la ciudad se ha triplicado en relación a los comienzos de siglo, contando con 110.000 habitantes. Junto al crecimiento humano, la ciudad extiende su superficie con nuevos amurallamientos y con una política de obras monumentales, que tiene en la actualidad una amplia descripción bibliográfica. Las resonancias de este impulso se reflejan en un doble testimonio de Antonio Beccadelli, el Panormita. El primero es un poema que tiene el carácter de un anuncio, casi turístico, de las maravillas de la ciudad. Se trata de los siguientes dísticos:

Ad viatores de operibus Alphonsi regis.
Si venias pelago, portus mirabere molem,
si terra, insuetum cryptae mirabere lumen;
siccatasque feres ingenti laude paludes,
moenia mox mea, pulchram miraberis arcem,
aequatasque domos, fontes et strata viarum:
regis opus. Maiora extant, requiesce, viator.

(A los viajeros sobre las obras del rey Alfonso. Si vienes por el mar, admirarás la mole del puerto, si por la tierra, admirarás la inmensa luminosidad de la cripta, y alabarás la desecación de las ciénagas, mis muros, mi bella roca, las casas construidas, las fuentes y las calles. Todo es obra de Alfonso. Quedan cosas mayores. Detente, oh viajero.)

El segundo testimonio del Panormita procede de la biografía que este escribe de Alfonso y narra el mismo asunto que el poema casi con los mismos términos:

Portus pulcherrimam molem pluribus locis eversam restituit, aquaeductus subterraneos expurgavit ac refecit: veteres fontes instauravit: novos nonnullos extruxit, aquas publicas diu iam magna ex parte dispersas in aquae ductus alneum reduxit, vias urbi propre omnes vetustate et frequenti vehiculotorum transitu detritas atque convulsas nigra silice constravit, et nunc diis bene iuvantibus parat ad aëris serenitate salubritateque paludes siccare et lacus emittere...
(Panormita,1538: 21)

(Reconstruyó la hermosa mole del puerto derribada en muchos lugares; saneó las cloacas y las rehizo; restauró viejas fuentes; creó algunas nuevas; llevó a conducciones las aguas públicas, durante largo tiempo dispersas en su mayor parte; cubrió con piedra negra las calles de la ciudad, especialmente todas las viejas y las desgastadas y destruidas por el frecuente paso de carros, y ahora con la ayuda de los dioses prepara la desecación de las ciénagas para la serenidad y la salubridad del aire...)

El motivo de la desecación de las ciénagas tiene un tratamiento documental amplio en la crónica de Minieri Riccio, junto a estos testimonios literarios que informan de lo que fue una obra con un amplio efecto popular, por las condiciones de salubridad que buscaba. Hay datos de la empresa en cédulas del 29 de Octubre de 1451 y del 31 de Octubre de 1553 (donde se desacaron las que estaban delante de la iglesia de la Magdalena).

Junto a estas obras civiles, destacan un conjunto de construcciones defensivas que configuran a Nápoles como una ciudad militar. Son los castillos, reconstruidos y ampliados, que han tenido un amplio tratamiento bibliográfico: Castelcapuano, Castello dell'Ovo y Castel Nuovo.

3. *La biblioteca real*

Antes ya he hecho referencia a un trabajo fundamental de Tammaro de Marinis titulado *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* [1952]. La biblioteca del Magnánimo y de sus sucesores ha tenido un tratamiento privilegiado en esta obra monumental y en otros estudios anteriores (Mazzatinti [1897]; González Hunterbise [1907]; Ramón d'Alós [1924], etc.). Estos son trabajos minuciosos que demuestran un panorama sistemático de preocupación por la cultura y el libro por parte del rey, desde su juventud, hasta un incremento que plantea una importancia rotunda y central a esta actividad en el momento de su establecimiento en Nápoles.

Por el trabajo de Ramón d'Alós conocemos su preocupación por conseguir libros y los que tenía antes de comenzar su empresa italiana. Se trata de un inventario de 1417, comenzado en Valencia y continuado por otra serie de documentos del Archivo de la Corona de Aragón, que llegan ya hasta el tiempo de Italia, cuya transcripción nos permite entender globalmente la cultura de Alfonso en su juventud, el tipo de determinación que tiene y los intereses concretos que demuestra, porque una serie de documentos conciernen directamente a pedidos del rey, encargando la reproducción de manuscritos, a personajes de la corte.

Sin lugar a dudas, de este primer inventario recibimos la imagen de un hombre preocupado por obtener obras claves de la cultura medieval, que van desde temas teológicos y filosóficos (San Agustín, con *La ciudad de Dios; Las morales* de San Gregorio...), obras religiosas (Biblias, Cánones), históricas (las *Partidas*, las *Corónicas del rey en Pere del regne de Aragó, Furs de Aragón*) a alguna esencial de la tradición trovadoresca, como el *Breviari d'Amors* de Matfre Ermengau de Béziers. Pero, en medio de estos títulos, van apareciendo obras de la tradición clásica, cuya presencia en el siglo XV empieza a ser frecuente: a través del poeta Pedro de Santafé pide, en 1418, a su tío Don Enrique de Villena, las *Historias de Trogo Pompeyo*; a Fernando Díaz de Toledo, archidiácono de Algeciras, le pide las *Décadas* de Tito Livio en 1424; y, en uno de los últimos documentos, desde la isla de Ischia, en 1433, solicita las *Epístolas* de Séneca «en romanç». Creo que estos ejemplos son suficientemente elocuentes para defender el crecimiento y la dirección que la cultura de Alfonso va adquiriendo a través de su contacto con Italia. Tito Livio o Séneca son referentes ya, por los años de la solicitud, de su inmersión en el mundo cultural italiano, y este inventario tiende por tanto a reforzar la idea de las dos culturas en las que el rey Alfonso se encuentra inmerso: el mundo medieval y la nueva dirección que tipificará el Renacimiento.

El trabajo de De Marinis es, como he dicho, un tratamiento sistemático de la biblioteca real, durante el tiempo de Alfonso y de sus sucesores. Un acercamiento a sus páginas sirve de demostración rigurosa del tipo de cultura en la que el Magnánimo entra durante el período italiano de su vida.

En primer lugar, destacan los manuscritos que el rey ordena confeccionar a sus bibliotecarios (Luis Cescases, Tomás Aulea y Jaume Torres) y a sus copistas (Giacomo Curlo, Gabriel Altaldell, Pietro y Virgilio Ursuleo, etc.). Junto a las obras de los hu-

manistas de su corte o vinculados a ella (Antonio Beccadelli, Leonardo Bruni, Bartolomeo Fazio, Francesco Filelfo, Giorgo de Trebisonda, Guarino Veronese, Giannozzo Manetti, Matteo Palmieri), aparecen obras de la cultura clásica que se está rescatando (el *De officiis* y las *Orationes* de Cicerón; obras de Tito Livio, Diodoro Sículo, Plutarco, Quintiliano, Terencio, Virgilio y Séneca; obras geográficas de Macrobio; la obra clave del hermetismo de Diógenes Laercio, etc.), junto a otras determinantes de la filosofía medieval, como las *Epistolae* de San Agustín, otras de San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, o del enigmático pensador valenciano Arnau de Vilanova.

En segundo lugar, destaca la inmersión clásica que aportan determinadas solicitudes de obras, como las que incorpora un documento de Mayo de 1453, encontrado por Amador de los Ríos (1865, VI: 392), en las que hace un encargo a un viajero a Venecia en los siguientes términos:

> Et vol lo dit Senyor que lo dit Claver, quan sia en Veneçia, l'entremeta, si allí o en altra part vehina se trobasen, los libres devall escrits, los quals lo dit Senyor vol per la sua librería que sien ben scrits e vertaders; e aquels comprará e li trasmetrá per aquella pus segura via que pora, no sperant haberlos tots, mas axí con ne haurá comprat un o dos o més, així los trasmetrá no esperant los altres. E son los libros que seguexen.
>
> (Y quiere el citado señor que el llamado Claver, cuando esté en Venecia, le consiga, si allí o en otro lugar vecino se encontrasen, los libros abajo escritos, los cuales quiere el citado Señor para su biblioteca, que estén bien escritos y sean verdaderos; y aquél los comprará y los enviará por la vía más segura que pueda, no esperando a tenerlos todos, sino que cuando haya comprado uno o dos, los enviará no esperando a los otros. Y son los libros que siguen.)

Sigue una relación de veinticinco obras: de Ovidio, *Las Metamorfosis, Los Fastos, las Epístolas, Las tristes, El arte de amar,* y *Los remedios de amor*; de Estacio, *La Tebaida* y *La Aquileida*; de Valerio Flaco, *Las Argonáuticas*; de Horacio, *Las Odas, Los Sermones, Las epístolas y La Poética*; de Claudiano, *Sobre el consulado de Estilicón* y *El rapto de Proserpina*; de Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas*; de Silio Itálico, *Sobre la guerra Púnica*; de Propercio, *Elegías*; de Tibulo, *Elegías*; de Catulo, su recopilación poética *(Liber Catulo veronensis)*; de Aulus Persius Flaco, *Las Sátiras*; de Marcial, *Los Epigramas*; de Servio Honorato, *Comentario sobre Virgilio*; y de Aelio Donato, *Comentario sobre Terencio*.

Otras relaciones informan de códices religiosos y teológicos, como los que comprara en 1455 García de Urrea, donde, entre varios no identificados, aparecen obras de Duns Escoto, San Clemente, San Ambrosio, y quizá también de Bernardo de Claraval, el Beato Heinrich Seuse y Jacobo de Vorágine. Aunque las condiciones de la relación, publicada por De Marinis (1958, I: 9-10) no permiten muchas seguridades, es identificable como fundamentalmente religiosa y teológica por los títulos también, junto a los autores enunciados: hay un tratado sobre la Biblia y otro sobre la llegada del Mesías, atribuidos a Nicolaus de Liria (sic), que dudo que pueda ser identificado con San Nicolás, obispo de Mira de Licia, santo fundamental en la tradición medieval (del que

desconozco que tenga obras escritas); hay referencias a constituciones conciliares, sermones, obras marianas...

Resulta interesante anotar el carácter global de la cultura que estos libros sostienen: de nuevo, la referencia medieval aparece en esta última compra del rey, que muere tres años después. Y así, el Magnánimo sigue plateando su orientación entre los dos mundos que conoce, hasta el final de su vida, lo cual no deja de ser lógico para un hombre del siglo XV, si no fuera porque las dos relaciones citadas están dependiendo organizadamente de los dos universos culturales. Me refiero, claro está, al grecolatino de la primera relación y al teológico-religioso de la segunda, como una indicación ordenada de la manera de proveer la Biblioteca real, con un sentido de la cultura en el que se patentiza, junto a lo diferente y complementario que los dos espacios guardan entre sí, la conciencia seguramente de esa diferencia y esa complementareidad.

La Biblioteca del rey Alfonso es, en todo esto, un riquísimo y brillante ejemplo de la vida que éste articula en Nápoles, anclado en su doble interés por el mundo del que procede y el que está apareciendo, inclinado ahora sólidamente a comprender el complejo entramado del Humanismo, al que todo parece atraerlo.

4. *Otras instituciones culturales: La Academia*

Las dos instituciones de transmisión de cultura fueron en Nápoles, como en los centros principales del Renacimiento italiano, el *Studium* y la Academia, creada por el rey y dirigida sucesivamente por el Panormita y por Pontano. Si los *studia* —es decir, las universidades— se articulan como los verdaderos centros civiles del saber, recogiendo la transmisión de todas sus ramas, las naturales, la medicina y el derecho, es común valoración que la sabiduría no encuentra en el *Studium* napolitano su mejor espacio, al menos durante el tiempo del reinado de Alfonso. En una monografía de hace algunos años, Carlo de Frede valoraba cómo el rey hace ciertamente poco para apoyar la vida de esta institución, siendo prueba de esto que «durante su reinado la Universidad no tuvo ni tan siquiera una sede propia, sino que funcionó en casas cogidas ocasionalmente en alquiler» (Frede, 1960: 40). Por otra parte, de Frede estudia la figura de los lectores y nos informa que sólo uno de ellos fue español, un tal Diego, lector de física, que enseñó entre 1450-51.

El saldo negativo tiende a desplazarse en cualquier perspectiva que se trace, hacia otro espacio profundamente positivo y estimulante, como fue la dedicación del rey a apoyar la Academia, creada al poco tiempo de la conquista de la ciudad, en 1442.

La Academia napolitana es probablemente la primera que tuvo un renombre en el ámbito cultural humanista, puesto que ésta nace veinte años antes de la hegemonía marcada por la florentina de Marsilio Ficino, cuyo tiempo fundamental comienza hacia 1463. Surgidas en las principales ciudades-estado a lo largo del siglo, al calor de la imagen discursiva platónica, tienen el carácter de una reunión privada de humanistas y hombres de estado animados por la noción central, procedente ya del siglo anterior, desde la *autoritas* de Petrarca, de los *studia humanitatis*, donde el saber se diferencia

de las ramas procedentes de la tradición medieval, para centrarse en la indagación sobre el hombre y el rescate, también filológico, de su configuración clásica. A la sucesión estimulante de las Academias napolitana y florentina, seguirá la romana de Pomponio Leto, o la veneciana de Aldo Manuzio, fundada hacia 1500.

La Academia, que funda Alfonso y su humanista Antonio Beccadelli, el Panormita, será inmediatamente punto de atracción de otros humanistas, convocados, no menos que por el brillante discurrir del saber, por el prometedor mecenazgo del Magnánimo. Giovanni Pontano, el sucesor de Beccadelli tras su muerte en 1471, narra al comienzo de su diálogo *Antonius*, su deseo ferviente de conocer a éste, y entrar en la *Porticus Antoniana*, nombre que recibe la Academia el año en que Pontano llega a Nápoles acompañando al rey, al que había conocido en 1447 en la campaña contra Florencia. El texto del humanista se refiere a Octubre de 1448, en los días de su llegada a la ciudad:

> Et porticum ipsam nosse et Antonium videre cupio; audio enim pomeridianis horis illis conventum haberi litteratorum hominum; ipsum autem Antonium, quanquam multa dicit, plura tamen sciscitari quam docere solitum, nec tam probare quae dicantur quam socratico quodam more irredere disserentes
> (Pontano, 1943: 49)
>
> (Deseo conocer el Pórtico y ver a Antonio; en efecto, oigo decir que por la tarde tienen lugar reuniones de personas cultas; y que Antonio, aunque hable bastante, tiende más a interrogar que a enseñar, inclinándose, más que a aprobar los discursos, a ironizar, con un cierto aire socrático, sobre los interlocutores)

La importancia de la Academia, que durará hasta 1543, procede del amplio grupo de humanistas que la forman. A ella pertenecen hasta 106 nombres principales a lo largo de un siglo, siendo miembros, en la época que nos ocupa, Teodoro Gaza, Giannozzo Manetti, Giorgio di Trebisonda, Eneas Silvio Piccolomini, Bartolomeo Fazio, Lorenzo Valla. El esplendor continuará en el período posterior, y formarán parte de ella, Iacopo Sannazaro, quien sucede a Pontano en su dirección y la traslada a su casa de Mergellina, y otros nombres principales, como Pietro Bembo o Lorenzo de Médicis, en la época de Ferrante, con quien pacta contra el Papa y, con este motivo, viaja a Nápoles y entra en la pontaniana.

Los nombres españoles son también escasos y, en la primera época, sólo aparece el teólogo Juan Soler, obispo de Barcelona y nuncio apostólico en Nápoles durante el reinado de Alfonso, de quien fue hombre de absoluta confianza. Los otros dos nombres, de la época posterior, son Fernando Francisco De Avalos, nacido en Nápoles en 1489 y aclimatado italiano (era hijo de Alfonso de Avalos, primer marqués de Pescara y de Isabel de Córdoba), y el Cariteo —Benedetto Gareth—, nacido en Barcelona, pero aclimatado italiano desde los dieciocho años y afamado poeta en aquella lengua.

II. LOS HUMANISTAS

Utilizaré como perspectiva exclusivamente el Humanismo que surge y se desarrolla en el ámbito napolitano y en el marco concreto del período estudiado, con lo que quiero evitar que estas páginas se presenten, o sean entendidas, como un intento de reflexión global sobre el Humanismo italiano o, incluso, sobre la obra en su conjunto de algunas figuras principales que se vinculan, durante más o menos tiempo, a la corte de Alfonso V.

Estas figuras crearían por otra parte una nómina interminable de autores y cuestiones que directamente no determinan la manera de producción cultural de la corte, porque, con mayor o menor vinculación, en Nápoles tienen presencia Bartolomeo Fazio, Antonio Beccadelli, el Panormita; Giovanni Gioviano Pontano, Teodoro Gaza, Lorenzo Valla, Giannozzo Manetti, Vespasiano da Bisticci, Porcellio Pandone, Pier Candido Decembrio, Angelo Decembrio, Flavio Biondo, Giorgio da Trebisonda, Nicolò Sagundino, Enea Silvio Piccolomini (quien luego será Papa Pío II), el Cardenal Bessarione, Francesco Filelfo, apareciendo también vinculaciones del Rey con Poggio Bracciolini y Leonardo Bruni entre otros. Sobre este conjunto de autores y de obras, que enfocan la nueva cultura del siglo XV, realizo una operación selectiva que tiene que ver tan sólo con las posibilidades descriptivas que planteé en la nota introductoria: intento trazar un panorama y no abarcar globalmente la cultura del Humanismo que los nombres citados, con otros pocos más, resumirían perfectamente. E intentaré seleccionar algunos problemas principales, haciendo hincapié en los que más determinan el tipo de producción cultural de la corte.

No entro en las páginas que siguen, por estas razones, en el panorama del Humanismo catalán, cuya vinculación directa a la corte de Nápoles parece, en líneas generales, irrelevante. El panorama trazado por Miquel Batllori, en sucesivas intervenciones, reafirma la no incidencia de los grandes temas del Humanismo italiano en este primer Renacimiento catalán, que viene determinado todavía globalmente por el peso del pensamiento de Raimon Llull, entendido, durante el siglo XV, en sus claves medievales.

Por otra parte, la vinculación a Nápoles de figuras como Pere Miquel Carbonell, y su imitación, por ejemplo, de los modelos biográficos de los humanistas

—concretamente del *De viris illustribus da Fazio*— no pasa de ser, en su obra *De viris illustribus catalanis,* una imitación que Batllori califica como caricatura (Batllori, 1979: 98). En la obra de otros humanistas, como Ferran Valentí o Luciano Colomer, no se detectan claramente influencias de la nueva producción cultural que el Humanismo italiano inauguraba.

1. *Para una perspectiva de la cultura del Humanismo*

El movimiento central de la cultura de los siglos XIV al XVI, el Humanismo, fue definido así siglos después porque, por encima de matices, opiniones críticas que valoran un aspecto entre otros, emerge, de la producción de los autores que identificamos como humanistas, un sentido de búsqueda del hombre y de su dimensión en el mundo, un sentido de libertad y dignidad del hombre, que contradice aspectos del valor teocéntrico del mundo medieval. Insistiré en esta idea como una línea de interpretación que no coincide con determinadas reducciones, que se han centrado exclusivamente en el papel filológico —de interpretación de los textos de la cultura grecolatina— que los humanistas realizan. Estamos por tanto ante un movimiento que avanza sobre el terreno de la filología, de los estudios de latín y griego, de la lectura de los clásicos, y que, a partir de aquí, desarrolla un conjunto de posicionamientos originales sobre la visión del hombre.

La implantación de la cultura humanística tiene en los *studia humanitatis* una actitud y un espacio físico. El espacio físico es que, ante ellos, que proliferan en las principales ciudades de la Italia del siglo XV, estamos ante la creación de un nuevo saber. La actitud, que identifica en cualquier caso un nuevo sentido cultural, surge de la preocupación central por la formación del hombre. Un texto de Leonardo Bruni nos puede aclarar el sentido de esta formación:

> Que sea doble tu estudio: dirigido, en primer lugar, a conseguir en las letras no el conocimiento común y vulgar, sino un saber diligente e íntimo en el cual quiero que te muestres excelente; en segundo lugar, a obtener la ciencia de aquellas cosas que se refieren a la vida y a las costumbres; estudios éstos que se llaman de humanidad porque perfeccionan y adornan al hombre. Que en esos estudios tu saber sea variado y múltiple, y sacado de todas partes, de modo que no dejes de lado nada que pueda parecer contribuir a la formación, a la dignidad, a la alabanza de la vida. Creo que te conviene leer a aquellos autores, como Cicerón y similares, que te pueden ser de ayuda no sólo por su doctrina, sino también por la claridad de su discurso y por su habilidad literaria. Si quieres prestarme oído, de Aristóteles aprenderás los fundamentos de esas doctrinas, pero buscarás en Cicerón la elegancia y la abundancia del decir y todas las riquezas de los vocablos, y, por decirlo así, la destreza en el discurrir de aquellos argumentos.
>
> Quisiera en realidad que un hombre eminente tuviera un rico conocimiento, y también que supiese ilustrar y embellecer en el discurso las cosas que sabe. Pero nada de esto sabrá hacer quien no haya leído mucho, aprendido mucho, sacándolo de todas partes. De modo que no deberás ser adoctrinado solamente por los filóso-

fos, por más fundamental que sea ese estudio, sino que también debes formarte con los poetas, con los oradores, con los historiadores, de manera que tu discurso sea variado, rico y de ninguna manera vulgar [...].
Si, como así lo espero, alcanzas ese grado de excelencia, ¿qué riquezas podrán compararse al resultado de esos estudios?
(cit. Garin, 1986: 77).

La nueva universalidad cultural adquiere esta perspectiva de sedimentación en el pasado para afrontar precisamente una nueva reflexión que está reflejando una nueva sociedad. El mundo antiguo resurge para plantear una nueva concepción de la vida, del hombre como actividad, de la belleza y del amor, de la política y de la historia. En el decurso reflexivo, van apareciendo elementos sorprendentes que son impensables en el mundo medieval. Comencemos por uno de ellos, aproximándonos a una de las figuras centrales del mundo napolitano: el Panormita, a quien ya antes vimos creando y dirigiendo la Academia para el Magnánimo.

2. *La figura del Panormita*

La imagen del Panormita, quien asume el primer momento de la Academia, bien puede sintetizarse en una atractiva personalidad que cumple además múltiples servicios diplomáticos para el rey. Su biografía se une a la del Magnánimo en 1434 en Palermo y, tras los avatares de la derrota de Ponza y la continuidad de la conquista hasta la entrada en Nápoles, le confiere un papel de testigo principal de la actividad del rey, a quien dedica una famosa biografía en 1455, *De dictis et factis Alphonsi regis.* Su producción principal es, sin embargo, la poética, en la que, con el *Hermaphroditus,* al que luego tendré ocasión de referirme, adquiere la condición de «un goliardo del cuatrocientos», con la que lo definió Luigi Russo.

Es interesante destacar que no estamos con Beccadelli ante una personalidad central del humanismo. Su condición de poeta se une a su desbordante personalidad humana, según todos los testimonios, de los que son principales los trazados por su sucesor Pontano, quien le dedica el diálogo *Antonius* y la obra poética *De laudibus divinis,* junto a dos poemas sobre los que parece interesante retener la imagen que nos ofrece.

El primero pertenece a la obra *Parthenopeus sive amores* y dice así:

Antoni, decus elegantiarum
atque idem pater omnium leporum,
unus te rogat e tuis amicis,
cras ad se venias ferasque tecum
quantumcumque potes facetiarum
et quicquid fuerit domi iocorum:
nam tantum tibi risus apparavit,
quantum Democrito diebus octo
profundi satis et super fuisset;
quod tecum patulo cupit palato
perridere suapte risione,
condita levitate ineptiisque.
(Pontano, 1977 - I: 102).

(Antonio, alabado por la cultura y al mismo tiempo padre de todas las bromas, uno de tus amigos te ruega que vengas mañana a su casa y que traigas cuantas argucias puedas, y toda la reserva de cosas divertidas que encuentres en tu casa; él te ha preparado tantas risas que, para digerirlas, Demócrito habría tenido necesidad de ocho días, y hasta le habrían sobrado éstas, porque, contigo, él quiere desternillarse hartándose de carcajadas, codimentadas por chácharas sin sentido).

Me parece interesante destacar la selección de imagen que realiza Pontano. Quizá haya que anotar que resulta sorprendente, con las resonancias de seriedad que tiene una Academia para nosotros, poner al frente de ella una imagen burlesca como la que se presenta. Las raíces clásicas del humor actúan para los humanistas como superación del eclesiástico y medieval rechazo de la risa. Pero, en cualquier caso, debe empezar a llamarnos la atención este apunte sobre el maestro, que sólo adquiere un tono de mayor seriedad en el solemne poema que le dedica Pontano sobre su tumba. Se trata de «Tumulus Antonii Panhormitae, poeta nobiliissimi», que corresponde al libro *De tumulis,* donde se pasa revista a los enterramientos, y a las virtudes, de personajes principales de la ciudad. El poema dice así:

Siste, hospes; fas est cantus audire dearum;
grata mora est, Musae nam loca sacra tenent.
Antoni monumenta vides: hinc templa frequentant;
ille fuit sacri maxima cura chori,
illum saepe suis medium statuere choreis;
duxit compositos arte decente choros.
Saepe lyram cessit Clio, cessere sorores;
concinuit teneros voce manuque sonos.
Exstinctrum flevitque Aon flevitque Aganippe,
Sebethus miseros egit in amne modos;
Sirenes quoque de scopulis miserabile carmen
ingeminant; planctu litora pulsa sonant;
Pierides tristem ad tumulum effudere querelas,
Pierides passis post sua terga comis.
Hinc crevit desiderium nec cura recessit
vatis, at exstincto vate remansit amor;
conveniunt nunc ad tumulum celebrantque choreas
et memorant lusus, magne poeta, tuos.
En audis, sonet ut lenis concentibus aura?
Ut sonet appulsu concita terra pedum?
Haec vati memores Musae post fata rependunt;
carminis hoc meritum est. Num satis? Hospes, abi.
(Pontano, 1977 - I: 226)

(Detente, viajero; el canto aquí puedes oír de las diosas; dulce es la parada: pues aquí las musas tienen su lugar sagrado. Estás viendo la tumba de Antonio; por eso, ellas frecuentan el templo. Él fue el máximo amor de su sagrado coro. A él a menudo pusieron en medio de su danza; él guió los armónicos coros con un arte apropiado. A menudo le cedió la lira Clío, las otras hermanas; y movió con su voz y

su mano tiernos conciertos. Una vez muerto, lo lloró Elicona, lo lloró Aganipe, tristes lamentos lanzó Sebeto en su río, y también las sirenas repiten un canto de muerte desde sus escollos; los litorales resuenan de llanto; las Musas vierten tristes quejas sobre su tumba; las Musas con las cabelleras sueltas sobre las espaldas. Desde entonces crece el deseo y no cesa el amor por el vate, que, habiéndose extinguido, permanece el amor; ahora se juntan y celebran danzas sobre la tumba y recuerdan, gran poeta, tus bromas. ¿No oyes cómo dulces de músicas resuenan los aires? ¿cómo resuena la excitada tierra con el batir de pies? Así pagan las musas, agradecidas, al extinto poeta; éste es el mérito de su canto. ¿No basta? Adelante, viajero).

Pero, en medio de la gravedad, Pontano ha destacado de nuevo, entre tantas cosas, entre tantos tópicos elegíacos, las bromas del Panormita. Quizá sea una forma de interpretación replantear a partir de ellas tantas cosas: por ejemplo, la seriedad del fundador de la Academia mediante algún pasaje famoso de la biografía que éste realiza del rey, o, por encima de todo, la decisión de Alfonso de crear la Academia con este singular amigo.

Veamos ahora detenidamente estas cuestiones, comenzando por la primera. Es importante la imagen que traza del rey en relación a la Academia en dos momentos de su biografía, que está estructurada como una narración de episodios que demuestran todas las virtudes, escritas en los márgenes, donde también aparecen referencias clásicas que apoyan las imágenes creadas. La edición príncipe es la de Iacobum Spigelium, impresa en Basilea en 1538, que contiene además los comentarios de Eneas Silvio Piccolomini a la obra, y que tiene el interés de estar dedicada, con un amplio texto de dos páginas, al emperador Carlos V. En ella, Jacobo Spiegel considera que el trabajo del Panormita, en la biografía de Alfonso, es semejante al que realizara Plutarco en relación a Trajano, para acabar citando otros príncipes y afirmar que el libro debe servir como una auténtica educación de éstos.

El libro comienza a enumerar las siguientes virtudes en los márgenes, que explica o ilumina en su interior, por las que Alfonso es: fuerte, justo, modesto, prudente, sabio, agradable, constante, estudioso, paciente, modesto, devoto, misericordioso, humano, religioso, moderado, clemente, seguro, jocoso, atento, magnánimo, generoso, desinteresado, observador, etc., repitiendo algunas de ellas para narrar otros episodios demostrativos.

Nos resultan particularmente curiosos los referidos a la relación del rey con la cultura, como cuando cuenta sus continuas lecturas de los *Comentarios* de César en las batallas y viajes, para explicar su imagen de «studiose» y «modeste»:

> ... Caesaris commentarios in ommi expeditio ne secum tulit, nullum omnino intermittens diem, quin illos accuratissime lectitaret, lavoratque et dicendi elegantiam et belli gerendi peritiam.
> (Panormita, 1538: 40).

> (... Llevó consigo en cada expedición los comentarios de Cesar, no dejando pasar totalmente un día sin leerlos cuidadosamente, y sin trabajarlos, no sólo para hablar con elegancia, sino también para aprender el arte de la guerra.)

Más adelante nos sigue explicando que:

> In urbium direptione quicumque ex militibus librum offendisset, confestim certatimque illum ad regem quasi suo quodam iure perferebant, siquidem fama vulgaverat eum libris maxime delectari solitum. Itaque nulla alia in re magis sese regi gratificari dignius aut facilius posse arbitrabantur, quam in libris exhibendis atque tradendi.
> (Panormita, 1538: 40).

> (... Cualquiera de los soldados que encontrase un libro en el saqueo de las ciudades, en seguida y ciertamente lo llevaba al rey como por cierto derecho, puesto que era fama común que éste solía deleitarse más de lo ordinario con los libros. Así pués, pensaban que ninguna otra cosa sería gratificada más dignamente por el rey, o más facilmente podría serlo, que al que trajese los libros y se los mostrase.)

Las virtudes intelectuales de Alfonso tienen su confirmación en aquel famoso párrafo en el que quiere valorar su atención al decir de los humanistas. Es una anécdota muy utilizada, tanto por lo que dice del rey, como por lo divertido que resulta:

> Iannotius Manettus florentinorum legatus ad regem prolixam, nec minus elegantem orationem habens, dum pronunciaret, attentione patentiamque regis apprimem miratus est, quod ne oculos quidem a se diutissime dicente minimum deflexisset, nec manus movisset: sed et illud in primis memoria dignum iudicavit, quod cum a principio statin orationis naso regis musca supersedisset, non priusquam peroratum esset, rex illam abegisset.
> (Panormita, 1538: 45)

> (Giannozzo Manetti, embajador de los florentinos ante el rey magnánimo, de elegante oratoria, una vez que hablaba, estaba especialmente admirado de la atención y la paciencia del rey, que no apartó los ojos ni por un segundo del que hablaba durante tanto tiempo, ni movió las manos: y juzgó como cosa digna de recordar, que, habiéndose posado una mosca en la nariz del rey al comienzo del discurso, el rey no la espantó hasta que acabó de hablar).

El último párrafo hacía las delicias de Benedetto Croce, para prevenirnos del carácter del rey, algo rústico siempre, e, incluso, algo bobalicón, como en este caso. Creo que los textos se comentan por sí mismos: ese rey acompañado siempre de los *Comentarios a la guerra de las Galias* de César, o capaz de mantener su atención ante un humanista, hasta el límite de no espantar durante horas la mosca que se había posado en su nariz, resulta cuanto menos sorprendente como imagen. A nosotros solamente, quizá. Pero, viniendo de quien viene, la imagen de la mosca puede ser parte de ese humor, de esa capacidad de broma, que el Panormita ha utilizado siempre para todos. Luego resarciría al rey con otros párrafos de su biografía, insistiendo en su carácter de estudioso y generoso en relación a la Academia.

Hay algo más sustancial en relación a Antonio Beccadelli, que nos permite problematizar qué tipo de elección ha hecho Alfonso. Como he dicho antes, no es el Panormita una figura esencial en el panorama del Humanismo. Hasta la obra biográfica del

Rey, a la que seguirá la de su hijo Ferrante, *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis*, ha escrito las *Epistolae Gallicae*, en Pavía, en 1429, y las *Epistolae campane*, hacia 1440, que son, más que cualquier otra cosa, descripciones del ambiente cultural de Pavía y Nápoles. Pero era sobre todo, desde 1425, el autor de un libro de poesía particularmente famoso, más por el escándalo que produjo y la subsiguiente polémica, que por su calidad literaria. Se trata de *L'Hermaphroditus*, obra que había dedicado a Cosme de Médicis este hombre, entonces joven, que va a hacer de su vida también una sucesión de mecenazgos: tras el buscado de los Médici, en 1429 encuentra el del duque de Milán, Filippo Maria Visconti; hasta el del Alfonso V, en 1434. Pues bien, la obra -a la que luego me referiré como plasmación de la «voluptas», frente al ideal ascético- tiene poemas del siguiente tenor:

EPITAPHIUM NICHINAE FLANDRENSIS SCORTI EGREGII
Si steteris paulum versus et legeris istos,
hac gnosces meretrix quae tumulatur humo.
Rapta fui e patria, teneris pulchella sub annis,
mota proci lacrymis, mota proci precibus.
Flandia me genuit, totum peragravimus orbem,
tandem me placidae continuere Senae.
Nomem erat -nomen notum- Nichina: lupanar
incolui. Fulgor fornicis unus eram.
Pulcra descensque fui, redolens et mundior auro,
membra fuere mihi candidiora nive:
quae melius nec erat Senensi in fornice Thais,
gnorit vibratas ulla movere nates.
Rapta viris, tremula figebam basia lingua,
post etiam coitus, oscula multa dabam.
Lactus erat multus et niveo centone refertus,
tergebat nervos officiosa manus.
Pelvis erat cellae in medio, qua saepe lavabar,
lambebat madidum blanda catella femur.
Nox erat, et iuvenum me sollicitante caterva,
substunui centum, non satiata, vices.
Dulcis amoena fui, multis mea facta placebant:
sed praeter pretium, nihil mihi dulce fuit.
Oro tuum violas spiret, Nichina, sepulchrum,
sitque tuo cineri non onerosa silex.
Pieriae cantent circum tua busta puellae,
et Phoebus lyricis mulceat ossa sonis.
(Panormita, 1824: 138)

(Epitafio de Niquina de Flandes, ilustre puta.

Si te detienes un poco y lees estos versos, conoceras a la meretriz que está enterrada en esta fosa. Raptada fui de mi patria, cuando era linda en tiempo de mis años jóvenes, conmovida por las lágrimas de un enamorado, conmovida por sus plegarias. Flandes me creó, recorrí todo el mundo, hasta que me acogió la dulce

> Siena. Mi nombre era —nombre famoso— Niquina: vivía en el lupanar. Yo sola era el esplendor del prostíbulo. Fui bella y elegante, perfumada y más preciosa que el oro: tenía los miembros más blancos que la nieve; en el burdel de Siena no había ninguna cortesana que supiese mover las caderas mejor que yo. Arrebatada por los hombres, acompañaba los besos con la vibración de la lengua, incluso después del coito, daba más besos. Mi lecho lo cubría una colcha blanca y pesada, mi mano servicial tranquilizaba los nervios. Una vasija estaba en medio de la estancia, en la que a menudo me lavaba, mientras mi dulce perrita me lamía la cadera bañada. Una noche, habiéndome solicitado una muchedumbre de jóvenes, mantuve a cien, uno tras otro, sin saciarme. Dulce y graciosa fui, a muchos complacían mis actos, pero nada me gustó más que el dinero, Ojala, oh Niquina, que las violetas perfumen tu sepulcro, y que la piedra no sea pesada sobre tus cenizas. Que las jóvenes musas canten alrededor de tu tumba, y Febo conforte a tus huesos con el sonido de su lira).

La construcción principal del Panormita es de este tipo, y su imaginación principal, turbulenta, la de antes de los treinta años, continúa en *L'Hermaphroditus* narrándonos burdeles y relaciones múltiples con un protagonista al que una prostituta florentina, por ejemplo, Galla «tuo peni, vel cunno, nam tibi uterque est, iniciet, nullo tacta rubore, manus» —«se pondrá a tocarte sin sonrojarse tu pene, o tu clítoris, puesto que tú tienes los dos»-. *L'Hermaphroditus* es esta violenta eclosión de los sentidos, narración minuciosa y pornográfica de la «voluptas», objetivizada en un protagonista extraño que recorre los burdeles antes, seguramente, de plantearse recorrer los *studia humanitatis*. Los textos siguen presentes a lo largo de muchos años de la biografía de Beccadelli, quien, indudablemente, debe su fama a este libro, con el que protagoniza una sonada polémica.

Más adelante citaré un texto de Guarino Veronese de 1426, en el que éste defendía el sentido de la obra. Hacia 1432, un fraile franciscano, Alberto da Sarteano, lanza violentas acusaciones de obscenidad contra el libro. Guarino intervendrá de nuevo, retractándose de sus afirmaciones anteriores, en Enero de 1435. Son los indicios principales de una polémica que recorre todo el ámbito cultural.

Será interesante aislar los aspectos principales del debate. El primero concierne a la base cultural a partir de la que se mueve la obra: Catulo y Marcial han utilizado elementos similares a los del Panormita. Son sus modelos. Y son referencia entonces para defenderse a sí mismo. La clasicidad de lo narrado está asegurada. A partir de aquí, los defensores de Beccadelli, Fazio por ejemplo, insistirán sobre el argumento del valor de la lengua poética, de la salvación que el libro realiza del verso latino elegíaco. Frente a esto, la acusación de obscenidad, de refinamiento inmoral incluso, surge del fraile Alberto da Sarteano, pero tiene resonancias en el cambio de la posición de Guarino, y en Giraldi, en Cortese, en Poggio, quien, valorando la calidad de los versos, aconseja al poeta que se dedique a asuntos más serios, insistiendo que, con el renacimiento de la antigüedad planteado por el Panormita, se hacía un mal servicio a ésta. Dos posiciones en síntesis que significan una polémica central sobre el arte de Beccadelli, cuya

calidad de lengua y poesía se ha visto puesta al servicio de un escándalo contra el que había prevenido a Cosme de Médicis, al dedicarle el libro:

Hac quoque parte sequor doctos veteresque poëtas,
Quos etiam lusus composuisse liquet,
Quos et perspicuum est vitam vixisse pudicam,
Si fuit obsceni plena tabella joci.
Id latet ignarum vulgus, cui nulla priores
Visere, sed ventri dedita cura fuit,
Cujus et hos lusus nostros inscitia carpet.
Oh ita sit! Doctis irreprehensus ero.
Tu lege, tuque rudem nihili fac, Cosme, popellum,
Tu mecum aeternos ipse sequare viros.
(Panormita, 1824: 40)

¿No sigo yo quizá a los sabios poetas antiguos? ¿No era lícito a aquéllos, como a mí, bromear agradablemente? Todos saben que su vida era pura, era correcta; pero sus escritos abundan de bromas lascivas. Cierto que, para el vulgo, que es ciego, esto queda siempre como un misterio, Pero no era así para los antiguos. El vulgo no piensa más que en el estómago. También la estupidez del vulgo vejará nuestras bromas. ¡Que sea así! El hombre culto no me criticará nada. Tù leelo, oh Cosme, y desprecia a la multitud; y sigue conmigo los pasos de los hombres inmortales.

El peso de la afirmación de Catulo de que el poeta debe ser casto pero no sus versos, mantiene esta autodefensa que provoca sucesivamente varios rechazos más. Y este es el ambiente que rodea al hombre que, desde 1424, se acerca al rey Alfonso «tejiendo humanísticamente su panegírico y recomendándose por su origen aristocrático», como decía Everardo Gothein. (Gothein, 1915: 163 ss.).

Pero nos interesa nuevamente, sobre todo, el sentido de esta relación, que, en síntesis, significa la entrada de un hombre de las características mencionadas al ámbito próximo del rey, hasta el punto de convertirse en el puntal de la actividad humanista en Nápoles. Como veremos, Beccadelli seguirá protagonizando otras polémicas —con Lorenzo Valla, principalmente-, pero nos podemos detener a valorar lo dicho hasta ahora, haciéndonos la pregunta de ¿por qué la elección de Alfonso? Aunque la respuesta no pueda pasar, obviamente, de una conjetura.

El rey acepta en su cercanía, con encargos políticos y culturales precisos, a un hombre que ha protagonizado una sonada polémica cultural, y que, por su personalidad desbordante, más que por su producción de pensamiento, es capaz de poner en marcha un centro de reflexión, y atraer con él a otros humanistas. El Magnánimo sabe que esta última cuestión es problema, además, de estipendios anuales, junto a la realidad de la Academia. Estos datos, más una probada capacidad de adulación, constituyen las redes que teje el Panormita vigorosamente. Y el rey, en todo esto, demuestra una atracción también por la transgresividad cultural que el poeta mantuvo en el pasado, puesto que, indudablemente, la debe conocer. La sensibilidad de Alfonso para detectar un nom-

bre útil a sus propósitos, se demuestra, de nuevo, eficaz, como un recurso en el que, propaganda y actividad diplomática, están presentes. El servidor de Cosme de Médicis, y de Filippo Maria Visconti, es ahora el principal artífice de la política cultural de Alfonso. Y la *Porticus Antoniana* ilumina Nápoles en el camino del Renacimiento.

3. *El ideal de la «voluptas» frente al pensamiento neoplatónico*

Entre los siglos XV y XVI, asistimos a una recuperación de los elementos ideológicos del cristianismo, filtrados por una de las tracciones filosóficas más vigorosas, el platonismo. Es el neoplatonismo de Marsilio Ficino, León Hebreo, Bartolomeo Fazio, Giannozzo Manetti, etc., un pensamiento esencial en un impulso de valoración del hombre destinado a la gloria celeste (cristianismo), gracias a la participación del alma en la Belleza, en lo celeste, reinterpretado como lo puro absoluto, la divinidad (platonismo). Ese amor puro, el *eros uranos*, está emplazado frente al *eros pandemos*, el amor terreno, el del cuerpo. Y los humanistas se aprestan a la reinterpretación, en la línea de revalorización del hombre y el amor, y lo hacen generalmente usando los mecanismos conceptuales del cristianismo y el platonismo. Gianozzo Manetti escribe su *De dignitate et excellentia hominis*, obra en la que hay un canto al hombre, también corporal, porque el cuerpo es la obra más perfecta de Dios, un hombre que es inmortal y es inteligencia —ansias de inmortalidad por ejemplo—, pero que también es memoria y voluntad, y con ésta última aparece el afán de dominio del mundo, dominio artístico, científico, etc. Tenemos aquí la síntesis de tendencias que hace caer el pesimismo medieval, el pesimismo de la miseria del hombre, el pesimismo que impedía gozar el mundo. Y, tengamos en cuenta, que la sintesis final responde perfectamente a un sentido cristiano, porque Manetti insiste en la inmortalidad como participación de la belleza y transfiguración de la vida.

Pero hay más. Ha surgido también el ideal de la «voluptas». Epicuro frente a Platón o, más directamente, Catulo y Marcial frente a Virgilio. Antonio Beccadelli, el Panormita, escribe *L'Hermaphroditus*, una poesía que no peca de castidad como hemos visto. Y, en medio de la polémica que genera, surge la voz ejemplar de Guarino Veronesse, otro humanista:

> Mirari profecto licet suavissiman carminis harmoniam, dicende facilitatem, inelaborata verba et inoffensum compositionis cursum. Nec idcirco minus carmen ipsum probarim et ingenium, quia jocos, lasciviam et petulcum aliquid sapiat. An ideo minus laudabis Apellem, Fabium ceterosque pictores, quia nudas et apertas pinxerit in corpore particulas, natura latere volentes? Quid? si vermes, angues, mures, scorpiones, ranas, muscas fastidiosasque bestiolas expresserint, num ipsam admiraberis et extolles artem artificisque solertiam?
> (Cit. Garin, 1976: 124)

> (Se puede admirar la exquisita armonía del verso, la fluidez del estilo, la espontaneidad y el ritmo de la composición. Esto no significa que yo no aprecie todo el canto y el ingenio del poeta, aunque a veces haya algo de broma, de licencioso,

> de excesivo. Pero ¿es que no alabaremos a Apeles, Fabio y los otros pintores porque hayan pintado poniendo al desnudo las partes del cuerpo que por naturaleza quieren estar escondidas? Y si se representan gusanos, serpientes, escorpiones, moscas y animalitos molestos ¿es que no admiraremos y exaltaremos el arte y la habilidad del artista?)

El argumento aquí es por una parte un canto a la libertad de la cultura, pero indica una actitud nueva cuyo transfondo es el amplio debate sobre la voluptuosidad que realizan los humanistas. Y de esa literatura —Lorenzo Valla, principalmente— aflora un sentido antiascético que recorre también la temática de muchos pensadores de la época, temática retomada en sentido cristiano, porque un autor como Lorenzo Valla concluye su *De vero bono*, obra que realiza un canto al cuerpo, y a los placeres del cuerpo, con una derivación religiosa, con un epicureísmo cristiano, para el que el supremo placer es la «divina voluptas», el encuentro celestial en cuerpo y alma con Dios.

4. *La restitución del hombre en Manetti*

La figura de Giannozzo Manetti adquiere un valor sobresaliente en la historia que narro. Nacido en Florencia en 1396 y muerto en el exilio en Nápoles en 1459, su formación inicial se vincula a los centros y las figuras principales del primer humanismo florentino: Leonardo Bruni principalmente, cuya amistad recorre la vida y la formación de Manetti, quien leyó en 1444 el elogio fúnebre de Bruni, de quien había adquirido la formación aristotélica. La obra principal de Manetti es *De dignitate et excellentia hominis*, dedicada al rey Alfonso en 1452. Antes, sus traducciones de las obras morales de Aristóteles, o su versión de los salmos, sus obras apologéticas e históricas: *Adversus Juadaeos et gentes pro catholica fide, De illustribus longaevis*, o las vidas de Sócrates y Séneca, jalonan una actividad intelectual que adquiere su mayor dimensión en la obra de 1452, en la que el autor, embajador de Florencia en Nápoles, vinculado amistosamente al Rey, asume la tradición de defensa del hombre que, basándose en el precedente de Bartolomeo Fazio, recorre el siglo XV hasta los textos esenciales de Pico della Mirandola y Tomaso Campanella: *De dignitate et excellentis hominis* es una obra, en cuatro libros, cuya argumentación está en la génesis —múltiple y no directamente filiada a partir de Manetti— de la *Oratio de dignitate hominis* de Pico, o del bellísimo canto *De la potencia del hombre* de Campanella. (Cf. Garin, 1986: 70-76).

La imagen cultural más próxima de Manetti que conservamos es la que trazara Vespasiano da Bisticci, quien nos dice que

> fue doctísimo en las lenguas latina, griega y hebrea, fue un grandísimo filósofo, tanto natural como moral, y fue un magnífico teólogo en nada inferior a ninguno de los de su época. Aprendió la lengua hebrea, que le pareció facilísima, sólo con el fin de saber bien los textos de las Sagradas Escrituras. Solía decir que tenía tres libros en la cabeza, de tanto que los frecuentaba: uno era las *Epístolas* de San Pablo, otros *De civitate Dei* de San Agustín,y el otro, de entre los gentiles, la *Ética* de Aristóteles...
> (Cit. Garin, 1986: 241-242).

La anécdota de elaboración de la obra, dedicada a Alfonso, nos la contó el propio Manetti en su Prefacio. Es el mismo rey quien, conocedor de la obra de Fazio *De excellentia et praestantia hominis*, dedicada al Papa Nicolás V, le pide que la escriba:

> ... cum enim non multo ante florentini populi nomine legati et oratores Neapoli apud te commoraremur, factum est ut semel opusculum quoddam praecipuum et egregium, et magnis insuper laudibus et memoratu dignum cursim legeremus, quod ad Bartholomeo Fatio viro eruditissimo simul atque elegantissimo et dedicatum fuerat. Unde cum non multo post forte ad graecam illam celeberrimam ac famosissimam turrim semel eseemus atque pro humanitate tua prolixum quendam de studiosis atque eruditis hominibus sermonem simul haberemus, modo nescio quo evenit ut in particularem praedicti opusculi mentionem incideremus. Quo circa paulo post benigne et perhumane quindem a nobis exegistis, ut de eisdem rebus scribere vellemus tibique opus dedicaremus. Nos vero, qui maiestati tuae in primis morem gerere et obsequi vel maxime cupiebamus, nihil nobis gratius fore respondere non dubitavimus, quam ut tibi gratificari et famulari possemus; ideo nos, ut nosti, libenter scripturos et opus tuo nomini dedicaturos hilariter iocundeque promisimus. (Manetti, 1977: 423-425)
>
> (... cuando no hace mucho tiempo me encontré como embajador del pueblo florentino en Nápoles cerca de ti, me sucedió que leí un opúsculo, fino y egregio, merecedor de grandes alabanzas y recuerdos, que por Bartolomé Fazio, hombre de mucha erudición y elegancia, había sido dedicado al sumo Pontífice Nicolás V, concerniente a la misma materia. No mucho después, habiéndome encontrado contigo en aquella célebre y famosísima Torre del Greco, y hablando largamente contigo, con tu cultura y gentilidad, acerca de los hombres doctos, no sé cómo recordamos el opúsculo en cuestión. Así, poco después, benigna y cordialmente, me pediste que escribiese una obra para ti con el mismo argumento. Y yo, que deseaba sobre todo ser grato a tu Majestad, no respondí otra cosa que nada me sería más querido que poderte obedecer y resultarte grato; por tanto, como sabes, prometí con alegría escribir libremente la obra para dedicarla a tu nombre).

La obra, sugerida por tanto por el propio rey, adquiere para nosotros un valor indicativo de las preocupaciones de Alfonso, a quien podemos suponer, de todas formas, más preocupado en superar el opúsculo de Fazio, por haber sido dedicado a Nicolás V, que por la argumentación misma que éste desarrollaba. Pero la lectura de la obra de Fazio, y su comparación con la inducida de Manetti, bien puede indicar también una disposición cultural diferente por parte de Alfonso y su humanista, como una voluntad de afianzar otros valores para el hombre. De hecho, Fazio mantiene en su *De Excellentia et praestantia hominis*, el primado absoluto de la vida espiritual sobre la material, de la vida contemplativa sobre la vida activa: el hombre, centro de la creación, adquiere su valor esencial sólo en su disposición hacia Dios, para la cual, hasta físicamente, ha sido concebido:

> Puesto que en verdad Dios hizo a los animales como bestias que miran al suelo, a fin de que mirasen la tierra de la que habían sido generados, hizo al hombre por el contrario alto y erecto, y vuelto con los ojos hacia el cielo del que ha nacido. Esto por tanto se hizo según una razón sapientísima y óptima. Por ella, en efecto,

> Dios quiso que por lo menos aquellos que tienen la preocupación de la inmortalidad se elevasen hacia el cielo y mirasen a su fundador y el lugar donde ellos un día finalmente deben ir.
> (Carbonara, 1966-VI: 561).

Este único designio finalista, engarzado a la aceptación exclusiva de la vida de contemplación, imprime a la obra de Fazio un alcance medievalizante, que contradice uno de los postulados que Alfonso vive: a Manetti le planteará el mismo problema y obtendrá la respuesta de que el oficio del hombre es *agere et intelligere*, actuar y comprender. (Cf. Garin, 1976: 73).

De dignitate et excellentia hominis está dividido en cuatro partes:

> Quocirca in primo de egregiis dumtaxat humani corporis dotibus; in secundo de praecipuis quibusdam rationalis animae privilegiis; in tertio de admirabilibus totius hominis muneribus, quanto a nobis fieri potuit diligentius et accuratius explicavimus. Quae omnia cum tribus prioribus libris fecisse videremur, quartum insuper adhibere placuit, in quo ea confutaremus quae a pluribus idoneis auctoribus de laudatione et bono mortis et de miseria humanae vitae conscripta fuisse intelligebamus, quoniam illa nostris quodammodo adversari et repugnare non ignorabamus. (Manetti, 1977: 424)
>
> (Por esto he tratado con cuidado y diligencia en el primer libro las dotes egregias del cuerpo humano; en el segundo, los singulares privilegios del alma racional; en el tercero, las admirables propiedades de todo el hombre. Habiendo hecho todo esto en los tres primeros libros, quise añadir un cuarto en el que refutase cuanto veía escrito por autores antiguos en alabanza de la muerte y sobre la miseria de la vida humana, puesto que no ignoraba que todo esto contradecía y repugnaba a mi libro).

Las primeras partes realizan esa afirmación del hombre, comenzando por un canto al cuerpo:

> ¿Qué composición de miembros, qué conformación de líneas, qué figura, qué especie puede existir, por tanto, o pueda ser imaginada que sea más bella que la humana? Siendo conscientes de esto, los hombres antiguos y sabios se atrevían a confesar que eran dioses en forma humana (...) no faltaron hombres doctísimos y sabios que, considerando diligente y cuidadosamente todas las cosas antes dichas y otros mecanismos de igual género del cuerpo humano, juzgaron que tal fábrica fue realizada a imagen del mundo. Por lo que valoraron que el hombre fuese llamado por los Griegos *Microcosmo*, casi *pequeño mundo*.
> (Carbonara, 1966-VI: 562),

en el que se continúa la afirmación de la potencia del hombre a través de la exaltación de sus obras, la navegación, por ejemplo, mediante secuencias míticas como la de los Argonautas, o de una expectativa fructífera en aquel siglo XV, cuando los hombres han llegado a tierras que antes no parecían alcanzables «y les hemos oído que fueron descubiertas muchas tierras cultivadas y habitadas, totalmente desconocidas antes». Pero será la actividad intelectual la que gozará de un mayor reconocimiento:

> Nuestras son las pinturas, nuestras las artes, nuestras las diversas formas de sabiduría. Nuestros son finalmente, para no hablar ampliamente de cada uno de ellos, puesto que son casi infinitos todos los inventos, todas las clases de diversas lenguas y de varias letras.
> (Carbonava, 1966-VI: 563),

para alcanzar en esa práctica amplia un pleno sentido del hombre a través de la actividad humana:

> De las cosas anteriormente expuestas y suficientemente confirmadas, se extrae clara y abiertamente la conclusión de que el hombre es riquísimo y potentísimo. Puede en efecto hacer uso según la propia voluntad de todas las cosas que han sido creadas y, según la propia voluntad, puede dominarlas y mandar sobre ellas.
> (*ibídem*).

La restitución del hombre alcanza un nivel de confrontación directa con el mundo medieval, al polemizar con el pesimismo que, por ejemplo, el Papa Inocencio III había planteado a comienzos del siglo XIII en su *De miseria humanae vitae*. El barro originario, materia innoble que resume el pesimismo medieval, es defendido en su transmutación racional, en su capacidad de pensar, hablar, enseñar, por encima del resto de la materia. Es defendido incluso en su desnudez, argumento negativo que Inocencio III utilizaba para señalar su falta de poder, frente a lo que afirma Manetti:

> Él (Inocencio III) se expresa así: *Desnudo nace, desnudo regresa. Pobre viene, pobre parte*. Pero nosotros respondemos que era necesario que el hombre naciese precisamente así para su gracia y su belleza... La naturaleza no habría dejado escondido nunca bajo una indumentaria diferente el cuerpo humano, la más bella de sus obras, y sin duda la más admirablemente cumplida de todas, para que no fuesen ocultadas sus bellezas con velos deformes o inconvenientes.
> (Carbonara, 1966-IV: 566).

La belleza de un cuerpo desnudo es obviamente un argumento de confrontación con el pensamiento religioso medieval, junto a esa restitución del hombre y su valor que está siendo el motivo de enfrentamiento principal. Y aquí es donde parece indudable el valor de la obra de Manetti, inspirada por el rey, cuya cultura parece apuntar a una superación del pesado poderío de la Iglesia que, en su política italiana, el Magnánimo está sufriendo continuamente. Obviamente, Manetti reflexiona dentro del pensamiento cristiano, que la obra sustenta en su desarrollo inmediato, al fundir esa dignidad y excelencia del hombre con su condición de ser imagen de Dios, de ser la criatura perfecta porque, de no existir, nadie podría gustar la belleza del universo.

El elemento de confrontación con la Iglesia puede tener de todas formas, como vamos a ver, otros desarrollos más sustanciales y concretos.

5. *Lorenzo Valla y el poder político de la crítica filológica: la donación de Constantino*

El aspecto más importante que tipifica la creación de Lorenzo Valla es su dedica-

ción filológica. Valla, nacido en Roma en 1407, fue discípulo de Giovanni Aurispa y, tras una serie de fracasos que le impiden trabajar en la Curia papal, vive en Piacenza y Pavía, hasta 1435, año en el que se vincula al Magnánimo en Gaeta, haciéndolo éste su secretario. Siguen aquí once años de vinculación al rey aragonés, en los que Valla escribe la parte fundamental de su producción: *De libero arbitrio*, las *Dialecticae disputationes*, obras que, junto a la producción anterior *(De voluptate, De vero et falsoque bono)*, lo hacen figura principal del Humanismo y de la crítica filológica, entendiendo ésta «como comprensión e inteligencia histórica de toda forma de expresión y de pensamiento» (Vasoli, 1966-XI: 29), hasta el punto de que podemos considerar que, ante su obra, estamos ante un primer gran avance crítico de las relaciones entre filosofía y filología. Su método, en definitiva, parece huir siempre de cualquier estrecha parcelación del análisis de la lengua, para transmitir, a través de éste, visiones globales sobre la cultura, o la historia. E incluso sobre la política, como veremos a continuación.

Hacia 1440, Lorenzo Valla había acumulado ya un fuerte prestigio en los estudios filológicos. Las *Elegantiae*, concluidas alrededor de este año, junto a sus traducciones de Esopo, Jenofonte y Homero, hacían del secretario real un punto de referencia central para toda la tradición filológica. Y es aquí donde su capacidad para estudiar y enmendar versiones de la antigüedad se pone directamente al servicio de la causa de Alfonso V e, indirectamente, de todos los estados italianos.

La historia es la del polémico *De falso credita et ementita Constatini donatione*, escrito en 1440, desde la secretaría de un rey acosado, en su campaña para la conquista de Nápoles, entre otros, por Roma. La donación de Constantino, documento pretendidamente surgido en el reinado de este Emperador en la primera mitad del siglo IV, concedía al Papa Silvestre el dominio de Roma y de la totalidad de Italia. Presente desde el siglo XII en las compilaciones jurídicas del papado, consigue demostrar el humanista su origen en el siglo VIII, y sus primeras citas a partir del siglo IX, articulando la crítica filológica como aporte de la crítica histórica y reafirmando una falsificación documental que ya había sido anunciada por Nicolás de Cusa en el Concilio de Basilea. Debemos recordar el carácter de confrontación con el papado que este concilio tuvo en 1431, apoyado por los príncipes italianos y desautorizado inicialmente por Eugenio IV, quien lo acepta en 1433.

Valla asume, pocos años después, una rigurosa argumentación que debe ser entendida como una demostración de una capacidad crítica que, por un lado, descubre la falsedad de un documento y, por otro, condiciona jurídicamente las pretensiones del poder terrenal de la Iglesia. Pero la intervención, en su amplitud, debe ser entendida más allá que como un servicio inmediato, como expresión global del pensamiento del humanista sobre el poder: «Con despiadada lucidez —ha escrito Giorgio Radetti— el mundo de la política viene descrito por Valla como dominado y movido únicamente por las fuerzas que se equilibran o se vencen recíprocamente, y por el deseo de los hombres de disfrutar, a toda costa, del placer: en un mundo así constituido no hay derechos de soberanía que no caigan por la fuerza que los ha conquistado, quedando como no prescrito el derecho de cada pueblo, como de cada hombre, de reivindicar la propia

libertad, apenas tenga la fuerza para hacerlo» (Radetti, 1966-I: 858). Y de aquí procede la acusación al Papado de haberse introducido en ese mundo de lucha política, en vez de cumplir su misión espiritual.

El documento es, en cualquier caso, una brillante construcción argumental que demuestra la manera de desarrollase que tiene el trabajo humanístico. Partiendo del origen de la donación en la *Vida de Silvestre*, Valla anuncia inicialmente sus objetivos, antes de cotejar y comentar el texto, siendo éstos la demostración de la imposibilidad de la donación, porque ni Constantino ni el Papa estaban en situación jurídica, el primero de realizarla y el segundo de aceptarla. También, el tiempo transcurrido, sin que jurídicamente se practicase, obran en contra de su realidad. Por último, un comentario de las «afirmaciones carentes de fundamento, contradicciones, tonterías, expresiones y conceptos bárbaros o ridículos», desmontará la veracidad del documento. Un ejemplo sólo de la forma de comentar será suficiente aquí para entender el desarrollo argumental. Tras señalar párrafos de la Donación:

> «A las iglesias de los santos Pedro y Pablo —dice la donación— hemos asignado, a fin de que estén encendidas las lámparas continuamente, bienes inmuebles; y las hemos enriquecido con diversas donaciones en Oriente, en Occidente, en Septentrión, en el Mediodía, es decir en Judea, Grecia, Asia, Tracia, África e Italia y en las diversas islas, con muchos bienes a condición de que sean administrados por el sumo Pontífice, nuestro padre Silvestre, y por sus sucesores».
> (Vasoli, 1966-XI: 127),

interviene sobre ellos con precisiones del siguiente tipo, basadas en el hecho de Constantino como momento final de la persecución a los cristianos:

> Las Iglesias, los templos de Roma ¿estaban ya entonces dedicados a San Pedro y San Pablo? ¿Y quién los había construido? ¿Quién habría osado construirlos, cuando los cristianos tenían sólo lugares secretos, o escondidos, como nos narra la historia?
> (*Ibídem*),

para pasar a continuación al comentario lingüístico del texto donde, tras señalar diferentes errores, concluye:

> ¿Qué dices o qué piensas, bestia? Me refiero al farsante y no por supuesto al óptimo emperador Constantino. Pero ¿cómo puedo buscar en ti prudencia y doctrina, en ti que no demuestras ninguna traza de ingenio y careces de cualquier cultura literaria? Tú que dices *luminariorum* en vez de *luminarium* y *orientalibus transferri regionibus* en vez de *ad orientales transferri regiones*.
> (*Ibídem*).

La actividad filológica está sedimentando una crítica histórica que, en su base, atenta contra el poder terrenal de la Iglesia y su expansionismo contemporáneo. Lorenzo Valla escribe un texto que, como he dicho, es más que una contribución accidental. Hay en él una síntesis de un pensamiento libre que reclama además a la Iglesia que asuma su terreno espiritual y que el Papa deje de confrontarse con los príncipes. Cuando, en

1443, Alfonso entra en Nápoles y realiza una alianza con Roma para sedimentar su poder, Lorenzo Valla comienza a precipitarse en una intensidad polémica que, sin hacerlo perder nunca el apoyo del rey, provocará un conjunto de ataques de eclesiásticos principales y algunos humanistas como Fazio y Beccadelli que, en 1448, lo harán abandonar Nápoles con destino, nada menos, que a Roma, al servicio del sucesor de Eugenio IV, el Papa Nicolás V. Nos quedan ver aquí estos últimos años napolitanos del humanista.

6. *La polémica contra Valla*

Merece la pena recordar el momento biográfico de Lorenzo Valla, que acaba con su presencia en Nápoles y lo sitúa en Roma como servidor del Papado. No tanto por el hecho en sí, como por la ejemplificación, a través de él, de un tipo de polémica que define en gran medida un aspecto de la práctica cultural de los humanistas: su necesidad de hacer prevalecer su presencia frente a los otros en la consecución de los favores y la protección del rey. No es esto una novedad en aquel mundo, ni en casi ninguno, pero no deja de ser interesante recordar un episodio en el que aparecen inmerso Valla, por un lado, y Fazio y el Panormita por otro. Tanto Gothein (1915: 227ss) como Garin más próximamente (1976: 168ss) lo han trazado con amplitud. Veámoslo ahora como ejemplo de la vida cultural en Nápoles.

Valla, como he dicho, comienza a encontrarse, a partir de 1442, en una nueva situación, que estaría vertebrada por las nuevas alianzas del rey con Roma. Hasta aquí, en el terreno polémico, el humanista no era sólo el que había rendido un brillante papel filológico a la demostración de la falsedad documental de las pretensiones de poder temporal de la Iglesia. Los ecos de su posicionamiento en defensa de la «voluptas» procedían del *De voluptate* de 1433. Pero otras pruebas de una indudable capacidad crítica, frente al pensamiento medieval, lo situaban cada vez más en los límites de la ortodoxia: su *De libero arbitrio* en 1439, seguido del *De professione religiosorum*, en 1440, son dos obras que plantean aportaciones argumentales que discuten principios sedimentados en la tradición cristiana o formas de vida de ésta. El primero es una discusión del *De consolatione* de Boecio, en el que se asienta la tradición medieval cristiana sobre la predestinación. Para Valla, el problema es el sustento filosófico que se pretende dar a una verdad teológica y, por tanto, la obra, mantenida como diálogo, es una crítica a la fusión «aristotelismo-cristianismo, yendo, más allá de Santo Tomás de Aquino, a los orígenes de la escolástica» (Garin, 1976: 163). *De professione religiosorum* es una crítica de la vida monástica, centrada en una defensa de los valores morales superiores de los laicos contra la corrupción de las órdenes religiosas a las que llama sectas por su función social. Dos ejemplos, junto a una obra inmensa de traductor y de discusiones de la tradición aristotélica (la *Dialectica* de 1440) que lo sitúan como figura principal del pensamiento de la época y nos emplazan ante un desarrollo polémico que resumo a continuación.

En 1444, una serie de episodios provocan actitudes de respuesta frente a la ignorancia de algunos eclesiásticos. Valla es llevado ante la Inquisición y es acusado global-

mente por su obra, teniendo que mediar una intervención del propio rey para que la pena no pasara de una penitencia. Siguen a este episodio una serie de acusaciones y de textos de defensa y, seguramente, una necesidad aún mayor de aproximarse al rey, para quien comienza a redactar en 1445 una *Historiarum Ferdinandi Regis Aragonae libri tres,* que era la historia, lejana y poco conocida, del padre del Magnánimo, Fernando de Antequera, a la cual, posiblemente, pensaba continuar con una vida del Magnánimo. Fazio directamente y, en la sombra, el Panormita conocen la obra y desatan la polémica sobre sus múltiples errores, sobre la pretensión de Valla de convertirse en historiador, sobre todo frente a ellos que, autores de las biografías principales, se han visto siempre amenazados por la figura brillante de éste, ahora aprendiz de biógrafo. La polémica alcanza de nuevo la globalidad de la obra y Valla, acosado por el clima de Nápoles, y aprovechando la posibilidad que la presencia de un nuevo Papa en Roma le daba (Nicolás V quien, en 1447, sucedía a Eugenio IV), se traslada a la curia para reconvertir su trabajo filológico en los estudios sobre el Nuevo Testamento (son las *Collationes* y llega a ser, a partir de 1448, como ha dicho Garin, un «escritor apostólico». El Magnánimo, a distancia, le sigue encargando traducciones: tras una de Tucídides, que dedica al pontífice, le pide que traduzca para él a Herodoto, obra que no llega a terminar. En los últimos años escribe el sermón *De mysterio Eucharistiae y L'Encomium S. Thomae Aquinatis.* Muere en agosto de 1457.

El caso de Valla tiene el interés aquí de ponernos delante de los ojos las actitudes de un humanista que ha buscado y ha encontrado la protección del Magnánimo para su obra crítica, un hombre que, por otra parte, es quizá la mejor demostración biográfica de todos los condicionamientos y todas las libertades que el pensamiento tenía como límites en la época. El acoso de la Inquisición es la respuesta a una actitud contra el Papado que, por razones de estado, Valla enarboló brillantemente más de una vez. Apreciando ésta Alfonso V, incluso en los desfavorables momentos posteriores, las invectivas de otros humanistas son la respuesta, demostrativa del clima moral cortesano de su práctica —de la de ellos y de la del atacado—, que una figura como Lorenzo Valla necesitaba para abandonar, con su brillante y amenazador discurso, el Nápoles del Magnánimo.

7. *Algunos aspectos de la poesía de los Humanistas*

Debemos a Francesco Arnaldi una brillante reflexión sobre la poesía humanística, en la que se plantean algunos problemas esenciales sobre el sentido de la recreación latina que poetas que se llaman, por la parte que nos interesa, Filelfo, Piccolomini, Pontano, o, más allá de nuestra cronología, Sannazaro, realizan a lo largo del siglo, cuando sus dísticos nos sorprenden en una geografía que ha oído ya, con fuerza, la *Commedia* de Dante y el *Canzoniere* de Petrarca. Escribir en latín en el siglo XV era, para los poetas, reconstruir una unidad cultural que vinculaba los diversos estados de la Italia fracturada e invadida, en aras del recuerdo de la memoria y la pujanza imperial, de cuando Roma determinó una unidad lingüística europea. Para la filosofía hu-

manística era éste también parte del sentido, pero pesaba más seguramente el rigor y el modelo que toda la filosofía había tenido, en cuanto a su lengua, en el mundo medieval. Los poetas del Humanismo tenían ante sí, en el siglo, una fragmentación lingüística de la Romania, que había aportado ya grandes modelos, no sólo para el italiano, sino para todas las lenguas romances. La poesía de la antigüedad, sin embargo, se volvía a proponer, restituyendo su lengua poética, para reconstruir una unidad cultural y, también, y sobre todo, para abrir espacios de vida que la Edad Media había cegado: porque la nueva valoración del hombre, o la reconstrucción de la «voluptas», o el nuevo sentido de la fama y la muerte, entre otros múltiples valores, tienen su inspiración aquí en autores que se llaman Tibulo, Propercio, Ovidio, Marcial o Catulo, restituidos como reflexión de vida y como construcción, versal y rítmica, de la poética.

Si Dante y Petrarca, en el siglo anterior, habían abierto rotundamente el espacio de la poesía renacentista, ya con el peculiar quehacer alegórico que, en la *Commedia,* reconstruye y acaba toda una época, ya con la nueva dimensión amorosa que el *Canzoniere* determina para la lírica europea de una presencia nueva del hombre en la literatura, éstos de ahora, mediando casi un siglo de distancia, abren su poesía al amor, al eros clásicos, cargado de mitología, o a las ternuras cotidianas de la vida familiar, o al elogio del príncipe, o a la restitución del hombre como valor central, creando también una determinación cultural que ilumina otro espacio del Renacimiento.

Con el Nápoles de Alfonso V se nos vinculan algunos nombres que alternan la poesía con los tratados humanistas, entre ellos Giovanni Gioviano Pontano, quien será poeta principalmente y, en una dimensión menor, o menos afortunada en su valoración crítica, ensayista.

Entre los vinculados a la poesía y a la corte, se encuentran Francesco Filelfo y Eneas Silvio Piccolomini. Los recordaré con brevedad en este aspecto.

La biografía de Filelfo (1398-1481) se puede trazar poniendo de relieve su búsqueda incansable y, a veces, infructífera, de un protector, papel que correspondió en primer lugar a Cosme de Medici, contra quien conspira en 1433, al no verse favorecido por éste, apoyando entonces la actividad antimedicea de la oligarquía florentina, capitaneada por Palla Strozzi y Rinaldo degli Albizzi, lo que provoca, tras el triunfo de Cosme en 1434, un exilio sucesivo a Siena y a Milán, donde servirá al duque Filippo Maria Visconti. A la muerte de éste, en 1447, intentará servir al Papa Nicolás V y, tras el período republicano en Milán, se vinculará en 1449 al nuevo duque Francesco Sforza, para quien compone el amplísimo poema *Sforziade,* del que no alcanza a realizar los veinticuatro libros proyectados, quedando la obra en diez. Entre su producción en prosa, destacan su intervención contra los Medici *Commentationes florentinae de exilio y De morali disciplina* y sus *Lettere,* testimonio moral de la época y su actividad. Tras un período comenzado en 1465 de disminución de su influencia, al final de sus días es llamado por Lorenzo de Medici a Florencia, donde muere en 1481.

En 1453, Filelfo había visitado Nápoles, siendo acogido con fervor y honor por el Magnánimo. Son los años en los que sus biógrafos destacan viajes continuos para obtener favores y dinero. El 9 de Octubre de 1453 escribe a Francesco Sforza: «...Des-

pués he ido a Nápoles, donde llegué el día primero de Agosto; al día siguiente visité a su Majestad el Rey, quien me recibió no como Filelfo, sino como un gran maestro, utilizando hacia mí toda su benevolencia y honores...». El rey le dará al poco de llegar la suma de doscientos ducados y, quizás de aquella experiencia, proceda la carta que dirige Filelfo a Teodoro Gaza, a Nápoles, el 13 de noviembre de 1457: «...He compuesto en la lengua de los Helenos una elegía en alabanza del Rey Alfonso; puesto que no es sólo en latín, sino también en griego, como quiero darlo a conocer a las generaciones futuras. He comenzado a versificar imitando a vuestros doctos. No ignoro los celos que surgirán en ciertas personas; por eso te ruego, puesto que están en el lugar, que te preocupes por esto en nombre de la amistad, para que la verdad no quede en las tinieblas» (cf. De Marinis, 1952, I: 7 y 33).

A Alfonso de Aragón quiso hacerlo partícipe, años antes de estos episodios, de la solución que pensaba necesaria para la república ambrosiana de Milán. A la muerte de Visconti, Filelfo había escrito una composición, pidiendo para Milán un gobernante que acabara con el régimen republicano. Éste podría ser el emperador alemán Federico III o el Magnánimo:

> ...Sed te certa quidem varii victoria Martis
> extremique apices, exoptatique triunphi,
> rex Alphonse, manent. Qui, si succurreris unus
> auspiciis ductuque favens, hostilia tanti
> agmina concilii, diversaque pectora coetu
> coniurata malo, mox non secus omnia flamis
> solvantur percussa tuis, quam sole pruina.
> (Arnaldi, 1964: 50)
>
> (Te esperan, rey Alfonso, una segura victoria en las inciertas batallas, el poder mayor y los triunfos esperados. Porque, si nos socorres tú solo, acogiéndonos con tus auspicios y con tu guía, tantos enemigos conciliados contra nosotros, y tantos conjurados que en diversos lugares meditan el mal en su pecho, se disolverían inmediatamente perseguidos por tus llamas, como el sol disuelve la nieve).

De Eneas Silvio Piccolomini, personaje cuya actividad humanística es precursora de su papado en 1458, el año de la muerte de Alfonso, cuando, el que fuera Humanista en su juventud, y vinculado por un breve período de 1456 a la corte napolitana, es elegido Papa con el nombre de Pío II, hay producción poética que corresponde al período inicial, en la que podemos leer una composición, mediante la que rinde servicio a la causa del Magnánimo, escrita en el tiempo de su viaje a Nápoles para pedir ayuda al rey contra el condotiero Piccinino que amenazaba Siena, la patria de Piccolomini. Este servicio solicitado, es devuelto con elogios en prosa y en un poema de los *Carmina* que dice así:

Ad Neapolitanos
Quid dubitas tanto portas iam pandere regi,
Parthenope? Non hic hostis, ut ante, venit.
Parcere subiectis didicit, domitare superbos;
quod fortuna iugum fert tibi, sume libens,
Nec tibi turbe putes decimo si vinceris anno:
Troia etiam tanto tempore victa fuit.
(Arnaldi, 1964: 135).

(¿Por qué dudas, Parténope, en abrir las puertas a tan gran rey. No viene, como antes, en condición de enemigo. Ha aprendido a respetar a los sometidos, a domar a los soberbios: acoge de buen grado el yugo que te trae la fortuna. Y no consideres una vergüenza el haber sido vencida en el décimo año: también Troya fue vencida en el mismo tiempo).

La figura más importante de la poesía humanística en nuestro ámbito es la de Giovanni Gioviano Pontano, nacido en Cerreto di Spoleto, en Umbría, en 1429, quien, buscando fortuna, se vinculará al Magnánimo en 1447, en su campaña contra Florencia. Desde 1448, ya en Nápoles, se relaciona, como señalé antes, con el Panormita, a quien sucederá en la dirección de la Academia. Aunque vive y alcanza cargos en la época del rey, siendo nombrado preceptor de su nieto, el duque de Calabria —episodio al que me referiré luego— su importancia en la corte se desarrolla durante el reinado de Ferrante, a quien acompaña en la guerra contra los barones y por quien es nombrado Presidente de la Cámara de la Sommaria en 1471. Su amplia obra poética se complementa con una menos valorada producción ensayística, en la que destacan una valiosa reflexión sobre la historia (diálogo *Actius*), y una amplia exposición astrológica, con convicciones deterministas, en *De Rebus coelestibus,* junto al tratado *De Principe* y otras obras de menor importancia.

Su amplia producción poética comienza con una obra, el *Pruritus,* en la que imita la tonalidad erótica del Panormita, para desarrollar luego una obra diferente, en la que destacan la evocación del amor y la Umbría natal, o la intimidad familiar cantada en *De amore coniugali,* obra de madurez en la que alcanza una gran tonalidad emotiva en la visión de su hijo, o en la plasmación del dolor por la muerte de su hija Lucía a los trece años. En *De Tumulis* evoca a personajes principales de la corte napolitana tras su muerte, mientras en *Hendecasyllabi seu baie* recupera una perspectiva de voluptuosidad en el canto de amores y mujeres de sucesivos nombres, mediante las que, en el espacio de un balneario, realiza una recreación concreta de modelos de Catulo. El tono erótico de la obra tiene sus mejores muestras en poemas como «De Bathylla puella in balneis» («Batila en el baño»), o en pormenorizadas descripciones como «Ad Hermionem, ut papillas contengat» («A Hermión, para que se cubra los pechos»), en una contrastante y violenta construcción erótica, narrada varias veces como experiencia personal, que choca ampliamente con su producción familiar citada. Gothein (1915: 305) ha recordado, a propósito de esto, una cita de Burckhardt que puede servir de explicación de esta compleja, y contrastante, dimensión amorosa de Pontano: «No es verda-

deramente algo alabable, pero es eviente que en el hombre culto del tiempo moderno no sólo existen contemporáneamente y tácitamente diversos grados de sentimiento, sino que se manifiestan también abiertamente y, según las circunstancias, artísticamente. Sólo el hombre moderno, de igual manera que el antiguo, es en lo concerniente a esto un microcosmos, lo que no era, ni podía serlo de ninguna forma, el hombre del medioevo». Y, efectivamente, quizá con los contrastes de Pontano, podamos recuperar como con nadie una visión doble de la vida, con la «voluptas» determinante de nuevo, o con la idealización desarrollada como contrapartida de la compleja y muy literaria dimensión del amor.

Sobre otros aspectos de la producción poética de Pontano tendré ocasión de tratar luego, por lo que aquí queda cerrando algunos aspectos de una poesía que, si está dotada de una variabilidad temática máxima (quedaría la poesía religiosa, o la referente al determinismo astral) para los dos otros ejemplos citados mantiene la simplicidad del elogio al príncipe en relación directa a su magnanimidad.

8. *Sobre las biografías y elogios al Magnánimo*

Creo que se puede defender la perspectiva de una conformación de la actividad de los humanistas, más vinculada a las exigencias del mecenas que en ninguna otra parte de Italia. Me refiero a la idea, ya sustentada por Garin, de una mayor vinculación cortesana, en la relación que algunas figuras principales del Humanismo mantienen con el rey Alfonso. En gran medida, el elogio a través de la biografía es característico de la producción que realizan en su estancia napolitana Bartolomeo Fazio —*De rebus gestis regis Alphonsi*—, Antonio Beccadelli, el Panormita —*De dictis et factis Alphonsi Regis*— o Vespasiano da Bisticci —*Vita di Alfonso re di Napoli,* en el interior de sus *Vite di uomini illustri del secolo XV*—, por no citar dedicatorias y poemas de Porcelio Pandone, Pier Candido Decembrio, Giannozzo Manetti, Flavio Biondo, Angelo Decembrio, Giorgio da Trebisonda, Nicolò Sagundino, Teodoro Gaza, el Cardenal Bessarione, Poggio Bracciolini o Francesco Filelfo, junto a los libros biográficos de otras figuras menores del reinado o inmediatamente posteriores a éste, como Ciccolino Gattini, Michel de Striverio, Gian Martino de Ferrariis o Gaspare Pellegrini. La figura de Alfonso V es en ellos exaltada en cuanto príncipe de las armas y la cultura, en una atenta tipificación, en la que las palabras van dotándose de eficacia para propagar la fama del personaje, sus virtudes, su sabiduría. Atraídos por su generosidad, los humanistas van tejiendo su canto cortesano y, con él, una formidable mitificación capaz de articular por sí misma una línea de historia: el rey es quizá el más cantado de la época y esto, sin duda, por ser el más espléndido de aquel tiempo.

Esta serie de elogios no está por otra parte lejana del tipo de inspiración que, como veremos más adelante, mueve a los poetas de la corte. Y creo entonces que se puede defender aquí una relación mayor entre los dos tipos de práctica cultural que se están poniendo en juego: los humanistas y los poetas formarán un canto cortesano que, por sí mismo, identifica conjuntamente el reinado de Alfonso el Magnánimo en Nápoles.

III. LOS CANCIONEROS DEL ÁREA NAPOLITANA

1. *El Resurgir de los trovadores en el Nápoles aragonés*

Utilizo como título del epígrafe el de la monografía de Roger Boase, *The Troubador Revival*, aparecida en 1978. Creo que, al margen de otros aspectos de esta obra, la idea de ese resurgimiento trovadoresco en el ámbito hispánico del siglo XV tiene un enfoque brillante, al describirnos una época en la que el verso pudo ser sustituto del poder efectivo, y en la que el crecimiento cuantitativo de la nobleza corre parejo a su pérdida efectiva de poder, mientras esta misma nobleza intenta mantener los viejos ideales caballerescos —y sociales— que el siglo está ya derrumbando, y, entre éstos, mantiene un resurgir de la lírica trovadoresca, que explica una insistencia áulica en la que los pequeños nobles tendrán su poetas, y los grandes, y los reyes, un conjunto de éstos, capaces de confeccionar por sí mismos un Cancionero. Este fenómeno cultural que, para Boase es «un arcaísmo, una respuesta que la minoría dominante dio a la desintegración de los valores y las instituciones medievales», tiene, en el ámbito del Nápoles aragonés, una extensa presencia, al menos en cuanto lugar de origen de algunos de los Cancionero cuatrocentistas principales.

Así, en su trabajo fundamental sobre la biblioteca de los reyes de Aragón en Nápoles, Tammaro de Marinis aísla, entre la ingente producción de libros clásicos y de obras de los humanistas, un Cancionero, decorado por Cola Rapicano, que puede tratarse del que en la actualidad está en la Biblioteca Casanatense de Roma (Marinis, 1952: I:147 y II:41; tabla 53), emparentado al de *Estúñiga*, en la Biblioteca Nacional de Madrid; y al de la Marciana de Venecia. Junto a esta rama de los Cancioneros, hay otra serie de manuscritos, principalmente los de la Biblioteca Nacional de París, cuya procedencia napolitana está confirmada.

Estas recopilaciones poéticas que son los Cancioneros aúnan, en el caso de los procedentes de Nápoles, la obra de poetas presentes en la zona, con la de otros actuantes en Castilla y en los territorios peninsulares de la Corona de Aragón. A algunos de los primeros (Juan de Tapia, Carvajal, Santafé, Juan de Dueñas, Suero de Ribera, etc.) tendré ocasión de referirme luego. Ahora quisiera insistir tan sólo sobre el sentido global de su presencia.

Una parte de estos poetas son soldados que acompañan al rey en su guerra de conquista y, tras la ocupación de Nápoles, pasan a convertirse en poetas cortesanos, con los que la corte mantiene el resurgir trovadoresco al que antes hacía referencia. El interés particular es que aquí es el rey en primera persona el que nos aparecerá animando también su actividad, como luego tendremos ocasión de ver. Por eso mismo, creo que es necesario introducir el desarrollo de su creación en el marco social y cultural de la corte de Nápoles, a diferencia de lo practicado por la historiografía cultural del período, centrada en la producción de los humanistas, porque nos debe importar menos, para describir la situación de una cultura, los resultados y la sucesión que ésta mantuvo, que el papel que realmente ésta desempeñó en el ámbito concreto descrito. Y aquí sí quiero afirmar la importancia de estos poetas cancioneriles, aunque representen estéticamente aquella conceptualización de Alberto Varvaro que los definía como «líricos fieles a la temática de amor que, por eso, en un círculo tan aislado, se hace cada vez más convencional y amanerada» (Varvaro, 1972: 139)

La dimensión y el sentido de estos poetas que rodean al rey debe obtenerse a partir de considerar la misma situación de Nápoles a la que, en páginas anteriores, ya me referí. Desde la conquista de la ciudad en 1442, el rey se enfrenta a una nobleza feudal levantisca y dispuesta a jugar, en el mismo terreno de la legitimidad dinástica, pactando si es necesario con la casa de Anjou, su papel y su poder. La lucha contra los barones meridionales se desarrolla en todos los terrenos, no pareciendo menor el que hace de Alfonso la figura central del mundo cultural de la época. Habiendo entendido, como hemos visto, el mecenazgo de los humanistas en cuanto actividad principal que lo conecta a los centros del Renacimiento, los poetas son sin embargo una conexión de su reino a las cortes medievales, un elemento más de un poder que se manifiesta, al hacerlos actuar, leer sus cantos, su poesía laudatoria y la continuidad de la cortesía amorosa, en los festejos y galas que organiza. En las páginas siguientes, notaremos que éste es el papel que varios de ellos juegan, prestando incluso sus versos al rey, o cantándolo una y otra vez, junto a los nobles principales de su reinado.

La nueva eclosión trovadoresca en Nápoles estaría así vinculada directamente a una corte central, que compite directamente con las de los barones de su reinado, ganándoles también en el mecenazgo y en su aparato de representación. El rescate de una de las características de la poesía durante el feudalismo, su incremento, la atención que el rey en primera persona realiza a esta actividad, estaría entonces dentro de las líneas generales que antes enuncié a través de la perspectiva de Roger Boase, sólo que aquí como una forma de competencia con la nobleza, restituyendo precisamente los valores culturales del pasado, pero no los ideales sociales de aquel pasado, puesto que el canto cortesano gira ahora exclusivamente, como en el caso de los humanistas, en torno a la figura del rey y sus nobles próximos.

En esta poesía asistimos además a verdaderos enfoques propagandísticos, al uso de los poemas con finalidad política inmediata, en la confrontación con la nobleza. Juan de Tapia, poeta al que dedico luego un espacio crítico que incorpora nuevos datos para la comprensión de su obra, es un ejemplo máximo de esto. Junto a un poema a

Ferrante en su lucha contra los barones —*A la devisa del señor Rey don Fernando*—, Tapia dedica un poema lleno de elogios a la condesa de Buchanico que, perteneciente a la familia de los Caracciolo, enfrentada en 1458 con el sucesor de Alfonso —se trata de *Una canción que fizo Johanne de Tapia a la condesa de Buchanico*— permaneció fiel a Ferrante; mientras que escribe *Un alvalá que mandó Johanne de Tapia a la fija de la condesa de Arenas*, María Caracciolo, quien secundó, junto a su marido el conde de Arenas, la insurrección de los barones calabreses en el mismo año, apoyándose en las pretensiones sucesorias de los Anjou:

> Donzella italiana,
> que ya fuiste aragonesa,
> eres tornada françesa,
> non quieres ser catalana...

La poesía a este nivel da una nueva dimensión histórica a los cancioneros que, globalmente, acogen la historia en función de los intereses políticos y dinásticos de la casa de Aragón. Sobre esta dimensión, a nivel concreto, luego tendré ocasión de tratar más ampliamente.

2. *Descripción de los Cancioneros*

Proceden del área de Nápoles, durante el tiempo del reinado de Alfonso el Magnánimo y de su sucesor Ferrante, los siguientes cancioneros, (identificados en esta relación por el nombre cuando lo tienen y/o la sigla del *Catálogo-índice de la poesía cancioneril de Brian Dutton*). La presente descripción se basa principalmente en el trabajo de Alberto Varvaro [1964]:

— *Cancionero de Estúñiga (MN54)*: manuscrito V^{a}17-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Este cancionero es central en los estudios sobre el período y es el que ha tenido un mayor tratamiento bibliográfico, siendo fundamentales en la actualidad la monografía de Nicasio Salvador [1977] y la edición realizada por el mismo [1987], donde se corrigen los errores de la edición de Fuensanta-Rayón [1872] y de Manuel y Elena Alvar [1981]. El soporte de 165 folios contiene 164 composiciones. Parece acertada la datación de Salvador, quien deduce la confección material de la recopilación entre 1460 y 1463, es decir, en el reinado de Ferrante, aunque recogiendo, en el caso de los poetas vinculados a Nápoles, la poesía representativa de la época del Magnánimo.

— *Cancionero de Roma (RC1)*: manuscrito 1098 de la Biblioteca Casanatense de Roma. Muy parecido al anterior, es más amplio sin embargo, al proceder, como luego explicaré, de una ampliación por otra fuente textual. Tuvo una edición, muy deficiente, de Manuel Canal Gómez [1935]. El soporte de 270 folios que, a partir de 231r, incorpora dos amplios textos en prosa, contiene 173 composiciones. Para la datación de este cancionero, realizo una deducción más adelante.

— *Cancionero de la Marciana (VM1)*: manuscrito 268 de la Biblioteca Marciana de Venecia. Vinculado a los anteriores. Hay una edición de Alfredo Cavaliere [1943]. Tie-

ne 39 folios y 64 composiciones. Varios poemas contienen la traducción italiana. No tiene datación precisa y desconozco porqué Dutton [1982] le atribuye la fecha de 1470.

Están relacionados con estos cancioneros y tienen entre sí un evidente parentesco, los siguientes de La Biblioteca Nacional de París:

— PN4: manuscrito Español 226. Consta de 107 folios y de 75 composiciones. Sus características gráficas remiten a fines del siglo XV.

— PN8: manuscrito Esp. 230. Consta de 232 folios y 78 composiciones. No tiene datación precisa.

— PN10: manuscrito Esp.233. Consta de 201 folios y 44 composiciones. Las características gráficas remiten a fines del siglo XV.

— PN12: manuscrito Esp. 313. Consta de 193 folios y 74 composiciones. Aubrum lo fechó en 1494.

Otros cancioneros han sido vinculados a los principales de la corte napolitana:

— Cancionero de San Martino delle Scale (PM1): manuscrito 33 del Monasterio del mismo nombre de Palermo. Consta de 78 folios y 18 composiciones.

Hay vinculaciones textuales, no de derivación, en cancioneros como *Herberay des Essarts*, editado por Charles Aubrum [1951] y *Palacio*, editado por Francisca Vendrell [1945].

Otros cancioneros, no vinculados a los anteriores, proceden del área napolitana e identifican otro tipo de producción poética, como es, por ejemplo, la italiana en vulgar. Es el caso de:

— PN16: manuscrito italiano 1035, que contiene 59 folios y tres composiciones en castellano. A este cancionero, que ilustra fundamentalmente la poesía en vulgar, haré referencia más adelante.

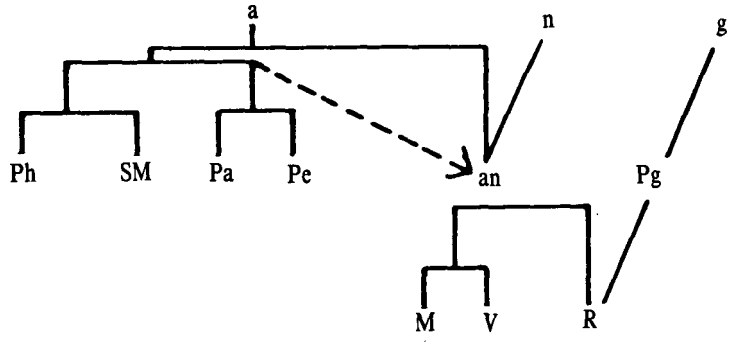
3. *Panorama textual*

A la hora de describir el amplio panorama de producción de la poesía cancioneril, un problema que surge siempre es la pluralidad de modelos, que es casi tanta como la gran cantidad de recopilaciones. A las casi doscientas fuentes manuscritas que da Brian Dutton en su *Catálogo-índice*, hay que añadir las casi doscientas fuentes impresas que, a lo largo del siglo XVI, siguen dando cuenta también de la producción de estos poetas de la centuria anterior. La clasificación mediante los principios de la crítica textual, es decir la clasificación *stemmática*, sólo va a servir para determinados casos, ya que la mayor parte de las fuentes son autónomas, es decir, están exentas de una relación inmediata con otros Cancioneros. Aparecen poemas en unos y otros, pero no estructuras, criterios y espacios de composición. El gusto de compilador, sus criterios de organización, fueron la tónica dominante de estas muestras poéticas. Y Juan Alfonso de Baena, o Hernando del Castillo, son ejemplos raros todavía de nuestro conocimiento de los compiladores.

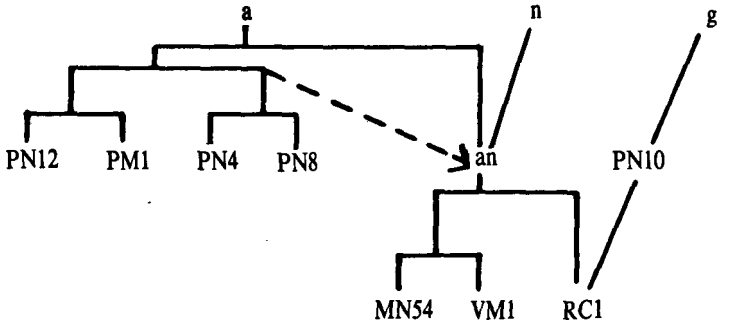
Centrándonos en los cancioneros del área napolitana, hasta el momento sólo se ha llegado a una propuesta de stemma sedimentada, que es la que realizó Alberto Var-

varo en su análisis de las poesía menores de Juan de Mena [1964], quien informa, junto a otras derivaciones, de un Cancionero perdido del que procederían dos ramas conocidas: por un lado *Estúñiga y Marciana*; por otro, el de la la Biblioteca Casanatense de Roma. Pero pienso que para que este análisis, confirmado por los editores de Carvajal y de Suero de Ribera, se demostrara rotundo, es necesario el estudio individualizado de otros autores de los Cancioneros citados. En cualquier caso, lo que hoy parece evidente es que sólo la edición de autores podrá abrir un panorama de filiación a los modelos existentes, cuestión a la que se han referido recientemente Carlos Alvar y Angel Gómez Moreno [1987].

El *stemma* que define a los Cancioneros confeccionados en el área napolitana, o vinculados textualmente a ellos, es el siguiente, según Alberto Varvaro:



donde las siglas adquieren las siguientes correspondencias en relación a las que he utilizado antes:



Sería *a*, una tradición manuscrita perdida, la que genera el conjunto de cancioneros conservados procedentes de la zona napolitana (tras el cotejo de poemas presentes y de variantes de éstos, Varvaro reconstruye su índice probable en págs.65-66)

Sería n otra segunda tradición manuscrita perdida, más amplia, que, al fundirse con la anterior (*an*), constituye el origen de los tres cancioneros principales, teniendo en el *Cancionero de Roma*, que incorpora una parte final de 40 composiciones no presentes en *Estúñiga* y *Venecia*, otra tradición, emparentada con uno de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de París (PN10), que constituye en el *stemma* la tradición manuscrita perdida *g*.

Esta derivación e hipótesis de *stemma* sigue siendo en el momento actual la única probable. Procedente de Varvaro, en su estudio de la textualidad de las poesías menores de Juan de Mena, aparece reafirmada por Enma Scoles en su edición de Carvajal, y por Blanca Periñán en su trabajo sobre Suero de Ribera.

Ante un panorama de abundantes fuentes como el citado, no podemos perdernos ahora, adentrándonos en una maraña de manuscritos, poemas y nombres. Incluso, lo sabemos por experiencia, los materiales organizadores bibliográficos, como los de Simón Díaz, Stenou o Dutton, sólo serán una ayuda mecánica para no extraviarnos, si vamos efectivamente buscando algo; una ayuda imprescindible de clasificación, que sólo nos sirve si trabajamos orientadamente sobre un autor, las probables derivaciones de un Cancionero, o, incluso, algunos referentes temáticos de los poemas.

Propondría en primer lugar, para realizar un panorama descriptivo, algunos principios que dieran cuenta sustancial de las posibilidades de una clasificación temática de los Cancioneros. Y lo hago en función de un principio que me parece obvio: en medio de tan fuerte reiteración como este tipo de poesía realiza, clasificar un Cancionero puede ser en primer lugar acercarnos a sus contenidos temáticos principales, en cuanto éstos indican las inquietudes que mueven a los poetas a debatir o afirmar constantes espirituales que definen un siglo. Porque ya sabemos que es una gran simplificación resumir este tipo de literatura como una prolongación tardía del amor cortés. Es eso, y otras muchas cosas.

4. *Estúñiga como paradigma*

Creo que una descripción temática del *Cancionero de Estúñiga* debe hacerse confrontándolo con el otro Cancionero principal, el de *Baena*, el cual, por la disparidad de su significado, puede servirnos en primer lugar para iniciar esta propuestas de clasificación temática. Creo que *Baena* y *Estúñiga* siguen siendo los paradigmas de toda clasificación, y esto, porque responden a unas condiciones que recordaré: su mayor extensión; la presencia en uno y otro de las dos estructuras retóricas principales (la «pregunta» en Baena; la construcción exenta generalmente en *Estúñiga*); la determinación geográfica y cultural de los dos Cancioneros —El Reino de Castilla, en la época de Juan II, para *Baena*; y el Reino de Aragón, también con su proyección Imperial a Nápoles, en el período esencial de Alfonso el Magnánimo, para *Estúñiga*; las fechas próximas de recopilación: hacia 1445 *Baena*; entre 1460-1463 *Estúñiga*—, siendo resumen además los dos ejemplos de un amplio proceso creativo que en *Baena* es casi un siglo —desde la última mitad del XIV— y en *Estúñiga* desde los primeros años del siglo XV, como una tipificación así del gusto literario de toda una época.

Temáticamente, podemos decir que, en los dos Cancioneros, coexisten, en diferente medida, poemas sobre el amor, sobre cuestiones filosóficas y teológicas, poesía moral, poesía histórica y política, sátiras, elegías, poesía de «entretenimiento»,etc. Pero esta brevísima clasificación nos plantea ya una primera diferencia: mientras en *Baena* predomina un decir sentencioso, aun con los amplios espacios de burla y diversión, sobre cosas «serias» de la vida, sobre lo humano y lo divino como interrogación, donde entra, desde el debate sobre la predestinación, al papel de los astros en la configuración de la vida humana; en *Estúñiga* nos encontramos sobre todo con una reiteración de indagaciones y explicaciones sobre el amor, junto a una mayor tendencia a lo humano tan sólo, donde lo paródico funde por ejemplo con intensidad lo humano y lo divino en burlas y bromas que configuran un códice principal de la «transgresividad» en nuestra cultura, códice que, como también ocurre una vez en *Baena*, manos piadosas se encargaron de aligerar, mutilando alguna página excesivamente subida de tono.

José Juan Labrador y Nicasio Salvador han realizado en los últimos años, respectivamente, síntesis valiosas de los temas de los dos cancioneros principales (Labrador, 1974; Salvador, 1977). A ellas me remito como perspectiva que no creo necesario repetir aquí, más que para recordarla en sus líneas maestras, precisando a continuación algunas cuestiones. Comencemos por *Baena*.

Labrador sintetiza los siguientes temas en *Baena* (Labrador, 1974: 81-109): 1)Filosofía natural, que subdivide en tres apartados: a)»metafísica, con su discurrir sobre el ser, la muerte, el bien y el mal, el entendimiento y la voluntad, la razón o la libertad»; b) «astronomía, que habla del movimiento de los astros y los cielos»; c) «medicina, con sus preocupaciones por las enfermedades, la pestilencia o la circulación de la sangre»; 2) Teología, con los apartados principales, entre otros, de a) La Trinidad; b) La Virgen María; c) La predestinación; 3) La poesía, es decir, la reflexión sobre el arte poético; 4) El amor, al que, a la tipificación cortés, observa que está sucediendo un mayor tono reflexivo, e, incluso, una ampliación conceptual que anuncia, aunque formulada así me parece muy dudosa, la presencia del «dolce stil novo».

La síntesis de *Estúñiga* que realiza Nicasio Salvador plantea, en primer lugar, el valor primordial de la poesía amorosa, cuyo desarrollo ocupa la mayor parte del Cancionero: una poesía de amor tipificada por su origen trovadoresco, en la perspectiva central de amor no correspondido, de dificultad ante una amada cuyos atributos coinciden con los *topoi* de toda la poesía cortés: la belleza, la nobleza, la virtud y la honestidad, la crueldad, enfrentados con el amador y sus atributos tópicos: el servicio a la dama, la fidelidad, la discreción, la tristeza, hasta la voluntad del «martirio de amor», como una implicación rotunda de un espacio que se desarrolla imparable desde el ejemplo de Macías, presente también en este Cancionero. En importancia a la poesía amorosa, pero muy lejos de ella, sigue la poesía política y de circunstancias, la satírica, la festiva, la elegíaca y la moral, como clasificaciones que recorren, en mayor o menor medida, todo el entramado poético del siglo.

Las dos clasificaciones anteriores pueden servirnos para establecer dos modelos de Cancioneros sobre los que podríamos comparar los restantes, pero queda claro que,

en uno y en otro, existen componentes temáticos próximos, que, de manera habitual, la crítica ha señalado como síntesis del desarrollo temático de este tipo de poesía. El problema es si no tenemos que hacer un esfuerzo para introducirnos en la poesía cancioneril de otra forma; es decir, no por lo que en ella se reitera, sino por lo que en ella se crea. Y conste que no estoy poniendo en tela de juicio el amplio valor descriptivo que trabajos como los citados han puesto en pie, sino intentando plantearme el problema desde otra perspectiva, cuestionando si la intensa reiteración de la poesía cancioneril —con sus raíces hincadas en aquella formidable repetición trovadoresca— debe de ser leída como una insistencia que remite a las mismas muletillas temáticas, o, por el contrario, tras penetrar en el bosque, debemos fijarnos en un árbol concreto, o en un conjunto de caminos similares para, diferenciándolos, poder orientarnos mejor, abriéndonos paso hacia la estima de este tipo de poesía. Lo que estoy proponiendo en definitiva es un trabajo de diferenciación que puede deparar sorpresas, y que, de hecho, ya en algunos casos, las ha producido. Veremos algunos temas y ejemplos principales.

5. *Para la datación del Cancionero de Roma*

La diferencia textual de los cancioneros estudiados tiene probablemente su causa en la hipotética derivación señalada, pero cabe hablar también de una época diferente de recopilación para *Estúñiga y Roma.*

La fecha de confección entre 1460-1463, que sugiere Nicasio Salvador para *Estúñiga*, parece correcta, pero, en el caso del *Cancionero de Roma*, un detalle, que considero de importancia, puede plantearnos un momento de escritura posterior y, lo que será más interesante, la presencia en él de un ciclo histórico que, a pesar de su brevedad, informa, más allá del reinado de Alfonso V y su sucesor Ferrante, de la figura del hijo de éste último, Alfonso, duque de Calabria.

El grupo final del *Cancionero de Roma* contiene un poema, el antepenúltimo, firmado por Vicente De Cárdenas, nombre del que sólo conocemos esta composición, muy mediocre por otra parte, titulada «Coplas que fizo Vicente de Cárdenas dirigidas al ilustrísimo señor don Alfonso de Aragón, duque de Calabria». Forma parte el poema de una recopilación histórica en la que Johan de Andújar aparece con sus «Loores al rey don Alfonso», el Marqués de Santillana con la «Comedieta de Ponza», Fernando de la Torre con el «Testamento del maestre de Santiago, Condestable de Castilla» y cierra el anónimo «Romance del Rey don Fernando».

Evidentemente, el Alfonso del que escribe Vicente de Cárdenas no es el nuestro, a quien no corresponde el título de duque de Calabria, sino, siempre, el de Rey. Es indudablemente un poema dedicado a su nieto Alfonso que aparece siempre con esta denominación, desde 1458, contando diez años de edad, en el mismo año de la coronación de su padre Ferrante.

La biografía del duque de Calabria merece ser considerada en algunos detalles. Nacido en 1448, obtiene de su padre el ducado que lo convierte en personaje principal en la lucha contra los barones levantiscos contra el poder real. Presente ya en la campa-

ña de 1469 —y no en la de 1462, como sugiere Varvaro, donde contaría con catorce años— contra la nobleza feudal napolitana y calabresa, apoyada por el Papa Pablo II y Venecia, es, hacia estos años —21 de edad— cuando podemos empezar a considerarlo objeto de un poema como el que señalo. Fue rey de Nápoles en el breve reinado de 1494-95, al suceder a su padre Ferrante.

Los términos en los que el poema está planteado dan la imagen habitual de un príncipe:

> Príncipe noble, de muy grand valor,
> ardid, esforçado, prudente, sin par:
> non creo que libro pudiesse bastar
> en prosa escrevir tus virtudes, señor...,

quien además está llamado a desempeñar la tarea de recibir legítimamente el reino por su valor, por su sabiduría, insistiendo una y otra vez en el temor que su figura crea en sus enemigos, que son los de su «padre excelente, rey tan glorioso». Cuando esto se produzca, cuando el príncipe reciba «mayor señoría/ de la de Octavio en el tiempo romano», los poetas ya podrán cantar su «fama y victoria».

La imagen de Vicente de Cárdenas coincide, en otro registro, con la que uno de los humanistas principales, al que ya antes me referí, Antonio Pontano, da en un famoso tratado que por primera vez lleva el nombre de «el príncipe» en la Italia renacentista. Se trata de «Ad Alfonsum Calabriae ducem de principe liber», dedicado a su discípulo y escrito entre 1468 y 1475, años en los que Pontano era preceptor del joven duque y años en los que éste comienza su intervención activa en apoyo de su padre combatiendo a la nobleza calabresa.

El tratado de Pontano es, por otra parte, una educación de príncipes, donde se resalta la juventud del duque, nombrado tempranamente vicario del reino, pero las fechas de escritura deben plantearnos fechas similares para el poema de Cárdenas, que, obviamente, no puede estar escrito antes de que el canto a la nobleza, el valor, el esfuerzo y las virtudes del príncipe pudiera ser efectivo, o tener un sentido. El duque de Calabria tendría catorce años en la fecha de recopilación de *Estúñiga* —cancionero en el que no aparece— y debía tener algunos más en la época de confección del *Cancionero de Roma*. Su aparición al final de éste, los términos que el poema emplea, deben hacerlo coincidir con los primeros años de su presencia pública, donde, como veremos más adelante, la imagen de temor que el poema avanzaba aparece conectada a la biografía real del personaje. Por la parte textual, los años del poema —y de la recopilación de Roma— serían a partir de 1469, lo que coincide con el carácter de amplificación que este cancionero tiene en relación a los restantes.

IV. LA TEMATICA AMOROSA CORTESANA

La insistencia cancioneril en un amor hacia una mujer secreta, inalcanzable, bellísima, probablemente noble, en una pasión reiterada por un enamorado constante, discreto, sometido a la amada y sus desdenes, a su tiranía incluso, es uno de los principios centrales de esa cortesía que recorre el medioevo, desde los trovadores provenzales del siglo XII a nuestros poetas cancioneriles de los siglos XIV y XV, mediando en suelo hispano la recepción realizada por la lírica galaico-portuguesa en los siglos XIII y XIV. El amor se ha convertido en una de las construcciones centrales de Europa durante la Edad Media, en una convención reiterada que mantiene una línea que va desde Guillermo de Aquitania, a comienzos del siglo XII, hasta nuestro Garci Sánchez de Badajoz, por ejemplo, a fines del XV. Una poesía sobreabundante define cuatro siglos de amor cortés. Explicarlos, no puede ser objeto de estas páginas, que van a intentar centrarse en determinadas evoluciones que, en el siglo XV, se han operado ya en la concepción del amor o, mejor, en aquéllas que, en el marco concreto estudiado, más acertadamente definen el final de una época y el comienzo de otra.

1. *La teoría del amor*

Debemos comenzar por la misma teoría del amor. Otis Green en su fundamental *España y la tradición occidental* [1966] trató la corriente provenzalizante que determina la Edad Media española, incluyendo una catalogación temática que abunda en el traspaso de los motivos del amor cortés a nuestra lírica cuatrocentista. Junto a la insistencia que sobre el modelo provenzal realizó Pierre Le Gentil en su obra de 1953, tenemos en estos dos trabajos una fuente de información reiterada en múltiples interpretaciones posteriores. Sin poder entrar ahora en una discusión sobre los orígenes de esta misma lírica de la cultura trovadoresca, sí quiero señalar el antiguo debate crítico que situó, en posiciones algunas hoy muy atenuadas, el papel que la influencia árabe, o la influencia latina, o la litúrgia cristiana y el culto a María principalmente, pudieran tener en la configuración de la lírica provenzal. Atenuado hoy sobre todo el valor de la tesis arabista, que defendiera entre nosotros Menéndez Pidal [1941], quedan todavía flecos de esta misma indagación que pueden funcionar en la determinación del panora-

ma que la lírica del amor cortés plantea en el cuatrocientos español. Diré, por ejemplo, que, si aceptamos el vehículo de relación poesía cancioneril-poesía tradicional, y aceptamos además la configuración: lírica tradicional-jarchas mozárabes, esta indagación en la tradicionalidad poética del cuatrocientos español sigue quedando abierta. Pero, en cualquier caso, son las raíces debatidas las que configuran un espacio común de investigación en la lírica europea de la Edad Media, un espacio múltiple que puede darnos variadas respuestas a una penetración crítica no cumplida para la mayor parte de los autores y, en cualquier caso, no sistematizada para el conjunto del corpus poético al que me refiero.

Se quejaba recientemente Alexander Parker [1984] del empobrecimiento que, para la Historia de la Literatura, significa la no aplicación al corpus cancioneril español del conjunto de avances que, para la teoría del amor cortés, se han realizado en los últimos años. El mismo Parker ha estudiado «El lenguaje religioso del amor humano» como una de las características que se intensifican en nuestra poesía del XV, y que abrirían ya un campo de diferenciación con la expresión del mismo problema en los primeros trovadores. ¿Qué significa, nos podemos preguntar nosotros, aquella «Misa de amor» de Suero de Ribera que manos piadosas arrancaron del *Cancionero de Roma*, del de *Estúñiga*, y del de *Palacio*? Afortunadamente, conservamos el texto a través de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de París. Y conservamos también el testimonio de la decisión de arrancar las hojas en el *Cancionero de Roma*:

> tria folia sequentia fuerunt sublata, quia contineba(n)t impios versus cuiusdam Sueri de Ribera de una Missa de Amor
>
> (tres folios han sido arrancados, porque contenían versos impíos de Suero de Ribera de una Misa de Amor)

El texto de Suero de Ribera forma parte de una tradición paródica —en otra dimensión ya presente en la literatura española desde el Arcipreste con su «Parodia de las Horas canónicas»— a la que pertenecen el conjunto de «Gozos de Amor» y «Mandamientos de Amor» de Juan Rodríguez del Padrón, el «Miserere» de Francisco Villalpando, el «De Profundis» de Mossen Gaçul, las «Liciones de Job» de Garci Sánchez de Badajoz, o las otras «Misas de amor» como la de Juan de Dueñas, entre otros muchos ejemplos de uso del lenguaje religioso con finalidad erótica. Las respuestas a este problema han sido múltiples y una parte de la crítica se dedicó a escandalizarse ante lo que, desde luego, fue un género poético abundantísimo en la época de Don Juan II y de Alfonso el Magnánimo. Pero escandalizarse es tomar la misma actitud que la Inquisición, ordenando la expurgación de textos similares practicada en el *Cancionero General* (cf. Periñán, 1968: 31-32). Nosotros debemos pretender tan sólo aproximarnos al problema y caben varias consideraciones para hacerlo.

En primer lugar, recogiendo lo que la crítica valoraba sobre la poesía provenzal que, más tímidamente, originó estos excesos del siglo XV. Las hipótesis son múltiples y contradictorias: la que vincula el origen de esta relación de lenguajes en el misticismo cisterciense y su influencia en los trovadores; la de Denis de Rougemont que sitúa en

la herejía albigense esta actitud trovadoresca que, por una paradoja, «hace coincidente el lenguaje de la pasión humana, según la herejía, con el lenguaje de la pasión divina según la ortodoxia» (Rougemont, 1939: 153), mediando el contenido de castidad que la poesía trovadoresca imprime a sus sujetos, coincidente con el objetivo de pureza de los cátaros. Pero, prescindiendo de estas cuestiones que afectan sobre todo al espacio originario, y situándonos de nuevo en el siglo XV, me parece sugerente la tesis de Parker, que explicaría el incremento cancioneril de esta religión del amor como una revalorización, presente ya en el origen provenzal, del amor humano, deteriorado por la religiosidad medieval. En el siglo XV, en el que el hombre se está restituyendo como valor en la cultura, en el marco del Humanismo y el Prerrenacimiento, «no cabía pretender una rápida revalorización del sexo; era preciso dar los primeros pasos situando el amor entre hombres y mujeres un poco por encima del instinto animal. El lenguaje por el que se «deificaba» a la mujer, y el hombre le otorgaba un sometimiento total de su «fe», constituía una expresión metafórica de dicho ennoblecimiento» (Parker, 1986: 38).

2. *La fusión de lenguajes profano y religioso*

Me centraré en los ejemplos citados que conciernen al área poética estudiada, dejando al margen por tanto a Juan Rodríguez del Padrón, Francisco Villalpando, Mossen Gaçul y Garci Sánchez de Badajoz.

El primero es la «Misa de Amor» de Suero de Ribera. Estructurada ritualmente a través de las siguientes partes: Confesión, Gloria in excelsis, Epístola, Evangelio, Credo, Prefacio, Sanctus, Agnus Dei, Ite missa est, reproduce el desarrollo de momentos principales de la misa, glosándolos dentro de una disposición paródica, en la que destaca una inteligente construcción del motivo principal: la adoración al amor, quien va interviniendo y aconsejando a sus fieles, avisándoles de la continuidad de las penas del amor, ante las que no deben caer en la desesperación:

Evangelio
In illo tempore
Dixo amor a sus amantes
porque se le querellavan
de las penas en que andavan:
«E otros que fueron antes
en el tiempo que amavan
ese mesmo mal pasavan.
E aun vos digo verdat
que los que por venir son
se verán en tal pasión.
Por ende, velad y orat,
no entrés en tentación
de la desesperación».

El elemento paródico es amplio, como observamos, destacando no sólo el estructural de la misa, sino las mismas resonancias internas del lenguaje, como en ese «velad y orad», en el que las palabras de Cristo se abren a la tentación «de la desesperación», mandato de la divinidad del amor, que tendría un amplio reconocimiento por los destinatarios del poema, conocedores de los Evangelios y de la contraseña amorosa concreta de la desesperación.

La más atrevida intervención es quizá la del *Agnus Dei*:

«Cordero de Dios de Venus»,
—dezían los desamados—
«Tú que pones los cuidados
quítalos que sean menos;
pues tienes poder mundano,
¡Oh Señor tan soberano
Miserere nobis!»
«Cordero de Dios de Venus»,
—te suplican los amados—
«Tú que pones los cuidados
plégate nunca ser menos
de los que somos agora:
cada cual con su señora
dona nobis pacem»,

donde el juego previo a la comunión adquiere un matiz doble y diferente para los infortunados o los afortunados amadores, buscando el recurso humorístico del miserere para los desamados y el «dona nobis pacen» para los amados, con una evidente derivación matrimonial.

La otra Misa de amor es la de Juan de Dueñas que, con el título de Misa de amores, se conserva en el *Cancionero de Gallardo*, habiendo sido arrancada del de Palacio. Su comienzo tiene el mismo motivo que el de Ribera —la cita «adsid nobis gratia», que según deduce A. Alatorre (1960: 326) se trata de una antífona no identificada— lo cual parece indicar que estamos ante un verdadero género de la época, donde se reitera el motivo inicial, en un largo poema, el de Dueñas, menos estructurado en el rito que el de Ribera, aunque quizá con mayores elementos de transgresividad cultural:

Gloria patri limpio manto
de amores el qual cobijo
válgame con el tu Fijo
gran del Espíritu Santo.
Cupido, Venus y Apolo
tres personas y un dios solo...,

donde resulta un hallazgo esta Santísima Trinidad greco-latina, que no podría menos que escandalizar, como cuando coloca a Tristán y «Lanzarote del Lago» con otros

canoniçados
leales enamorados
que en tu santo reino están,

en un poema que consigue además indudables valores paródicos, situando en el evangelio —de nuevo *in illo tempore*— a Paris y Elena contando a Venus el sufrimiento de amor, o reproduciendo el soniquete canónico:

Crieleyson, crieleyson,
crieleyson, si por bondad
cristeleison y lealtad
de aver mal mi coraçón...

para acabar, tras el *Ite misa est*, con una Salve a Venus, que remata una construcción repleta de juego y de transgresividad cultural.

En el área de Nápoles, otro poeta como Juan de Tapia, escribió una desaparecida composición, que debía guardar relación con estas *Misas de Amor*. Arrancada del *Cancionero de Estúñiga*, en la edición de Fuensanta-Rayón [1872] todavía podía leerse un fragmento:

Sanctus, sanctus, sanctus Deus,
socorred que non padesca
tanto [...] non fenesca
por amores, *Deus meus*.

Todo lo anterior viene a indicar la frecuencia del tema en la zona de cancioneros estudiada, donde esta religión del amor alcanza sus productos más notables, y dotados de mayor trangresividad cultural. De hecho, sólo tres poetas del área napolitana —Dueñas, como veremos, en una etapa previa a la conquista del reino por el Magnánimo— abordarían directamente la parodia de la misa. Y de nuevo se hace necesaria una reflexión que apunté antes: el amor humano dignificándose, hasta límites que luego se considerarían irreverentes, en una sociedad que anuncia una transformación, en la que uno de sus elementos mutables será precisamente la nueva consideración del amor, expresada aquí por medio del lenguaje más repleto de dignidad cultural: el lenguaje religioso. Una tradición antigua en el mundo trovadoresco que se ve aquí sistematizada por un código concreto, el del sacrificio de la misa, reconvertido en el sacrificio del amor. Haríamos mal en no pensar que, en cualquier caso, esta insistencia anuncia una nueva libertad, impensable, al menos con el carácter trangresivo y, al tiempo oficial —en el interior de los cancioneros de la corte— con que aquí se presentaba, en plena Edad Media.

3. *La perspectiva del falso platonismo*

La segunda evolución posible del concepto del amor, procede de la tipificación del platonismo que ha sido habitual en el tratamiento del tema. Keith Whinnom ha desarrollado una sugerente lectura antiidealista de nuestros trovadores del XV [1967 y 1981], analizando el alto componente de sexualidad que los poetas mantienen, inclu-

so mediante un simbolismo equívoco en el que las palabras adquieren una dimensión sexual. En el *Cancionero de Palacio*, por ejemplo, analiza Whinnon, las letras iniciales tienen a veces figuras en su interior, que han sido retocadas posteriormente, pero sobre las que cabe una deducción erótica. Estos dibujos, que acompañan a una parte de los poemas amorosos, contradicen la interpretación habitual del platonismo para este tipo de poesía, negando por tanto la lectura habitual, idealizada, del sentido de los poemas que planteara, por ejemplo, Francisca Vendrell en su edición de la obra. La importancia de las letras y sus dibujos interiores nos lleva aquí a enfrentarnos con un problema central de determinación de sentidos globales de la poesía amorosa cancioneril, problema que coincido en resolver con la intervención de Alexander Parker (Parker, 1986: 34) en su obra citada, cuando dice:

> Es obvio que las miniaturas sitúan a los poemas en un contexto erótico; ciertamente el copista no los presentó como poemas castos ni los propietarios del códice los consideraron como tales. Los poemas, sin embargo nacieron y continuaron su andadura fuera de las cubiertas de este códice, y debemos prepararnos ante la posibilidad de que las circunstancias externas hagan que los poemas signifiquen más de lo que dicen. Lo que dicen realmente es que la dama es inaccesible y que el amor permanece sin consumar. Puede muy bien suceder que la ausencia de castidad en la propia vida de los poetas y la permisividad generalizada de la sociedad en que evolucionaban, otorgara a dichos poemas una cierta ambigüedad picante dentro de esa sociedad, pero se trata de una cuestión de contexto social y no literario, y no estamos capacitados para decir que un poema deba siempre significar una cosa en concreto a pesar de los distintos contextos sociales en que se lea.

En la tesis de Whinnon, la convención trovadoresca se habría debilitado o modificado, mediante el incremento de su permanente componente sexual, en la sociedad del XV. La cita de Parker nos permite enfrentarnos ahora con una cuestión, determinante en la vida cotidiana del reinado, como es la poesía amatoria que surge alrededor de un episodio de la vida del Rey Alfonso, al enamorarse de una jovencísima dama napolitana, Lucrezia d'Alagno. El testimonio de los textos (que recojo en apéndice) deberá permitirnos leer, más que un hecho de la historia del reinado, un testimonio de las convenciones trovadorescas.

4. *Lucrezia d'Alagno: tópica amorosa y vida cotidiana*

El presente apartado es una reflexión que continúa un amplio espacio de aproximaciones, acopio textual y narración histórica, iniciado hace años por Benedetto Croce y divulgado entre nosotros por varios autores. La inexistencia de trabajos posteriores a los de comienzos de nuestro siglo, junto a la pérdida de referencias culturales de la misma figura central de Lucrezia d'Alagno, la amada napolitana del rey Magnánimo, a quien la poesía cantó incesantemente a lo largo del siglo XV, me han planteado la recopilación (que aparece en apéndice a este trabajo) de todas las fuentes textuales indicadas por Croce y otros autores; recopilación que tiene por tanto el objeto de establecer una nueva síntesis de aquel acontecimiento amoroso y, a través de algún texto

nuevo, o de nuevos encuentros con los textos, realizar otro acercamiento a un motivo biográfico del rey, a un primer nivel de lectura, y, a continuación, a una de las características centrales de la poética del siglo XV, es decir, de la poética cancioneril, en un plano en el que se cruzan la vida en las cortes y la redundancia áulica de los poetas. El valor fundamental que estos textos nos aportan será tanto el concerniente a la poética que representan, como al tipo de intervención que el rey hace a través de ellos, objetivizando el elemento de orientación directa que, como veremos, aportan los poemas.

4.1. *El Cancionero al amor de Lucrezia d'Alagno*

Podemos componer un Cancionero —y lo haré en el Apéndice 1º de este trabajo— utilizando los poemas que, desde 1450 hasta unos veinte años después, cantan el amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso el Magnánimo, esposo de la reina Doña María, ausente de su marido en una Valencia que alcanzaba entonces una primera plenitud cultural.

La composición o recomposición de ese Cancionero se hace fundamentalmente por una razón: hay un conjunto de poemas, dispersos en Cancioneros de la época y en la obra de autores individuales, que se agrupan con el mismo motivo: cantan a una mujer que fue la amada de uno de los reyes más poderosos del siglo XV y tienen la tonalidad siempre de poemas cortesanos, cortados por el patrón común de la alabanza a la mujer y a aquel adulterio, insistido platónico, que llena crónicas, poemas y referencias de testigos e interesados. Pero, junto a esta característica común, nuestro Cancionero tendrá además una bellísima manifestación lingüística pocas veces habitual: poetas de cuatro lenguas cantan el motivo: en latín, italiano, catalán y castellano hay una insistencia poética que se convierte así, también, en símbolo lingüístico de las cortes y, en ellas, en Nápoles sobre todo, de aquel entramado de cultura que llamamos Renacimiento.

El tema, tratado hace años ampliamente por Benedetto Croce, adquiere en la actualidad una mayor consistencia textual, al poder utilizar aquí nuevos testimonios literarios que, en su tiempo, Croce no conoció.

Un poema de Juan de Tapia, uno de los autores más interesantes de la Corte napolitana, al que luego dedico un espacio en este trabajo, puede servir para adentrarnos en el sentido final de estas canciones. El poema de Tapia, presente en *Estúñiga y Roma* (89v 90) (82v y 83), insiste fundamentalmente, por medio del estribillo, en la idea de combate amoroso entre el Rey y la dama, con la victoria de ésta, que es capaz de doblegar al todopoderoso Alfonso:

> Dama de tan buen semblante
> que la vuestra grand beldat
> faze la guerra
> a quien fa temblar la tierra
> desde Poniente a Levante
> .....
> Vos fuisteis la combatida
> que venció al vencedor,

reflejando también la idea de la virtud de Lucrezia:

> Vos fuisteis la más fermosa
> donzella que fue nascida,
> muy honesta e virtuosa,
> de todos bienes complida.

4.2. *El testimonio cortesano de los humanistas*

La historia de Lucrezia d'Alagno, reflejada así por Juan de Tapia, tiene la característica de recoger una de las insistencias fundamentales de la interpretación contemporánea del amor del Rey hacia aquella joven que, al decir de los testigos, dominaba plenamente al ya maduro Alfonso, quien la conoció entre 1447 y 1448, es decir, cuando contaba 51 años. Era ella una joven de 18 años que le provocó múltiples atenciones. Pero, junto a las atenciones, está el testimonio de aquella relación como un sometimiento del rey a la amada, que nos da por ejemplo Eneas Silvio Piccolomini, el futuro Papa Pío II, cuando nos dice que:

> Hanc rex perdite amavit, adeo ut in conspectu eius constitutus extra se fieret, neque videret quisquam, neque audiret quemquam nisi Lucretiam, oculos in ea semper habebat intentos laudabat verba eius sapientiam admirabatur.
> (Piccolomini, 1614: 47-48)
>
> (A ella el rey la amaba perdidamente, hasta el punto que cuando se encontraba en presencia de ésta, a ninguno quería ver, ni oír que no fuera a Lucrecia. Siempre tenía la mirada atenta a ella, alababa sus palabras y admiraba su sabiduría)

Mientras otro de los humanistas, Antonio Beccadelli, el Panormita, resalta su belleza incomparable, como hacía Tapia en su poema. Dice El Panormita:

> Quantum rex proceres, quantum sol sidera vincit,
> tantum Campanas superat Lucretia nymphas
> (Cit. Croce, 1919: 93)
>
> (Tanto como el rey supera a los principales, tanto como el sol a los astros, así supera Lucrecia a las muchachas de Campania).

Benedetto Croce, en uno de los estudios que reconstruyen la interpretación de estos amores, recoge una bellísima crónica escrita por Gaspare Broglio a los pocos años de la muerte de Alfonso. Es de 1478 y el manuscrito presenta que se trata de la historia que había corrido por Italia veinte años antes, en la que se narran unos «famosos amores al mismo tiempo apasionados y castos», idea que será insistente en otros testimonios y que coincide con la visión de «muy honesta y virtuosa» de poema de Tapia. La crónica nos cuenta en primer lugar el encuentro del rey con Lucrecia:

> Reinando en reposo y tranquilo estado la Sagrada Majestad del Rey Alfonso de Aragón, yendo de paseo por su hermosa ciudad de Nápoles, sucedió, como algo que hubieran dispuesto influencias superiores, que una noble dama, impulsada por

> una voluble voluntad, oyendo el estrépito de los caballos, con algunas de sus compañeras fue a la ventana para mirar. Cuando la Majestad de Rey levantó los ojos, en un mismo momento se contemplaron en la luz de los de la dama, cuyo esplendor pareció a su majestad que penetrase en el interior del corazón, casi todo confuso de melodías, no interrumpiendo sin embargo la mirada de ésta que cada vez le era más grata. Y así, inflamado y traspasado por el golpe de Cupido, volvió al real palacio...
> (Cit. Croce, 1953: 166-170)

La historia sigue contando las atenciones con las que la rodeará el Rey, la visita de Lucrecia al Papa, para conseguir la anulación del matrimonio del Rey con María de Castilla, y la desilusión de Lucrecia que provoca a su regreso la deliciosa anécdota del regalo del monarca, para consolarla, de una fuente de oro llena de alfonsos, la moneda de Nápoles, con la devolución del regalo y la frase de Lucrecia:

> Os llevaréis el presente y diréis a mi querido señor que no tenemos necesidad de tantos Alfonsos, puesto que nos hemos dado a uno solo.

La insistencia en la castidad del amor por parte del cronista tiene una serie de reflexiones morales que culminan en el ejemplo:

> Que ésta era la verdad, tomaréis el ejemplo de un pequeño pajarito como es el ruiseñor, que, mientras está en celo, siempre canta y vive feliz; conseguido su apetito, calla...

Croce nos recuerda sin embargo un fragmento con un sentido diferente, que procede de una epístola versificada de Francesco Filelfo a Matteo Malferit, donde se metaforiza progresivamente la verdadera relación, mediante la facilidad de Lucrezia para prestarse al obsequio real, y las opiniones divergentes sobre el vínculo, mantenidas por los que cuentan que aún no hay comunicación amorosa y los que refieren, en inquietante y turbadora metáfora, «que flechas amarillas penetraban contra el pecho y se dirigían al rosáceo muslo de la virgen», concluyendo en que la herida antigua del Rey, causada por amarga hiel, ahora se ha convertido en dulce néctar. Un testimonio que habrá que poner, de momento, aislado del resto, en cuanto contradice las líneas habituales de interpretación del motivo. También, en otro trabajo, aporta Croce unos versos que debieron estar inscritos en la lápida de Lucrezia, muerta en 1479, en su tumba de la Iglesia de la Minerva de Roma, versos en los que se insiste sobre la virtud de la dama. A los testimonios poéticos recordados, hay que añadir la amplia narración que del episodio realizan los humanistas y otros textos de la tradición cultural.

4.3. *El testimonio de poetas italianos*

Cinco son los poemas que conocemos sobre el motivo. La procedencia geográfica de éstos, escritos en el área napolitana, los dota de un lenguaje repleto de dialectalismos. En ellos hay una insistencia de las visiones globales que hasta aquí he comentado. El elogio de la belleza de Lucrezia es el motivo principal de «Sel celi o distino o ventura», cuyo autor debe de ser o Francesco Galioto o Francesco Spinelli , escritores de

los que son un nombre más en un entramado abundante de poetas. En el poema, tras un comentario de la imagen de la dama, como increíble, como «de pintura», señalando que, cuando nació, la virtud celeste se había situado en los cielos, y centrando en los ojos y la visión de Lucrezia la causa de alteraciones del corazón de los humanos, introduce una hiperbólica evocación religiosa y de naturaleza transformada por la presencia de la dama, de la que su visión es similar a la del paraíso y la vida eterna.

«Lassare voglio l'amore» es otra breve composición que indica el espíritu poético de la época y del elogio que están realizando los autores. Puede ser obra de un tal Aurelio de Iacobuttis di Tossicia sobre el que no tenemos ningún dato. Nos narra que el amor ha sido reposo de emperadores y cita nombres míticos y reales como César, Eneas, Teseo, Pirro, Marco, Perseo, para decir que Lucrezia es el reposo de Alfonso, abordando en una segunda parte que las divinidades femeninas de la antigüedad clásica y algunas mujeres del relato amoroso de aquel mundo (cita a Venus, Juno, Minerva, Diana, Mirra, Elena, Melpomene, Ifigenia, Cornelia...) servirían gustosamente también a este rey.

Otra composición anónima, la que comienza «Miserere mei, piagne», puede ser una súplica a la intercesión de Lucrezia, desarrollando por tanto el sentido del poder de ésta en relación a Alfonso, o puede ser leída también como un lamento amoroso del propio rey ante la amada. Las dos posibilidades son desarrolladas concretamente, como veremos luego, en poemas del cancionero hispánico.

Nicola Grisanti da Montefalco aborda, en el interior de un largo poema, la ficción de haber visto reunidas en Asís, el 1 de Agosto de 1469, a algunas bellísimas damas, entre las que estaba Lucrecia, a quien Alfonso siguió perpetuamente sin valerle su sabiduría porque, como contará luego también Carvajal en un poema que veremos, el amor es un designio inevitable.

El poema más interesante sin lugar a dudas es el de Angelo Galli, un poeta de biografía y de obra documentada, que hacia 1451 o 1452 escribió una larga composición dedicada a Lucrezia d'Alagno. Servidor Galli del conde de Urbino, intenta por medio de un poema que tiene 324 versos, congraciar a su señor con Alfonso. Federico de Urbino había servido en los años anteriores a la causa de Florencia, enemistada con el poder del Magnánimo, quien llega a realizar una empresa militar contra el ducado de los Medici. Hacia 1451, Federico de Urbino cambia de partido y el poema, obra de un cortesano habituado a este tipo de poesía, es un amplio elogio a la amada del rey, para conseguir su favor y , a través de ella, el del monarca, motivo que le sirve para ofertar a Lucrezia el más amplio elogio, recorrido por los tópicos que ya identificamos como permanentes: su sabiduría y perfección, su castidad y su poder sobre el rey. Incorpora Galli un nuevo sentido que no hemos visto hasta ahora: la nobleza de la dama, sobre la que pudieron caber en crónicas contemporáneas algunas dudas. En el poema aparecen además un conjunto de referencias físicas de Lucrezia, para exaltar su belleza, que tiene aquí la primera y casi única descripción, habitual en la tradición literaria y en la construcción del tipo de mujer ideal que el siglo XV anuncia: su compostura,

a través de un verso que hoy leemos divertidamente, por la contradicción que significaría en relación al elogio de la nobleza que ha realizado antes:

> Piena di ligiadria;
> L'andar, lo star, la continenza ancora
> Ti fan paer signora,
>
> (Llena de encanto;/ el andar, el estar, y todavía más la compostura/ te hacen parecer señora),

pero que debemos entender también seguramente por el marco referencial que en el poema se establece: el carácter de los amores como ilegítimos que subyace en el canto de Galli.

Los ojos polarizan otra descripción precisa y sabemos ahora que eran negros y reflejaban dulzura. Y conocemos por Galli que tenía una rubia trenza que debe ser coronada por quien lleva tres coronas. Siguiendo el poema, la descripción de la amada del rey se concreta en su imagen física: altiva, donosa, alta de estatura, de estrecha cintura, de nariz perfilada, de cejas armónicas, de rosados pómulos...,en una construcción que recoge perfectamente los tópicos habituales de descripción del modelo de mujer en la época.

Tan importante como el canto a Lucrezia en este poema es el elogio al Magnánimo, a quien en unos versos querrá hacer emperador, pero, a quien, sobre todo, después de reconocer el agradecimiento que la amada debe tenerle por lo privilegios y bienes con la que atiende a su familia, deseará lo mejor en cuanto al amor de Lucrezia, es decir, el encuentro de los dos, planteado directa y audazmente como que ella debe sacarlo de su muerte amorosa, tirando de él al interior de Torre del Greco, la residencia de Lucrezia, donde el rey pasa una parte importante de sus días. El poema de Galli ha ampliado por tanto los sentidos anteriores del motivo, creando una imagen de Lucrezia que debió de ser fama común y tópico de la descripción de época. Ha narrado también con un poco de malicia la necesidad de acabar con esa relación insistida del platonismo amoroso, invitando a Lucrezia a seguir el deseo de Alfonso. Recorridos similares nos esperan en el cancionero hispánico, castellano y catalán, que inspira el motivo.

4.4. *Textos en castellano*

En los cancioneros en castellano del ámbito de la Corte napolitana, son varios los testimonios: junto al ya citado de Juan de Tapia, Juan de Andújar, Carvajal, Suero de Ribera y Mossen Pere Torroella dedican poemas al motivo, apareciendo también otros anónimos. Será interesante recordar lo que sus testimonios incorporan: Juan de Andújar, en una breve canción, dedicada «Al señor rey Don Alfonso» realiza una justificación de los amores del rey, en un poema que, como ha señalado Nicasio Salvador, «se trata de una defensa de los amores del Rey Alfonso basada en la idea cortesana de la sumisión del mundo a Cupido, dios del amor, lo que origina la imposibilidad de reprochar a un rey victorioso el quedar sometido a la pasión amorosa». Justificación

que, años después, dará con otros argumentos Jerónimo Zurita en sus *Anales de la Corona de Aragón* donde, entre los testimonios que aparecen sobre estos amores, hay dos particularmente interesantes. El primero de ellos, en una referencia a 1450, dice lo siguiente:

> Lo que divirtió al rey (de Aragón). Mas este príncipe, que con tanta grandeza de ánimo y tan extraño y excelente valor puso su persona a tanto trance y peligro en tan gran empresa como fue la conquista de aquel reino perseverando tantos años en ella y en las otras que se ofrecieron con fin de fundar en toda paz y firmeza el reino que acordó dejar al duque de Calabria su hijo, ya en este tiempo estando en tan madura edad, le divirtieron algún tanto de las cosas de la guerra los amores de una doncella por la delicadeza y regalos de aquella ciudad, que por este camino sojuzgaron y efimenaron otros capitanes muy feroces y guerreros. Esta fue aquella tan celebrada por todas las naciones por los favores que este príncipe le hizo, llamada Lucrecia de Alaño hija de Cola de Alaño, a cuyo señorío y mando se sujetó de manera que si muriera la reina de Aragón se casara con ella; y lo menos fue dejar a ella y a todos sus parientes enriquecidos con grandes tesoros, aunque era cierto que estaba el rey en edad que no había de aventurar su persona tan fácilmente como en lo pasado; y en lo que tuvo de intención de poner la mano no se dejó de proveer en las cosas de la guerra con el mismo cuidado que antes por medio de sus capitanes y del duque de Calabria su hijo que tanta razón era que le descansase en aquella parte, siendo príncipe muy robusto y dotado de excelente valor y virtud.
> (Libro XV, epíg. LVIII)

El segundo testimonio que interesa destacar está referido a 1479 y, para hablar de Don Juan II de Aragón y sus amores con Francina Rossa, se remite a la historia de Alfonso y Lucrezia:

> El rey (de Aragón, Juan II) estuvo aficionado a Francina Rossa, y a Lucrecia de Alaño el rey don Alonso (V de Aragón). Fue de ánimo tan generoso y grande que nunca dejó de ocuparse en obras muy varoniles, como si no faltaran las fuerzas del cuerpo; y lo que fue cosa muy señalada en los días postreros de su vida: en tan anciana edad se renovó en su ánimo una extraña afición y ardor de amor, siendo vencido y rendido a los regalos y favores de una doncella catalana que se llamó Francina Rossa, a la cual procuró casar con don Jaime de Aragón, nieto de don Alonso de Aragón segundo duque de Gandía de la casa real, cuyos amores fueron tan divulgados que no hubo cosa más famosa en aquellos tiempos después de los del rey don Alonso su hermano y de Lucrecia de Alaño.
> (Libro XX, epíg. XXVII)

Con el testimonio de Zurita comprobamos enseguida otra insistencia: el carácter viril del Rey en aquella ciudad y aquella delicadeza y regalos «que por este camino sojuzgaron y efimenaron otros capitanes muy feroces y guerreros», como nos dice en el primer texto, reafirmando en el segundo, en comparación de los dos reyes enamorados, «que nunca dejó de ocuparse en obras muy varoniles, como si no faltaran las fuerzas del cuerpo».

Carvajal es el poeta que más abundantemente ha recurrido a la alabanza de Lucrecia. Tres poemas son su contribución procedentes de varios lugares El primero de ellos, «Por madama Lucrecia d'Alaño en la mejor hedat de su belleza», parte de un amplio elogio de la hermosura de la dama, en términos de ser indescriptible, para, tras una larga insistencia en su belleza, darnos una clave sobre el papel que ocupa Lucrecia en la corte, al referenciar que sienta con el rey en el «siti perillos», el centro iconográfico de la representación del reinado, testimonio de lugar principal en la corte, que es concidente con otros de la época. Así, Melchor Miralles en su *Dietari del capellà d' Alfons el Magnanim* nos da datos de la consideración que Lucrecia goza, cuando narra que ocupa un puesto de honor como si de una auténtica reina se tratara. Nos cuenta a propósito de la visita del Sacro Emperador Romano Federico III de Austria, acaecida en 1452, que, en la recepción, ésta ocupa un lugar de honor, que es un sitial junto a la esposa de Ferrante, hijo natural y heredero del rey. También, en una cacería realizada por esta visita, se plantan unas bellísimas tiendas en la montaña, siendo una para Lucrecia, cercana al rey y a los personajes centrales de la corte.

Nos vuelve a interesar también en el poema de Carvajal, la referencia a la virtud de la amada, en los términos de castidad y pureza a los que me he referido ya antes. Así, nos dice en un verso «porque la más casta donzella, porque virgen...», que es parte de unas insistencia que reaparece en otros momentos del poema.

Otras dos breves composiciones de Carvajal surgen sobre el motivo. Se trata de dos canciones que tienen la característica de estar puestas en boca del rey y nos aportan en esa línea un elemento que va a aparecer otras veces y en otros poetas: el poema de encargo, quizá para recitar por el propio rey en una de las múltiples ocasiones que festejará a Lucrezia, en Castell Nuovo o Ischia, como nos evocan los documentos de la corte. Aunque el primer poema, «Rey D'Aragón a Lucrecia», tiene un mayor valor de intimidad por la nueva dimensión de las relaciones que plantea, apareciendo una justificación, en boca del propio rey, de su pretensión erótica, la lectura del poema nos plantea el requerimiento amoroso del rey y la negativa moral de la dama a consumar sus amores, que es un elemento frecuente en los poetas y cronistas. Piccolomini narra que, ante los requerimientos de Alfonso, Lucrecia recurre a manifestar su voluntad de matarse en el ejemplo moral y cultural de la romana Lucrecia ante el ultraje de Tarquinio. Este poema es una justificación, en cualquier caso, del deseo del rey y el razonamiento de éste para el amor y forma parte de un sentido que otros poetas recogerán de diferente forma: aquí, el rey está dispuesto a combatir en el terreno de las razones que a ella le impiden el encuentro.

El tercer poema de Carvajal, también puesto en boca del rey, se refiere al viaje de Lucrecia a Roma para obtener la anulación del matrimonio de Alfonso con la reina Doña María, solicitado al papa Calisto III, y a la negativa de éste que sume en desesperación al monarca.

Suero de Ribera realiza en «Gentil señor de Centellas», una construcción tópica —existe un poema similar de Juan de Tapia: «Loando e nombrando a todas las damas

de Turpía»— en el que incluye, en el interior de un largo desarrollo, un elogio a la belleza de Lucrezia d' Alagno, dentro de otros elogios a otras damas de la ciudad.

Mossén Pere Torroellas escribe una larga composición que recoge la totalidad de los sentidos que hemos visto hasta aquí. Se trata de la composición: «De mossen Pere Torroella en lohor de madama Lucresia, nepoletana, dama de don Alfonso, Rey d'Aragón». En ella, parte del elogio a la belleza insuperable de la mujer, para posteriormente hablar del debate sobre la castidad que Lucrezia mantiene, continuando luego con el sometimiento del rey a la dama, para concluir solicitando el reino para ella.

Tres poemas anónimos del cancionero de *Herberay des Essarts* concluyen los textos castellanos sobre el motivo. Charles Aubrum valoraba así los tres poemas que comento: «Su corte española, por bárbara que aparezca a los ojos de los italianos, no deja de cultivarse en contacto con éstos y bajo la autoridad férrea de la amada del rey, Lucrecia d'Alagno. Esta, aspirando a una gloria que no merecía sin duda, hizo celebrar su castidad por los poetas a sueldo, cortesanos amadores o trovadores profesionales. Alfonso acepta voluntariamente desempeñar el papel de amante apasionado y eternamente burlado: era entonces, parece, el fin del final. Mejor aún, hace componer poemas en su nombre, firmados o no por sus verdaderos autores» (Aubrum, 1951: 78). El primer poema, «De madama Lucrecia la napoletana», el más extenso de los tres, es un largo canto a la castidad, tanto de Lucrecia como de Alfonso, porque éste ama a Lucrecia de una forma diferente: no la ama con pasión, sino con bondad, nobleza y gentileza, insistidas así a lo largo de los versos, narradas como victoria de la virtud de la dama sobre el «vençedor de la mundana victoria», en un poema que tipifica de nuevo el elogio moral en la narración del episodio.

Las breves canciones «Quantos en vos paran mientes» y «Do mora mucha beldat» insisten en la fortaleza como síntesis del comportamiento, por lo que estamos seguramente ante el sentido que anunciaba Aubrum, deseado por el Rey en la interpretación de la historia, lo cual reafirma, junto a los poemas que ya hemos visto antes, la clave cultural en la que surgen todas estas composiciones: ¿no es ésta, en definitiva, una de las persistencias del amor cortés, que Alfonso conoce bien?: la no consumación del amor se une a la sumisión absoluta del enamorado, tema que aparece claro al interpretar globalmente el cancionero. Pero ahora debemos entrar en dos testimonios catalanes de los que uno de ellos, el más importante, el de Ausiàs March, matizará y corregirá la visión que hasta aquí hemos visto.

4.5. *Dos poemas catalanes*

Perot Joan es el primer testimonio de poesía catalana dedicada a Lucrecia. El poema, presente en el *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, es un elogio escrito desde la cárcel, desconociéndose las causas por las que estaba en ella. En el poema se dirige a la amada del rey por medio de una alabanza en la que, en primer lugar, pide la corona para Lucrecia por sus virtudes, pasando a continuación a resaltar tanto su belleza como su honestidad, para narrarnos luego que, aunque no la ha visto ni servi-

do, sabe todo esto de ella por la «fama general», y concluyendo con la solicitud de intercesión de la dama, para obtener el perdón, recurso poético —y vital— que aparece también en un conocido poema de Juan de Tapia, dedicado a otra dama y en otra circunstancia.

Es un poema de Ausiàs March el que nos puede permitir acabar nuestro recorrido, seguramente porque con él estamos ante uno de los ejemplos máximos de tratamiento del tema que nos ocupa, no por la importancia que la figura de Lucrecia y sus amores con Alfonso adquieren aquí, sino por la dimensión que la historia de Lucrecia d'Alagno cobra en relación a la reflexión sobre el amor que Ausiàs March realiza. Me refiero a un poema en el que el poeta valenciano hace la «represa» de una composición anterior, dedicada «Al rei Alfons el Magnànim» en la que unos versos han sido identificados por la crítica como una referencia a la amada napolitana:

> Amor me fon tostemps descominal
> per yo amar per bon desig e bell;
> dona del món no vol cor ni cervell:
> hon serà, hon, la que no.s troba tal?
> Deçà lo Far yo no la trobaré:
> en Nàpols és, si bé serà cercat;
> d'un sant mereix propòsit revocat,
> e d'un gran rey sa cativada fe.
> Aquesta és l'exemple de tot bé.
> Qui serà, donchs, que la puga stimar?
> E rey valent sa jaqueix rahonar,
> mas dona tal en maravella ve.
> Un fènix hom dona semblant requer,
> e Déu permet que Amor aquests juny,
> e mostra's clar portant aquell de luny
> per fer unir dos cors en un voler.
>
> (El amor me fue siempre grandioso/ al amar con deseo bueno y bello;/ la mujer del mundo no quiere corazón ni cerebro:/ ¿dónde estará, dónde, la que no se siente semejante?/ En esta parte del Faro yo no lo encontraré:/ en Nápoles está, aunque esté cercada; / de un santo merece propósito revocado/ y de un gran rey su cautivada fe./ Ella es el ejemplo de todo bien./ ¿Quién será entonces quien la pueda amar?/ Y el rey valiente deja que le razonen,/ pero tal mujer aparece como una maravilla./ Un hombre fénix requiere una mujer semejante,/ y Dios permite que Amor junte a éstos,/ y lo demuestra claramente trayendo a aquél de lejos/ para hacer que se unan dos corazones en un querer).

El canto a Lucrecia es para Ausiàs March una ocasión de elogio («Aquesta és l'exemple de tot bé»), y también probablemente la narración de un episodio como la visita de Lucrecia a Calixto III pidiendo la anulación del matrimonio del rey con su esposa («d' un sant mereix propòsit revocat»), con el planteamiento de buenos deseos para que se consume la unión del rey y su amada como dice en los versos finales que he citado.

Pero es más importante el poema por el juego conceptual que establece. El ejem-

plo de Lucrecia d'Alagno aparece en el interior de una composición en la que Ausiàs March, como en el poema que precede, pide al rey un halcón para dedicarse a la caza, ya que, al ser viejo, no puede dedicarse al amor:

> Mon bon senyor, puix que parlar en prosa
> no.m val ab vós per haver un falcó,
> em rims ho dich, sens por que.m digau no;
> hoch serà.l test, mas dubt'm de la glosa.
> Mas ¿com serà que.l costum vostre .s mut,
> puix fes començ en vós naturalment,
> e vós aprés lo compris moralment,
> perfeccionant sa noble abitut?
> Tots los delits del cors he ja perdut,
> e no atench los propis d'esperit,
> e no sent molt del animal delit:
> sé, mas no sent, dels de moral virtut.
> Tot mon delit resta sol en caçar;
> per que.us suplich, dels hòmens vós millor,
> que d'un grifaut me siau donador,
> tal que a vós escayga lo donar.
>
> (Mi buen señor, puesto que hablar en prosa con vos/, no me vale para tener un halcón,/ en rimas lo digo, sin miedo a que me digáis que no;/ éste será el texto, mas dudo de la glosa./ Pero ¿cómo será que vuestra costumbre se cambie/ pues ha comenzado en vos naturalmente/ y después lo cumplís moralmente, perfeccionando su noble costumbre?/ Todos los placeres del cuerpo he perdido ya,/ y no alcanzo los propios del espíritu,/ y no siento mucho el placer animal:/ conozco, mas no los siento, los de la virtud moral./ Todo mi deleite queda sólo en cazar;/ por lo que os suplico, a vos, el mejor de los hombres,/ que me donéis un gerifalte,/ el que a vos os complazca donar.

La composición sigue narrando que, si no le concede el halcón, tendrá que dedicarse de nuevo al amor, por lo que, al final, se dirige directamente a la dama no nombrada:

> Dona que vós haveu sovint danant
> satisfaent vostres senys e rahó,
> yo la supplich que.us suplich del falcó,
> si.u farà, ja.m veig ab ell caçant.
>
> (Señora que vos tenéis a menudo delante/ satisfaciendo vuestros sentidos y razón,/ yo la suplico que os suplique el halcón,/ y si lo hace, ya me veo con él cazando)

La lectura habitual del poema ha valorado, por otra parte, que Ausiàs March «fingeix de creure en els amors humanament perfectes d'Alfons i Lucrezia d'Alagno», centrándose en los versos «satisfaent vostres senys e rahó» y en el sentido del bien que se extiende en la serie citada, concluyendo Pere Bohigas en una nota de su edición que: «una tal opinió, sincera o no, encaixava be amb el platonisme tan del gust del primer Renaiximent italià» (Bohigas, 1959: V,120-121). Pero una relectura atenta del poema nos lle-

vará seguramente a otras conclusiones, porque esta composición es la que tiene aquel verso paradigmático de la construcción amorosa de March en su lucha permanente entre el amor espiritual y el carnal: «La carn vol carn, no s'hi pot contradir», donde abre a continuación un desarrollo amplio y ajustado de su idea:

> La carn vol carn —no s'i pot contradir-;
> son apetit en l'om pren molta part:
> si no .s unit ab l'arma, tost és fart;
> d'ells dos units sent hom un terç exir.
> Aquell qui sent d'esperit pur.amor,
> per àngel pot anar entre les gents;
> qui d'arma y cos junts ateny sentiments,
> com perfet hom sent tota la sabor.
>
> La carne quiere carne, no se puede contradecir;/ su apetito en el hombre constituye una gran parte:/ si no está unido con el alma, pronto se harta;/ de ellos dos unidos el hombre siente salir un tercero./ Aquél que siente el puro amor del espíritu,/ como un ángel puede ir entre las gentes;/ quien de alma y cuerpo juntos alcanza sentimientos,/ como un hombre perfecto siente todo su sabor).

Por otra parte, es evidente que la lectura de la petición del halcón no puede ser entendida como una petición verdadera, ni tan siquiera, como hace Martí de Riquer como que «potser el que demanava Ausias March, ja vell, era conservar el seu càrrec palatí (de «halconero mayor» del rey), que podria sembrar impropi d'un home de la seva edat, i per això ell insisteix que, malgrat els seus anys, encara li plau de caçar» (Riquer, 1984:3, 162), sino como un juego metafórico del poeta que, a lo largo de todo el poema, está planteando una visión del topos amoroso de la caza de amor, a través del cual los sentidos del poema se convierten en un juego alegórico, en el que se entremezclan la pasión del rey con las propias pasiones, porque no tiene sentido pensar que el «halconero mayor» de Alfonso el Magnánimo dedique precisamente dos poemas a convencer al rey de que le debe regalar un halcón.

La visión de Ausiàs March nos restituye por tanto, a través del tema poético de Lucrecia d'ALagno, una síntesis poética de su mundo de amor contradictorio, repleto de guiños al rey ausente, a cuyo encuentro se ofrece a ir, cruzando el mar, para explicarle su «hablar oscuro»:

> Si per grosser só vist, escur parlant,
> o per sentir d'amor algun secret,
> per demostrar com ne per què.u he fet,
> si.m és manat, yo passaré nadant.
>
> (Si como grosero soy considerado, al hablar oscuramente,/ o por sentir algún secreto de amor,/ para demostrar cómo y porqué lo he hecho,/ si se me manda, yo pasaré a nado).

Y los guiños literarios del poema se convierten precisamente en una anulación de la idealización que envolvía la visión de aquellos amores. Ausiàs March construye en

su poema una larga explicación de sí mismo y de aquella historia de amor que ha llenado cancioneros y crónicas del siglo XV, sólo que aquí, por primera vez, como visión metafórica del «loco amor», entre guiños, secretos y metáforas.

4. 6. *Una conclusión: poesía orientada por el propio rey*

La historia debe concluir ahora en su recorrido textual. A lo largo de diecinueve poemas y otros textos, observamos un canto continuo a una mujer que protagonizó en el siglo XV un sonado adulterio, narrado como platónico casi siempre, que interesó con amplitud a los poetas y la poesía de la época. Era un adulterio entre uno de los reyes más poderosos, que vivía la primera vejez en el golfo de Nápoles en el que finalmente situó su reinado, y una jovencísima y ambiciosa dama que supo amarlo y dominarlo.

Las claves textuales nos han ido conduciendo, en todo esto, a una transposición hispano-itálica del código del amor cortés, en alguno de sus principios: la sumisión del amante, el amor no consumado aunque pretendido, la perfección de la dama y su exaltación máxima, etc.,en una derivación poética en la que los cancioneros se enlazan incluso, aunque tímidamente, con la obra de Humanistas como el Panormita. Es el canto cortesano en definitiva, que hace que alguno de los poetas —Tapia, por ejemplo— dedique un poema inmediato al que canta la virtud y belleza de la amante, a elogiar a la lejana esposa legítima, como si este autor, junto a otros, no acabara de saber a quien debía ensalzar o, en todo caso, a quien debía alabar más intensamente, dado el carácter público de su énfasis y su modulación laudatoria. Pero esta doble canción es otro episodio del carácter de los poetas y la poesía ante la que estamos. Y, en cualquier caso, aparecerá tratada en otra parte de este trabajo.

Lo importante es la existencia de este cancionero en cuatro lenguas, en el que la reiteración indica sólamente la voluntad de los poetas de ganar los favores, precisamente del Magnánimo, quien sin duda dirige en parte el sentido de los poemas, convencido quizá de pasar a la historia —él, poderoso gobernante y tempestuoso amador, padre de varios hijos ilegítimos— también como el más intenso de los amantes típicos del siglo, en el interior de una retórica trovadoresca que el rey y sus poetas conocen, y como el más cantado, al reflejarse en la virtud de su dama.

La historia es ésta seguramente. O será la insinuada por Ausiàs March. No nos interesa saberlo, aunque a algún historiador, como Ametller por ejemplo, parece haberle inquietado sobre manera. La historia de verdad debe de ser la voluntad de convertirse a sí mismo en un ejemplo permanente del amor, y de la desventura del amor, para los coetáneos y los posteriores, que envuelve de misterio al asiduo residente en Torre del Greco y a su amada. En cualquier caso, si lo llegáramos a saber, sólo serviría para ratificar el carácter orientado, reiterativo y, a veces también, bellísimo, que nos acercan estos poetas cortesanos del siglo XV quienes, al repetir su canto y al variar sus matices, están dándonos indudablemente un testimonio máximo de la poesía amorosa de cancioneros, con el desarrollo ordenado de todas las situaciones posibles, incluso

con los guiños suficientes para que nosotros podamos entender el carácter de la convención amatoria.

5. *Ajuste de cuentas con el código cortés en dos poemas de Pontano*

Ya aludí antes a la tipificación de la *voluptas* que Pontano realizaba en algunas de sus obras poéticas, siguiendo el modelo clásico de Catulo y el más próximo quehacer del Panormita. La descripción de relaciones eróticas en este humanista adquiere un pormenorizado e insistente valor en su producción, dotada en cualquier caso de una indudable novedad como es la narración, muchas veces en primera persona, de desenfrenadas relaciones que contradicen al Pontano sereno, cantor, por ejemplo, de la vida familiar.

En el interior de sus obras eróticas —de las que doy algunas muestras en apéndice— aparece también una ruptura directa con el código del amor cortés y la idealización continua que éste ha desarrollado a lo largo de varios siglos. Un ejemplo es el poema «De qualitate amantum», que pertenece a la obra *Parthenopeus sive amores*, y dice así:

> Miser, qui amat videtque quod cupit numquam;
> magis miser, qui amat videtque nec tangit;
> miserrimus, qui amat videtque tangitque,
> nec tangit ut vult, nec sibi gerit morem.
> Expertus hanc sententiam miser dico.
> At cui tot insunt commoda ac facultates,
> diis is est profecto amans adaequandus.
> (Pontano, 1977: 90)

> (Desgraciado, el que ama y no ve nunca lo que desea; más desgraciado aún quien ama y ve, pero no toca; y muchísimo más desgraciado, quien ama, ve y toca, pero no puede tocar como quiere, ni satisface sus deseos. Lo digo yo, infeliz, que soy experto en esta afirmación. Por el contrario, quien tiene tantas facilidades y facultades, ciertamente es un amante que se puede equiparar a los dioses).

También, en otro largo poema de la misma obra, titulado «Ad Fannia», parte de fingir una relación de dependencia, sumisión y castigo con esta mujer, en la que insiste en el lenguaje típico de la cortesia: esclavitud, tiranía, cadenas de amor, la dama despiadada, etc, para, progresivamente, descubrirnos que lo está narrando es un abandono, que provoca una decisión de castidad franciscana:

> ...Ah valeant veneres, valeant mala gaudia, amores:
> casta placent: luxus desidiose, vale.
> Iam mihi Francisci tunicam cordamque parate,
> iam teneant nudos lignea vincla pedes;
> quam iucunda mihi iuiunia, quis ego coelum
> emeream...
> (Portano, 1977: 86)

> (Marchaos placeres amorosos, marchaos desdichadas alegrías, amores: me placen

las cosas castas, perezosa lujuria, adiós. Preparadme ya la túnica y el cordón de Francisco, contengan mis pies desnudos sandalias de madera; ¡Cómo me agradarán los ayunos, con los que yo mereceré el cielo...!)

Pero esta derivación ascética de la renuncia amorosa precede a un desafiante recuerdo a la soledad de la amada, que añorará ahora seguramente los amores secretos que vivieron, y recordará la dulzura de las noches que pasaron juntos, en la que ella se admiraba del continuo encuentro amoroso en el que la mantenía, hasta el punto que ella, destrozada, tenía que abandonar antes. El código cortés de la primera parte del poema aparece progresivamente resuelto en un amor que fue voluptuoso, y el recuerdo de la sumisión no es aquí otra cosa que un precedente retórico a la narración de las relaciones, al despecho por el abandono e, incluso, al final, al insulto a una mujer de la que el poeta hace público su carácter, aprendido de la inicua de su madre, que le enseñó a abandonar a los hombres, para que sus próximos enamorados sepan todo de ella. Las normas de las *Leys d'amors* saltan así, totalmente, en estos escritos de Pontano, en los que se anuncia una problematización de la realidad amorosa y una continua presencia ansiosa —y generalmente descrita como cumplida— del eros.

V. LA TRADICIÓN ITALIANA

1. *Las nuevas influencias de la poesía italiana*

Creo que la indagación sobre qué nuevos elementos incorpora la poesía cancioneril del XV, debe hacerse respondiendo a una serie de posibilidades que, aunque tienen intervenciones críticas riquísimas en sugerencias, distan mucho todavía de resolver un panorama problemático. Me refiero a una cuestión que resulta trascendental, que puedo formular planteando si esta poesía testimonia o no, y en qué grado lo hace en caso afirmativo, la evolución que la poesía europea ha desarrollado ya en el siglo XV. Como referentes principales, hay que plantearse, en el marco de la centuria anterior, la evolución alegórica que la *Commedia* de Dante imprime a la tradición europea, y la evolución lírica que conocemos como petrarquismo.

No tenemos en este resurgir de los trovadores en Nápoles, ni entre los poetas que escriben en castellano en el resto de la Corona de Aragón, ni en Castilla, ninguno que pueda decir firmemente como Ausiás March aquello de «Llexant a part l'estil del trovadors» y que inaugure con firmeza el decir renacentista en castellano, como en el ámbito catalán realiza éste. Tenemos una serie de trazas y búsquedas, en nombres esenciales de la Castilla del siglo XV, como Santillana y Mena, sobre las que, al no ser objeto de este trabajo, no puedo detenerme ahora. Existe la presencia segura de la alegoría dantesca en poetas de las cortes peninsulares, como Francisco Imperial, influencia medida rigurosamente por Margarita Morreale en cuanto «imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*». Sobre la alegoría de Imperial debo citar también el trabajo de Dorothy Clotelle Clarke [1963], donde el análisis del «Decir al nacimiento de don Juan II» demuestra no sólo la perspectiva de construcción alegórica, sino el carácter de esta obra como eslabón en la historia de los comienzos de la literatura dramática en castellano, junto a que estamos ante uno de los tratados más tempranos sobre el tema del príncipe ideal. En el ámbito napolitano, el decir alegórico encuentra también una construcción que da vueltas al argumento del *Infierno de los enamorados* en la perspectiva del Marqués de Santillana. La trataré brevemente a continuación.

2. *La alegoría del Infierno de los Enamorados*

Menéndez Pelayo definía así a Juan de Andújar, poeta atestiguado en la corte de

Nápoles por otras producciones: «Fue Andújar poeta alegórico y dantesco: cosa no tan frecuente en este grupo italo-hispano como pudiera creerse. Su *Visión de amor* (muy semejante al *Infierno de los enamorados*) es imitación directa de los cantos IV y V del *Infierno* de Dante» (1944: 275).

La validez de la apreciación, reiterada con frecuencia por la historiografía literaria del período, permite sin embargo un matiz necesario, al considerar si la «Visión de amor» es imitación directa, o no, de los cantos IV y V del *Infierno*.

El poema de Andújar parte efectivamente de un peregrinaje, conducido por Fortuna, a un espacio en el que un «longuísimo ervado», circundado por altas selvas y montañas, conduce al prado por el que se entra al lugar doloroso en el que aparecen un conjunto de amantes célebres de la antigüedad clásica y contemporáneos, espíritus «de Cupido llagados» que penan su amor. La inspiración corresponde efectivamente al canto V del *Infierno*, en cuanto descenso al círculo de los lujuriosos, con referencia explícita a nombres de la antigüedad que aparecerán retomados por Andújar, y no al canto IV, que es fundamentalmente el de las figuras nobles que se encuentran en el limbo, los poetas como Homero, Horacio, Ovidio, Lucano, o los filósofos, o figuras míticas que vivieron antes del cristianismo. Pero el detalle no viene aquí como correción erudita puntillosa, sino como sugerencia de matización de algo más sustancial: ¿estamos o no ante una imitación directa de la *Commedia*, o ante un fenómeno más relevante, como es la presencia compacta de la alegoría en la época en la que escribe Andújar?

La única referencia cultural precisa que nos aproxima el mundo de Andújar, sus enamorados, a la Italia de un siglo antes, nos la da en la estrofa 17:

> ...vi a Fiometa inflamada
> con un florentín ingrato...,

donde entendemos que nos está contemporizándose a sus amantes (Semiramis, Eneas, Dido, Medea, Jasón, etc.) con Boccacio y Fiammetta, e incluso con el conocimiento de *La Fiammetta*, al reflejar paradigmáticamente la síntesis argumental de la obra de madurez de Boccaccio, en el espacio del tormento amoroso de Fiammetta y la ingratitud y abandono del amado.

Dante es, en cualquier caso, un modelo que tiene un reflejo seguro en la determinación espacial con la que Andújar inicia su visión:

> En un longuísimo ervado
> e de gravissima anchura,
> el qual era circundado
> de silvas de grand altura,
> montañas ultra mesura
> en la su circunferencia...,

donde el círculo dantesco, la espacialidad principal de la *Commedia*, viene claramente representada. Pero no es suficiente, o al menos, no me lo parece, para hablar de una lectura directa como fuente. Y esto por una razón que creo demostrable: en los años en los que escribe Andújar, un modelo de su poema tiene una presencia masiva en el

mundo poético, reflejada en los múltiples cancioneros en los que aparece: hasta 23 cancioneros, entre ellos los principales de Nápoles, recogen el *Infierno de los enamorados* de Santillana, por lo que podemos suponer, a través de esa presencia, el impacto y la influencia que esta composición, reflejo aquí seguro de la lectura de Dante, debió de tener. Creo que, efectivamente, estamos ante uno de los poemas más ampliamente reproducidos y que significa una actuación compacta de la alegoría dantesca, que, seguramente, a través del modelo de Santillana, puede actuar en Andújar. Pero es que, además, en el siglo XV se ha hecho frecuente como motivo y tenemos al menos otros dos *Infierno de amadores o enamorados* conocidos, el del Guevara del *Cancionero general*, presente en tres cancioneros, y el muy difundido también de una figura principal de finales de siglo, Garci Sánchez de Badajoz, cuyo *Infierno de amor* tiene el gran valor de situar a poetas inmediatamente anteriores o contemporáneos y hacer de ellos una breve antología mediante la cita, en su intervención, de algunos de sus versos. Un *Purgatorio de amor* del Bachiller Jiménez, presente también en el *Cancionero general*, completa esta referencia alegórica de raíz dantesca.

El *Infierno* de Guevara, citado por Sánchez de Badajoz, tiene también una relevante diferencia. El infierno se ha transformado aquí, desde la alegoría originaria, en un reflejo de la propia situación del amor, porque en el poema no se narra un infierno de enamorados, sino el más íntimo infierno de amores, con sus penas y tormentos, su fuego y su sufrimiento, como descriptivo de la situación del enamorado concreto, el poeta. Sánchez de Badajoz retoma el recorrido dantesco en los amadores contemporáneos, desde Guevara, a Mena, Santillana, e infinidad de nombres que sufrieron un infierno de amor. Es la fusión del recorrido alegórico con el íntimo tránsito del sufrimiento amoroso. La alegoría de Dante, a través de Santillana y nuestro Andújar, se ha convertido ya a fin de siglo en una construcción diferente y repleta de otras calidades, que superan el desarrollo anterior. Pero recordemos ahora que Andújar, con Boccaccio y Fiammeta, parece haber sido el primero, sin ser esto un planteamiento de fuentes por supuesto, en contemporalizarla.

3. *Sobre el* stil nuovo *y el petrarquismo en el desarrollo general cancioneril*

La constatación del petrarquismo en algunos poetas cancioneriles podría ser un tema clave, que serviría para identificar una evolución y una diferenciación de este tipo de poesía, en relación a los marcos originarios de la poesía trovadoresca y su reinterpretación hispánica. Es indudable que podremos seguir buscando resonancias petrarquistas en el siglo XV, aun si sabemos claramente que sólo se podrá hablar con propiedad de la influencia determinante de Petrarca en el XVI con Boscán y Garcilaso. A los trabajos clásicos de Joseph Fucilla y Arturo Farinelli, hay que añadir una serie de rastreos en los que nos irán apareciendo nombres de poetas del XV como Juan de Dueñas, o Gómez Manrique, o Guevara en su «O desastrada ventura», que analizó, pienso que muy discutiblemente, Pierre Le Gentil (1949: I, 147), o la serie de indicaciones que da Charles Aubrum en su edición del *Cancionero de Herberay des Essarts* sobre Pe-

trarca y alguno de los poetas que están recogidos en éste. Pero creo que el estado de la cuestión debe seguir partiendo de la perspectiva que trazó el Profesor Lapesa en su conocidísimo artículo «Poesía de Cancionero y poesía italianizante» [1982]. Al plantearse las corrientes generadoras de la poesía de nuestro Siglo de Oro, Lapesa identificaba y diversificaba estos «dos brazos de un mismo río, pues descendían de la lírica provenzal, lejana y reencarnada». Creo que ese origen, explica múltiples concomitancias que alguien verá como influencias, las cuales, desgraciadamente, tardan bastante más en aparecer. Ver por ejemplo, como hiciera Joseph Fucilla y reiterará Arturo Farinelli, resonancias del conocidísimo soneto de Petrarca «Passa la nave mia colma d'oblio», en «La nao de amor que fizo mosen Johan de Dueñas», presente en los Cancioneros de *Estúñiga* y *Roma* y en otros muchos más, es desconocer la amplitud del topos de «la navegación de amor», que analizaré luego a propósito del poema de Dueñas.

En cualquier caso, coincido plenamente con el sentido de la brillante intervención del profesor Lapesa sobre el argumento, que me gustaría sintetizar con sus mismas palabras: «Partidarios del influjo italiano y defensores del francés se han disputado poemas y autores, olvidando a menudo que la lírica de la Baja Edad Media hunde sus raíces en un terreno común a todo el Occidente europeo. La triple herencia que suponen el espíritu y liturgia cristianos, la tradición clásica latina y el ejemplo de los trovadores provenzales, constituye una base general que permite encontrar fáciles semajanzas entre unas literaturas y otras» (1982: 147). Y, en la síntesis de Lapesa, otra afirmación que considero esencial por su claridad metodológica: «De las coincidencias entre la poesía castellana y Petrarca hay que descartar las muchas originadas por el común fondo trovadoresco: concepción del amor como servicio que dignifica al enamorado, peticiones de merced, descripción ponderativa de los padecimientos, goce del dolor, lucha entre la razón y el deseo, ansia de la muerte, turbación ante la amada, etc. Pero, con todo, es innegable que, ya fuese por evolución espontánea, ya por infiltraciones claras e imperceptibles, se formó en la lírica de Castilla un clima poético afín al petrarquista: entra la idea del amor por destino, impuesto a pesar del albedrío humano; se profundiza la pintura de las contradicciones internas; cunde el melancólico placer de los recuerdos y se hace más despierta la sensibilidad ante la naturaleza» (pág. 148). Creo que la síntesis es suficientemente clara, para, al ser asumida, dar cuenta de ante qué terreno estamos. A la idea del «clima poético afín al petrarquista», añade el Profesor Lapesa la intensidad del conceptismo, cuyo mecanismo principal será la construcción mediante contrarios, afirmando que «el gusto por las contraposiciones y paradojas logró en Castilla extraordinario desarrollo, mucho mayor que en el mismo Petrarca...» (pág. 151). La poesía cancioneril ha seguido por tanto un camino evolutivo propio que la hace coincidir en tantas cosas con la otra tradición derivada también de la trovadoresca, la poesía italiana.

El problema de las influencias poéticas se hace mucho más evidente si planteamos la primera evolución que está en la génesis de la lírica renacentista. Me refiero a aquel profundo caudal que surge en la Florencia todavía del siglo XIII y que significa la pri-

mera superación de la provenzalizante poesía de la escuela siciliana. Oímos todavía con emoción a Dante:

> Ma di s'i' veggio qui colui che fore
> trasse le nove rime, cominciando
> «*Donne ch' avete intelletto d'amore*»
> E io a lui: «I' mi son un che, quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> ch' e' ditta dentro vo significando».
> «O frate, issa vegg' io», diss' elli, «il nodo
> che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
> di qual dal dolce stil novo ch'i' odo»
> (Purgatorio, XXIV, 49-57)
>
> (Pero dime si veo a aquél que compuso las nuevas rimas comenzando: «Mujeres que tenéis entendimiento del amor». Y yo a él le dije: «Yo soy uno que, cuando amor me inspira, lo anoto, y de esta manera lo expreso tal como me dicta en mi interior». «¡Oh hermano! —respondió él— «ahora veo el nudo que al Notaro y a Guittone y a mí mismo me impidió alcanzar el dulce estilo nuevo que oigo».

Bonagiunta de Luca es el interlocutor de este canto XXIV del Purgatorio, donde se lamentará de aquello que le impedía a él, junto a Giacomo da Lentino y a Guittone D' Arezzo ir notando lo que amor les inspirara y expresarlo a continuación como un dictado producido en el interior del alma: el *dolce stil novo*. La lección del *Tresor* de Brunetto Latini, para quien el amor debe desarrollar las mayores virtudes espirituales en el hombre, lección recogida por Guido Guinizelli, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, y consumada magistralmente en *La vita nuova* de Dante.

Un recurso retórico, en la complejidad de la nueva poética, es el de la «donna angelicata». Podría servirnos quizá como índice de una penetración poética en la poesía del XV a través de todas las «mujeres angelicales» que seamos capaces de encontrar. Pero el problema no parece tan sencillo, ni creo que pueda resolverse con una afirmación, practicada algunas veces (Lapesa, 1985: 25; Labrador, 1974: 107), de presencia sin más del *dolce stil novo*, a través de esa divinización de la amada. Sabemos de la cita explícita que Santillana realiza en el *Prohemio e carta* a Guido Guinizelli, para citar a continuación a Dante, Petrarca y Bocaccio, pero desde luego no está citando al Dante de *La vita nueva*, y sobre Guinizelli, al que pone al lado de Arnaud Daniel como ejemplo brillante del segundo grado de la escritura, el Mediocre, (en la escala de Sublime, Mediocre e Ínfimo, sin que, como sabemos, tenga esta clasificación un valor retórico de rechazo (Cf. López Estrada, 1983: 184-189), sería conveniente recordar la cita exacta de Santillana:

> Mediocre usaron aquellos que en vulgar escrivieron, asy commo Guido Janunçello, boloñés, e Arnaldo Daniel, proençal. E commo quier que destos yo no he visto obra alguna...

Y si Santillana, en quien se manifiesta como en ningún otro la influencia y el gusto

por los italianos, no había visto a mediados del siglo XV ninguna obra de Guinizelli, y cita luego al Dante de la *Commedia* solamente, no pretendamos que las puedan haber visto muchos otros. Para Guido Guinizelli, su amada era efectivamente un ángel; para Guido Cavalcanti, una diosa; para Dante es la «donna angelicata», encarnación misma del amor, y muchos poetas de nuestro siglo XV abundan en esas resonancias, hasta el punto de que Fray Íñigo de Mendoza pueda referirse a sus coetáneos diciéndonos aquello de:

> ...y en sus coplas y canciones,
> llaman diosas a la dama,

recordando una tradición que no es ajena a la poesía provenzal, pero que, intensificada hasta límites extensos, recorre con fuerza a nuestros poetas cancioneriles. María Rosa Lida dedicó un artículo magistral a «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en el que, junto a un amplio catálogo de ejemplos de esta divinización de la amada entre otros resortes de lo sagrado, nos dejó una explicación rigurosa que tiene mucho que ver con un tiempo en el que —sintetiza la autora— «la esfera de lo sagrado representa casi toda la esfera de lo espiritual, casi todo el conjunto de valores ideales obligados. La intimidad con esos valores, la constante apelación a ellos, es esencial, como no lo es para Edad Moderna, poseedora ya de otros términos ideales».

Una lectura globalizante del problema, comenzó a realizarla María Rosa Lida en su trabajo inconcluso y póstumo: «La dama como obra maestra de Dios», cuyo valor, junto a la amplia documentación acumulada, es la perspectiva de relación que se establece con las filosofías de la antigüedad clásica, y básicamente con el platonismo, que aparecería intensificado en el *dolce stil novo*, y en los poetas cancioneriles. Y resulta valiosísima la conclusión explicativa de porqué aparece un conjunto de referencias similares en tantos autores, en una tradición que la ilustre historiadora amplió en varios siglos: «Toda esta copiosa poesía (...) se basó en modos cognoscitivos tan inseparables del intelectualismo de su época como lo son del nuestro las nociones de la fisión del átomo, y no más técnicas ni más exactas ni más directas en la mayor parte de los poetas que las nociones que el público culto tiene hoy de los progresos de las ciencias contemporáneas. Pero quizá porque se tratara de conceptos de metafísica y no de física (...) y, como tales, más anclados en la conciencia humana, más cercanos del mito, quizá por la distancia de cultura, que hace tan extraña y remota la especulación filosófica medieval, lo cierto es que hoy no los vemos como elucubraciones meramente racionales, sino como ocurrencias de valor estético, ante todo, en que vivencias espontáneas, meditación devota, distingos racionalistas, reelaborado platonismo, confunden sus esencias y se transmutan en puro primor, añejo y exquisito» (1976: 279-80).

Otro tema que completaría la perspectiva de desarrollo de la poesía cancioneril, en relación al marco europeo, es el referente al «amanecer mitológico en la poesía narrativa española», título de otra celebrada contribución de María Rosa Lida en 1946. Creo que ese real amanecer —a través del ejemplo de Aurora y Febo— rastreable en múltiples ejemplos del XV, y de siglos posteriores, hasta la broma cervantina— es un

argumento más, intenso en Juan de Mena, para articular la noción de prerrenacimiento, pero me parece evidente que estamos todavía, con los ejemplos de Diego del Castillo, o de Diego de Burgos, o, incluso, los de Mena y Santillana, ante lo que Lapesa ha conceptualizado como «erudición libresca vertida en fatigosas alusiones a la historia y a la mitología grecorromanas», y no, ante lo que, en pleno Renacimiento será, verdadera «resurrección del alma clásica».

Creo, por tanto, sintetizando brevemente todas las ideas anteriores, que en el siglo XV la poesía Cancioneril está recorriendo algunos caminos y evoluciones que la lírica italiana había puesto en pie desde fines del siglo XIII y parte del siglo XIV. Pero que esta evolución se da fundamentalmente con un paradigma evolutivo propio; es decir, en el que cualquier planteamiento de influencias debe ser afrontado con mucha prudencia, intentando valorar precisamente lo contrario, lo que de línea autónoma, en relación a la poesía italiana, y no al común marco trovadoresco, ésta nos avanza: ese regusto por la conceptualización, por la condensación expresiva y por el juego conceptual de contrarios, que tiene ya ejemplos memorables para la continuidad poética. Cuando leemos en el *Cancionero de Resende* aquel «que vivo porque no vivo/y muero porque no muero» que luego glosarán los místicos, notamos la presencia de un determinado tipo de expresión que la poesía de nuestros siglos de Oro no cesará de asumir, junto a las otras tradiciones —la italiana en este caso— que la configuran.

Pero esta síntesis global sobre un aspecto de la poesía cancioneril, ¿es aplicable al ejemplo de nuestros poetas, que recorren e incluso se afincan en Nápoles en la época del Magnánimo? Parece evidente el desconocimiento que mantienen del mundo cultural que les rodea, al menos como estímulos directos y detectables. Lo he señalado ya en relación al ámbito humanístico y podría asegurarlo, sin excesivos problemas, en relación a la poética italiana forjada en la centuria anterior, tan determinante luego para toda la tradición europea. La raíz alegórica actuante, francesa e italiana, no impide que no podamos hablar de la emoción italiana —la del Dante de *La vita nuova*, o el Petrarca del *Canzionere*— como una ausencia inquietante en nuestros poetas cancioneriles en contacto con aquella geografía. Veamos por ejemplo a Juan de Dueñas y la pretendida influencia de Petrarca en él.

4. *Juan de Dueñas: «La nao de amor» y la influencia de Petrarca*

Se lanzó la idea de una presencia concreta de Petrarca en Juan de Dueñas, a través de su muy recordada «La nao de amor que fizo Mosén Johan de Dueñas», poema que, según algunas indicaciones, pudo ser escrito, como nos dice uno de los cancioneros de París, «estando preso en la torre de San Vicente, en Nápoles». El dato biográfico coincidiría con el asedio a Nápoles hacia 1437, en donde habría participado al servicio de Alfonso, quien lo nombra «Uxer d'armes».

La vinculación a Petrarca se realiza, como indicación reiterada desde Fucilla, a través del motivo alegórico de la nave que conduce al enamorado, o el amor narrado como una navegación, con el famoso soneto CLXXXIX del *Canzionere*:

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte, il verno,
enfra Scilla e Cariddi; ed al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio;

a ciascun remo un penser pronto e rio
che la tempesta e 'l fin par ch' abbi scherno;
la vela rompe un vento umido, eterno
di sospir', di speranze e di desio;

pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna e rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignoranzia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni,
morta fra l'onde è la ragion e l'arte;
tal ch' incomincio a desperar del porto.

(Pasa mi nave colmada de olvido/por un áspero mar, a media noche, en invierno,/entre Scilla y Cariddis; y a su gobierno/se sienta el señor, mi enemigo;/en cada remo un pensamiento pronto y culpable/que la tempestad y el fin parece que desprecie;/la vela rompe un viento húmedo, eterno/de suspiros, de esperanzas y de deseo;/una lluvia de lágrimas, una niebla de desdenes/baña y afloja las ya cansadas jarcias,/que son errores ligados a la ignorancia./Se ocultan mis dos dulces acostumbrados signos;/muertas entre las ondas van la razón y el navegar;/hasta tal punto que comienzo a desesperar del puerto.)

La alegoría de Petrarca, construida por una nave que guía el señor del amor, y que surca un mar de intimidad repleto de suspiros, esperanzas y deseo, mar indolente en el que el poeta ve desaparecer los ojos de Laura, signos de la navegación, provocando la desesperanza del arribo, es una construcción que, en este siglo XV, tiene puntos comunes con el poema citado de Dueñas, y con otros muchos poetas. Fuera del ámbito napolitano, recordemos a Costana, presente en el *Cancionero general*, o al comendador Escrivá, poemas cuya vinculación podemos hacer a través del sentido central que, en otro espacio, llamé navegación de amor, como alegoría aglutinante de una larga tradición que, como vamos a ver, no puede ser identificada como petrarquista y sí como una evolución, paralela al petrarquismo, de algo que ya había creado la tradición medieval.

El poema de Dueñas es, en cualquier caso, una larga construcción alegórica que tuvo una amplia fortuna en los cancioneros manuscritos: presente en varios de los de París (PN4, PN8, PN12) y en los tres principales del área napolitana, en *Estúñiga, Roma y Venecia*, es un recorrido, en 203 versos, de una tópica amorosa en la que, declarativamente, el protagonista se encuentra navegando «en altas ondas del mar», acosado por «vientos contrarios», en una nave fortificada en amor, y cuyos elementos materiales (mástil, jarcias, velas) son la fortaleza, la firmeza, etc., con las que la embarcación hace su singladura no exenta de múltiples acosos como tempestades, hasta la destrucción y el naufragio, que es donde el poema adquiere una tonalidad diferente, al dirigir-

se directamente al Rey, por lo que parece que la alegoría amorosa se está fundiendo con la de la propia situación biográfica del preso que está solicitando la intervención a su señor para que lo libere.

La construcción amorosa está dentro en cualquier caso de un decir que, como he señalado, tiene otros ejemplos en el siglo XV. Poco después de Dueñas, Lleonart de Sos escribe, en catalán, *La nau*. Y antes de éstos, Ausiás March había inaugurado de una forma rotunda esta navegación de amor en el ámbito de las literaturas hispánicas. Un poema paradigmático puede ser el muy conocido: «Veles e vents han mon desigs complir/fahent camins duptosos per la mar», pero, en este poeta, aparecen múltiples desarrollos de una navegación repleta de incertidumbres: el poeta es otra vez, por ejemplo, en el trance del amor, como el patrón de la nave que, en su refugio, ve aproximarse un temporal, motivo luego retomado directamente por Boscán. El poeta es también el que, ante el gemido del mar, provocado por vientos contrarios, metaforiza los deseos opuestos que combaten su pensamiento: el amor humano y el amor espiritual. Las referencias en March son, por tanto, múltiples, y no es éste el espacio que las pueda analizar.

Lo que nos interesa es plantearnos el origen de la metaforización que informaba a Dueñas y a los otros en término de saber si es el petrarquismo —en Ausiàs March parece indudable que sí— o es una compacta tradición medieval de la que también se informaría el poeta italiano.

El sentido global de la alegoría ante la que estamos, podemos definirlo de la siguiente manera: un enamorado navega al encuentro de la amada a través de un mar que será favorable o desfavorable para su singladura, un mar que actúa, en una larga tradición poética, como elemento simbolizante del acontecer del amor.

¿Dónde empieza esta construcción poética? Quizá, en nuestra tradición europea, sea el periplo de Ulises hasta llegar a Itaca, hasta llegar a Penélope, el que tematice por primera vez un regreso entre mares, peligros, vientos, cantos de sirena, islas-Nausica o islas-Circe (atracción o magia femenina), en el que la voluntad de retorno impone el triunfo de la metáfora, la victoria del amor tras el reconocimiento, tras la eliminación de los pretendientes, tras la eficacia de la tela de la fidelidad, tejida y destejida tantas veces por Penélope.

Otros orígenes culturales de la metáfora, al margen ya de la tematización global de la Odisea, podríamos tenerlos en el bellísimo poema de Thomas en el siglo XIII, el *Tristán e Isolda*, cuyo final nos presenta a Isolda, retenida primero por la tempestad, luego por la calma, en su viaje marítimo a Tristán muriente. La maldición del mar que ha impedido el encuentro en vida, anuncia otra tematización que es aquí la de la derrota de los enamorados.

El mundo trovadoresco convierte definitivamente la imaginación dinámica del mar en un espacio de resonancia para sus venturas y desventuras; hay múltiples ejemplos: Gaucelm Faidit, quien regresa autobiográficamente en un viaje desde Oriente a la amada y a la propia tierra, o Ponç d'Ortafà, quien ya se comparaba ante la amada con la nave combatida por la tempestad, o Giraut de Bornelh, quien comparaba el amar

demasiado, «el sobramar», con una nave turbada por la tempestad, destrozada por las olas y el viento, o Bernat de Ventadorm, en el que la incertidumbre amorosa es comparada con el balanceo de «la naus en l'onda».

La imaginación medieval sigue multiplicando registros y aparecen también en la lírica gallego-portuguesa, cuyo carácter precedente de nuestros poetas cancioneriles, no sólo en un sentido cronológico, no ofrece lugar a dudas. El famoso «Ondas do mar de Vigo» de Martín Códax, o «Quantos oj'andan eno mar aqui» de Paay Gomes Charinho serían ejemplos suficientes de otro ámbito de la navegación de amor.

La cuestión de Petrarca influyendo en Dueñas nos puede llevar muy lejos y a multiplicar citas. Un sintagma como «vientos contrarios», por ejemplo, en su poema:

> En altas ondas del mar
> navegando con fortuna,
> al tiempo vela ninguna
> non podiendo comportar,
> contarios vientos, a par,
> sacudiendo las entenas...

nos recordará seguramente:

> Io venni in loco d'ogni luce muto,
> che mugghia come fa il mar per tempesta,
> se da contrari venti è combatuto...
>
> (Llegué a un lugar carente de toda luz/ que mugía como hace el mar en la tempestad/cuando está combatido por vientos contrarios...)

versos con los que entramos, con Dante, en el segundo círculo del Infierno, conducidos entre los lujuriosos, en su oscuridad, en un infierno como un mar tempestuoso, que tiene, en la imagen de los vientos contrarios como indicativos de la tempestad marítima, una amplia tradición clásica (en la Biblia, en Ovidio, en Virgilio).

Lo que es evidente es la concentración imaginativa que la imagen ha desplegado en el mundo medieval y que se sistematiza en varios poetas: en Petrarca, quien no tiene sólo el ejemplo del poema citado, sino muchos más, donde el poeta escribe el vivir, marcado por la permanente inquietud amorosa, como un «navigar per queste orribili onde» (CCCXXXIII); o como una navegar sin rumbo por las incentidumbres en las que se mueve (CLXXVII y CCLXXVII), o en la que el mar está a punto de vencer al poeta en su desesperación amorosa (CCXXXV), aunque la amada deba ser siempre «di questo tempestoso mare stella» (CCCLXVI).

Volviendo a los coetáneos de Dueñas, encontraremos reflejo de esta navegación en Jordi de Sant Jordi, o en Jorge Manrique, o Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Guevara, Quirós, Puerto Carrero...

Nada induce a pensar pues, seriamente, que estemos ante una influencia petrarquista, sino ante otra forma de asumir, como hiciera Petrarca, una alegoría, un *topos* frecuente en el siglo XV, porque se ha forjado temáticamente desde la antigüedad, y,

textualmente, por la parte que les llega a nuestros poetas, desde los comienzos de la poética medieval.

5. *La poesía en italiano*

Un conjunto de poetas que escriben en vulgar —utilizo por supuesto el valor del término en consonacia al *De vulgari eloquentia*— se aproximan al grupo de escritores de la corte en la orientación de su producción, intentando ser poetas cortesanos. Sobre ellos, nos encontraremos con la misma dificultad que veremos en los catalanes: no llegan a formar el entramado cultural y cotidiano de los castellanos y no parecen en ningún caso haber estado muy próximos al rey en su poesía, en la creación y el marco de difusión de ésta.

La nómina de poetas en vulgar del período aragonés en Nápoles es amplia, aunque sobre ellos desconocemos casi siempre los datos y, textualmente, son pocas las composiciones que han pasado a la posteridad. Domenico de Robertis (1976: 546) cita a Francesco Spinello, Leonardo Lama, Gionvanni de Trocculi, Cola di Monteforte, Volombrella Parrino, Michele Rica, Antonio Caracciolo, Iacopo de' Peccatori, Dragonetto Bonifacio, Celio Friscarola, y los barones de Muro y de la Favarotta. Nombres dispersos en algunos cancioneros italianos, de los que es principal el manuscrito 1035 de la Biblioteca Nacional de París, de que ordenó su composición hacia 1468 Giovanni Cantelmo, sexto conde di Popoli. A éstos hay que añadir algunos citados en páginas anteriores, como Francesco Galioto, Aurelio de Iacobuttis di Tossicia, Nicola Grisanti da Montefalco y Angelo Galli, a los que recurrí en el episodio de Lucrezia d'Alagno. Si tenemos en cuenta que algunos de los poemas señalados entonces, por ejemplo «Sel celi o distino o ventura», y «Miserere mei piange» pertenecen a este cancionero (fol. 20 y 13v respectivamente), se podrá afirmar sin lugar a dudas que, aunque la recopilación de Giovanni Cantelmo sea de 1468, los motivos de los poemas nos lo sitúan plenamente en algunos casos en la época de Alfonso y, lo que es más importante, conforman una recopilación en la que tres composiciones están escritas en castellano, por lo que habrá que plantear la relación que estos poetas napolitanos guardan con las canciones hispánicas, tipificables las tres que aquí aparecen dentro de la habitual construcción cancioneril.

Los tres poemas están situados en la interior de los folios, sin ninguna indicación del cambio de lengua, procediendo el primero de la habitual tópica amorosa (fol. 24v):

> Triste que será de mi
> Que miré tu gran beldat
> Que temo desque te vi
> Non perda la libertad...;

como el poema de regreso que aparece en tercer lugar (fol. 34):

> Aunque soy apartado
> Non dudeis
> Que cierto presto tornado
> Me verréis,

construyendo el otro poema una curiosa referencia amoroso-tabernaria (fol. 26v):

Mengua la chata la ropera
Si quieres ser mi entendedera.
Mengua la chata,la ropera
Si quieres ser mi enamorada.
La dona quando se levanta
Del buen vino ademanda.
¿Dónde está la tabernara?

El primer poema aparece recogido y glosado a comienzos del siglo XVI en el *Cancionero de Resende*, y el tercero en el *Cancionero del Ateneo de Barcelona*, lo que indica una cierta difusión de estas composiciones recogidas en el interior de un cancionero casi exclusivamente italiano, que básicamente está dedicado a transmitir poesía amorosa dentro de los juegos habituales del cancionero hispánico:

Dessamato et amo molto.
Et ameró questa mia stella,
Et lei ogni ora si fa più bella,
Et piu superba nel suo volto...

(Desamado y amo mucho. / Y amaré esta mi estrella, / y ella a cada hora se hace más bella, / y más soberbia en su rostro...),

dice Cola di Monteforte (fol. 28v), para ejemplificarnos quizá la proximidad a otro tipo de decir que en el interior de su obra parece evidente, por el frecuente uso, por ejemplo, de contrarios que, como demostró hace años Rafael Lapesa, recorre al mismo tiempo y autónomamente nuestra tradición cancioneril y la petrarquista, influencia que se alterna algunas veces en estos rimadores napolitanos, que, por el momento (sin poder dedicar aquí un análisis amplio a su poesía) dan la sensación de ser sobre todo poetas ocasionales que se aproximan a un modo de decir que en la corte era habitual, porque fue sobre todo una forma de vida. La referencia trazada antes de los poemas de Francesco Spinello, o del anónimo autor de «Miserere mei, piange», en el elogio a Lucrezia d'Alagno, confirmarían también la hipótesis que aventuro: ocasionales poetas napolitanos intentan abrir su presencia en la corte reflejando temas y maneras de decir de los poetas cortesanos en sus propias composiciones. De manera general, es ésta la sensación que da una primera aproximación al cancionero citado.

En el caso de poetas de obra y biografía documentada, parece también evidente la relación con el modelo que avanzaban nuestros poetas cancioneriles. Veamos un ejemplo. Antes recordé a Angelo Galli y su larguísimo poema a Lucrezia d'Alagno, recogiendo, de acuerdo con Croce, el origen del elogio a la amada del rey por el cambio de posición que el señor de Galli, el conde de Urbino, había realizado en 1451, pasando, del apoyo a Florencia, a sustentar la causa de Alfonso V, por lo que el poema sería un amoroso y tópico elogio con una marcada carga política: servir a la reconciliación de Federico de Urbino con el rey.

La utilidad política de la poesía popular italiana en el período aragonés ha sido

además estudiada por Giovanni B. Bronzini [1972], señalando la vinculación de una parte de ésta con «las directivas de la política aragonesa, en particular con la actividad mercantil que caracterizó en Puglia el período de Ferrante», poniendo de relieve la relación estructural existente entre una canción como «Quando di Puglia e mossimi / per andare in Anchona» con el romance «Yo me partiera de Francia / fuérame a Valladolid».

Sobre la proximidad del modelo hispánico con la poesía popular napolitana, se pueden hacer más observaciones. Aramón i Serra [1947-48] publicó una canción napolitana que desarrolla el tema de la joven novicia que, al encontrarse fuera del monasterio, insiste en que ya no quiere ser monja. Bronzini da una versión más ajustada léxicamente al origen napolitano:

> Oramai che fora suno
> non voglio esere chiú monicha.
> Arssa gli sia la tonicha
> a chi se la veste chiuno...
>
> (Ahora que estoy fuera, / no quiero ser ya monja, / que le arda la túnica / a quien la vista)

insistiendo en el valor popular que la versión tuvo en la época, resaltando el testimonio de su difusión hasta en Toscana, donde se cantaba en un baile público celebrado el 29 de Junio de 1465 en Siena, dedicado a festejar a la mujer del Duque de Calabria que visitaba la ciudad. Si nos planteamos el motivo de la canción napolitana en otras zonas geográficas, cualquier lector reconocerá el tema frecuente y similar, con múltiples canciones, en la lírica tradicional hispánica, desde la muy conocida, presente en el *Cancionero musical de Palacio*,

> No quiero ser monja, no
> que niña namoradica so,

hasta una docena más de ejemplos similares, aunque no quisiera que, en este caso, se entendiera como una influencia, lo que puede ser sólo la probable comunidad de referencias temáticas que la lírica popular establece habitualmente.

Entre los temas que tampoco permiten hablar de influencias, están las fusiones sacro-profanas, y la poesía de referencia histórica concreta, dedicada a personajes del período. La vinculación temática culta incluye temas habituales en el cancionero hispánico, pero originarios también en la tradición italiana, como pueden ser construcciones alegóricas sobre la Fortuna. En cualquier caso, ante la poesía popular italiana del período y sus relaciones con el cancionero hispánico y los hábitos cortesanos de nuestros poetas, seguimos estando ante una laguna, llena de dispersión textual y de falta de estudios previos, que en este trabajo no he pretendido, por supuesto, más que señalar.

VI. OTRAS INFORMACIONES CULTURALES E HISTÓRICAS

1. *Los Cancioneros como fuente de información cultural*

Un argumento central para la valoración de la poesía cancioneril es el conjunto de información sobre la cultura de la época que los poemas nos ofrecen. Si la concepción del amor o de la mujer es la base de una amplia argumentación, como sabemos, no es menos importante la posibilidad de, al introducirnos en los textos, encontrarnos con las concepciones culturales que determinan el modo de pensar, en relación a algunos temas claves, de estos poetas del siglo XV.

No voy a repetir, por innecesario, el papel de la Fortuna —término y concepto reiteradísimo en este siglo y al que se hace referencia en otras partes de este trabajo— puesto que múltiples estudios lo han abordado. Diré tan sólo que, en esta época, se incrementa el papel del regimiento del destino en la vida de los hombres. Y poetas del área napolitana, como Juan de Andújar, Juan de Dueñas, o Juan de Tapia, hacen uso frecuente de un recurso que, por otra parte, tiene referentes continuos e importantes en el área castellana, donde, junto al conocidísimo *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, aparecen muchas otras obras sobre el mismo argumento como las de Diego de Valera o Alfonso de la Torre.

Otro tema importante es el papel de los astros en la vida de los hombres, en su determinación. Es la polémica astrológica que recorre con fuerza el siglo y toda la Edad Media. En el interior de la síntesis temática que podemos realizar sobre un cancionero castellano principal como el de *Baena*, señaríamos la importancia del debate astronómico y astrológico en el que encontramos, por ejemplo, a Fray Diego de Valencia, poeta que nos interesará ampliamente, poniendo difíciles preguntas a Nicolás de Valencia, sobre el papel de Dios o la Fortuna en el regimiento del Universo. En el debate Fray Diego acusará a su discípulo de hablar en «estrellería». Y sobre el papel de los astros, Villasandino y otros poetas, mantienen un difícil equilibrio entre la afirmación ortodoxa del regimiento de Dios y la preocupación mundana del influjo astral (cf. Labrador, 1974: 88-91).

En los cancioneros del área napolitana no ha cuajado como insistencia esta preocupación. Nicasio Salvador ha entresacado algunas intervenciones de Montaños, el Ba-

chiller de la Torre y Lope de Estúñiga, e, incluso, de un poeta de Nápoles como Diego del Castillo:

> Pensando por qué misterio
> mis signos et mis planetas
> dieron tanto captiverio
> a mí, que, sin refrigerio,
> combaten vuestras saetas...

donde la influencia astral y planetaria se conjuga con la referencia amorosa. Pero, a pesar de alguna referencia aislada, y de la insistencia tópica del motivo fortuna, no son los cancioneros procedentes de Nápoles lugares donde encontremos intervenciones y debates como en los castellanos. Y me inclino a dar una explicación que tenga en cuenta el tipo de cultura que se estaba formando, y aquí sí voy a señalar la menor importancia del tema astrológico en nuestros cancioneros, en relación a un efecto de geografía y cultura de época, cuando, en el panorama del Humanismo italiano, empiezan a darse los primeros síntomas de una sistemática polémica antiastrológica. Eungenio Garin ha sitentizado muy bien en *Lo zodiaco della vita* [1976] por donde iban los argumentos en el siglo XV, y cómo algunos humanistas, ante la visión mítica de la astrología adivinatoria, intentan imponer una primera visión científica de la astronomía. En el camino que un precursor del Humanismo como Petrarca había abierto ya en el siglo XIV:

> Dejad libre el camino de la verdad y la vida [...]. No pueden servirnos de guías aquellos globos de fuego [...]. Las almas virtuosas, tendidas hacia su sublime destino, son esclarecidas de una luz interior más bella. Iluminados por aquel rayo, no tenemos necesidad de astrólogos embaucadores y de profetas mentirosos, que a sus crédulos secuaces vacían de oro los cofres, aturden los oídos con locuras, y perturban la vida presente y la convierten en triste con los engañosos miedos del futuro.
> (Cit. Garin, 1976: 10-11)

Y en la segunda mitad del siglo XV, nombres como Marsilio Ficino o Pico de la Mirándola, tras contradictorias aceptaciones de argumentos astrológicos, se inclinan definitivamente a secundar una polémica antiastrológica que tiene en el *Heptaplus* de Pico, influido por la posición de Giroramo Savonarola, la mejor construcción. La conocida metáfora del humanista cierra el siglo, anunciando una nueva dimensión —la propiamente renacentista— para la polémica. Cuando se plantea a aquéllos que leen la vida humana en el espejo del cielo, concluye:

> Pero el espejo está demasiado alto para que las imágenes de las cosas terrenas puedan llegar hasta allí; es demasiado resplandeciente su fulgor para la debilidad de nuestros ojos.
> (Cit. Garin, 1976: 91)

La idea que podríamos plantearnos es la posibilidad de que una bellísima polémica que acaba con el siglo, implantando una verdadera revolución científica en la visión de los astros, es suficiente para enmudecer la insistencia astrológica de nuestros medie-

vales poetas o para seleccionar otros argumentos en el interior de unos cancioneros vinculados a una corte que tiene delante todas estas resonancias.

2. *Antisemitismo y neutralidad cancioneril*

Resulta imposible afrontar todos los temas centrales de la construcción cancioneril del siglo XV y su reflejo en las obras procedentes del área napolitana. Pero alguno de ellos, como la cuestión judía en los Cancioneros, adquiere un especial valor diferencial que nos ilustrará acerca del tipo de sociedad que se está formando en un ámbito y otro de las monarquías hispánicas. En síntesis, mientras en los Cancioneros de la península va incrementándose el antisemistismo, éste no aparece más que aisladamente, y no como construcción temática, en los Cancioneros del área de Nápoles.

Me ha resultado particularmente sugerente algún enfoque de los últimos años sobre el problema judío y los Cancioneros. Como sabemos, en el siglo XV se acrecienta el antisemitismo en la Corona de Castilla. Un amplio entramado de causas históricas reactiva una vieja tradición que, en sede literaria, aparece desde el *Poema del Cid*. Stanley Rose [1983] ha realizado una brillante lectura del problema en un artículo, que, en síntesis, relata el antisemitismo atroz que marca el fin del siglo XIV y todo el XV, acabando con la coexistencia pacífica de épocas anteriores. Este antisemitismo que, en el plano social, provoca conversiones masivas, cristaliza en los cancioneros del XV mediante una sátira feroz dirigida a mostrar la insinceridad de los conversos, criticando sus circuncisiones, su negativa a comer carne de cerdo, su santificación del sábado judío, e, incluso, rasgos físicos como la nariz grande, y el que sigan despidiendo un típico olor a «judio». Junto a esta línea de acusación aparece otra que es la que Rose define como «the accusation of sexual indiscrestions», en la que se pone de manifiesto sus presuntas prácticas sexuales, promiscuas, como el adulterio, la homosexualidad y el incesto. Juan García de Vinuesa acusa de promiscuo y homosexual a Juan Alfonso de Baena (Baena: poema 386), y es frecuente en otros Cancioneros acusaciones similares, aportando Stanley Rose varias citas. Curiosamente, la acusación viene de conversos hacia conversos, con lo que nos encontramos probablemente con una causa principal de esto: los conversos se atacaban unos a otros para divertir a los cristianos que estaban por encima de ellos y para demostrar la sinceridad de su conversión. Francisco Márquez Villanueva publicó en 1982 otra contribución sobre el problema judío, centrándose en varias figŭras del *Cancionero de Baena* y otros Cancioneros, que adquieren en la práctica la tipificación de verdaderos bufones de la Corte y que tienen el denominador común de ser conversos. El propio Baena actúa de bufón permanentemente, ya que sabía que lo que se esperaba de él, y su deber, y su posibilidad de éxito, residía en hacer reír a la corte. Por eso, su Cancionero es un entretenimiento, en el que aparecen todos los tópicos burlescos de la época, y en sus composiciones, en sus debates, da rienda suelta a su lengua, burlándose de sí mismo, de su propia sangre judía y de su primera religión, lo cual imaginamos que era un mecanismo de protección ante una Corte que es puesta siempre como testigo de la razón de sus afirmaciones. Junto a otros muchos conversos, entre

los que destacan Daviuelo, Antón de Montoro, Ferrán Manuel Landó, Juan de Agraz, Gonzalo Dávila, etc., forman un entramado de bromas y seriedades que, plantea Márquez Villanueva, no está bien tratado, señalando por ejemplo la situación creativa de escritores que, en la actualidad tratamos con respeto, pero que en su tiempo eran judíos para sus contemporáneos y nada más.

Frente a esta tipificación de Baena, no podemos encontrar en *Estúñiga, Roma* y el resto de obras procedentes de la corte napolitana el mismo tipo de construcción cultural. No hay casi antisemitismo en los cancioneros que estudiamos. Y alguna referencia aislada aparecerá sin acritud (como un poema de Suero de Ribera, dedicado a Juan de Valladolid, que es una inocente broma a la que me referiré en otra parte de este trabajo).

Parece obvio que un problema diferencial así puede responderse haciendo referencia a dos tipos de sociedades diferentes como sustento de la materia literaria: el antisemitismo castellano y la, al menos, neutralidad en este tema de la sociedad del sur de Italia. Pero sabemos que esto no es cierto y hay un conjunto amplio de trabajos que pueden hacernos ver cómo la existencia en la zona de una amplia población judía, determinante, por ejemplo, en el panorama económico de Calabria, no evita brotes de antisemitismo popular y de medidas administrativas para gravar sobre éstos una parte importante de las finanzas. El ejemplo de Catanzaro, estudiado por Eugenio Pontieri, demuestra el peso de este sector de la población en el artesanado, el comercio y, sobre todo, en el préstamo, en competencia con los venecianos y florentinos que lo controlaban. También eran numerosos en actividades profesionales como la medicina y la farmacia. Éste, en líneas generales, era el panorama de todo el sur que Pontieri [1963] considera en la época como «nueva Canaan» al poderse plantear que, a fines de siglo, éstos tenían el monopolio del dinero en la zona.

Pero una dialéctica social concreta se abre a lo largo de todo el período como marginación o integración, es decir, como manifiesto triunfo de un antisemitismo de origen vario, o como una línea de actuación del poder que, progresivamente, va acrecentando los derechos de ese colectivo al que equipara, en algunos casos, con el de los cristianos. Ejemplos de antisemitismo popular o administrativo hay varios, y van, como en Cosenza, donde hacían barrer a los hebreos diariamente el palacio del virrey, o continuaban, según testimonio de 1491, con el apedreamiento y los insultos a las sinagogas el día de Viernes Santo, hasta el de algunas ciudades como Nicotera o Mileto, donde, considerando la riqueza superior de los judíos, se vierte sobre ellos el pago de todas las tasas ordinarias y extraordinarias en 1453 y 1455.

La otra cara de la moneda son las disposiciones de integración que, emanadas desde la misma Cancillería real, han permitido hablar de una política filo-judía de propio Rey, quien, en 1456, da una norma igualitaria, por la que se sustrae a la jurisdicción arzobispal a los hebreos de su reino, pasándolos a los tribunales ordinarios del Estado, lo que provoca reacciones de la Iglesia, como la del Arzobispo de Reggio-Calabria, quien contesta expulsando a los judíos de su demarcación.

El Rey Alfonso ha aprendido el virtual poder de las comunidades hebreas en va-

rias ciudades de su Reino y ha confirmado privilegios desde el principio de su mandato. Como contrapartida, los judíos, representantes de la incipiente burguesía urbana, serán un factor importante en su lucha contra los barones, un factor financiero que tendrá gran resonancia posteriormente, cuando el conflicto se agrava, al apoyar al sucesor Ferrante, quien continúa obviamente la misma política de su padre.

Existente base social y manifestaciones del antisemitismo, la materia literaria no las recoge por aquella dirección integradora que el propio Rey imprime al período. Los cancioneros, de nuevo, tienen mucho que ver aquí con sus directrices, siendo producto de orientaciones no espontáneas que parecen tener su origen, esta vez parece claro, en la misma Cancillería Real.

Y por detrás de todo, una inteligente política de absorción de fuerzas determina que, ya a fin de siglo, cuando los judíos son expulsados del suelo hispano por Fernando el Católico, Nápoles reciba una parte consistente de la emigración.

3. *La derrota de Ponza y su interpretación literaria*

El 5 de Agosto de 1435, la escuadra de Alfonso V sufre una clamorosa derrota en las proximidades de la Isla de Ponza. El asedio a la ciudad de Gaeta ha provocado un conjunto de intervenciones favorables a la casa de Anjou: el Duque de Milán, Génova y el Papado temen que, si el Rey aragonés se apodera de la ciudad, ésta será la clave para su dominio de Nápoles, comenzando por el control del mar Tirreno. La armada genovesa, mandada por Biagio Assereto, ha auxiliado a los habitantes de la ciudad, mientras los aliados de Alfonso temen desembarcos en sus tierras por obra de los genoveses: el duque de Sessa; Orsini, príncipe de Taranto, etc. El Rey se dirige con su armada hacia la pequeña isla de Ponza para encontrarse con la escuadra genovesa. Historiográficamente, el episodio viene descrito con todas las características de una marcha triunfal, inexplicable en su desarrollo, que adquiere para Eugenio Pontieri la valoración de «una expedición medieval de Cruzada»: el Rey y sus hermanos, junto a la nobleza principal, van a bordo de las naves, y son hechos prisioneros tras la derrota.

La fortuna literaria del episodio tiene indudablemente en *La comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana su mejor exponente. El largo decir narrativo de Iñigo López de Mendoza, reproducido ampliamente en los cancioneros del siglo (en diecinueve de éstos: cf. Kerkhof, 1986: 61) indica la resonancia que el episodio y su transmisión literaria tuvo. El rey Alfonso es cantado por el que, en otra época, hasta 1422, fuera su copero mayor, y ahora, en el momento de la redacción del largo poema, está al servicio de la corte castellana. Porque el poema ha debido tener una relación casi coetánea a los hechos, como deduce Kerkhof en su edición. Y, por tanto, escrito a fines de 1435 o comienzos de 1436, es un canto a la casa de Aragón en una derrota, que, sin embargo, como anuncia el poema y el sentido del título, deberá convertirse en victoria, que es el valor retórico que la palabra comedia tiene para el Marqués, como atestigua en la famosa *Carta a Doña Violante de Prades*, donde explica que comedia «es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso e bienaventurado».

El canto de Santillana, estructurado a partir de la recepción de la noticia de la derrota por la reina Doña Leonor, madre de Alfonso, y de sus hermamos, Don Juan, rey de Navarra, y el infante don Enrique, prisioneros con el rey, es un elogio a la heroicidad de los aragoneses, cantando épicamente el honor, el valor, la vehemencia de los apellidos nobles que combatieron junto con el rey. La derrota (estrofas LXXVII-LXXXII), narrada sin ningún atisbo de incertidumbre, provoca, al conocerla, la muerte de la reina madre. Aparecen entonces Fortuna y multitud de personajes mítico-históricos que profetizan la libertad del rey y el triunfo de la casa de Aragón.

Se ha planteado recientemente una explicación para valorar porqué Santillana no había hecho circular su poema hasta 1444, cuando se lo envía a doña Violante de Prades: por un lado, la pérdida inmediata de actualidad, puesto que el rey habría sido liberado al poco tiempo tras su pacto con Filippo Maria Visconti, duque de Milán, en el mismo año de la derrota. Por otra parte, «también es posible que, en vista de las tirantes relaciones políticas entre Castilla y Aragón, la divulgación de un panegírico de la Casa Real aragonesa, como es la *Comedieta*, hubiera sido peligroso para el autor» (Kerkhof, 1986: 36). Pero el problema, en relación a Santillana, bien puede ser porqué lo escribió, y, a partir de aquí, porqué lo planteó de una determinada manera, en contradicción con la conciencia de la época, que supo ver, como señalan múltiples fuentes, un fracaso, y sólo tal, en el que no estaba exenta la responsabilidad del rey, en su paseo triunfal ante una armada, la genovesa, menor en número y, aparentemente, en potencia. Santillana hace sólo el canto de la heroicidad y profetiza el triunfo. Otros, como he dicho, apuntan a señalar la imprevisión real y el carácter festivo que la expedición tuvo. Así, Jerónimo Zurita resumía un siglo después que ...embarcaron más de ocho mil personas de la casa y corte del rey, como si fueran a fiesta y a gozar de cierta victoria, gente de gala y corte...» y, tras narrar una trampa de los genoveses, en la que cayó la armada de Alfonso, provocando su derrota, lanza un:

> Cargo que hace al rey de Aragón. El caso sucedió de manera que no se dio cargo ninguno de aquel tan extraño suceso sino a la gran determinación del rey de querer ir por su persona a ponerse en un navío a la ventura de mar y vientos y de la poca destreza o descuido del que gobierna, donde un caballero no puede hacer su deber aunque quiera, que es cosa muy vergonzosa en un príncipe grande; y dello no le pudieron apartar los que con él se hallaron.
> (Zurita, 1967-85: ep. 93-96)

Un poeta de la corte de Nápoles, Juan de Tapia, al que ya he hecho referencia, y trataré de aproximarme más tarde por la nueva perspectiva que su obra nos presenta, habló así de aquel suceso:

> Yo ya vi gente vençida
> a vençedores vençer,
> vi justicia se perder
> por batalla mal regida.
> Vi a persona entendida,
> ventura le fallescer...,
> (Palacio, 1945: 27v)

coincidiendo con la visión que luego nos dio Zurita y, coetáneamente al suceso, parece que fue la más divulgada.

Seguramente, podemos encontrar una explicación de la tardanza de Santillana en hacer circular su poema, que nos interesa, más que por la diferente visión de lo acaecido en Ponza, por el tipo de poesía y de poetas ante el que estamos, y su forma de testimoniar la historia.

No es necesario trazar de nuevo una biografía del Marqués de Santillana para entender al hombre que se ha movido, desde la juventud, entre la relación con la corte aragonesa y, desde 1420, en su fidelidad al rey de las tierras que le vieron nacer, a Don Juan II de Castilla. Su biografía es suficientemente elocuente, e innecesaria de repetir aquí, para comprender una manifiesta alternancia, en defensa de sus intereses, entre el servicio a su rey y el apoyo a la causa de los infantes de Aragón, encarnada por el hijo del rey, el Infante Don Enrique, en oposición permanente al privado don Alvaro de Luna. Los enfrentamientos de Santillana con la corte de Castilla son su manifiesta lucha con el privado, a quien dedicará, al ser ahorcado en 1452, en Valladolid, su *Doctrinal de privados*. La enemistad con Alvaro de Luna, la defensa de sus intereses patrimoniales, su presencia política permanente, lo llevan a clamorosos enfrentamientos con la corte castellana, entre reconciliaciones con el rey que manifiestan progresivamente su ascenso al poder: en 1420, en 1429 y, sobre todo, en 1440, donde, tras ser desposeído por el rey de los valles de Santillana, toma partido de nuevo por el Infante don Enrique y se apodera militarmente de Guadalajara. La vida de Santillana es de una complejidad conspirativa que nos interesa, sobre todo, por la perspectiva que nos da de un hombre, en una ambigüedad manifiesta de sus lealtades, defendiendo tenazmente sus derechos patrimoniales, enfrentado con la corte a través de su contienda con don Alvaro de Luna, y, en sus vericuetos múltiples, puede explicarnos el sentido de la intervención que el poeta realiza con su *Comedieta de Ponza*, escrita además en un período de enfrentamientos con nobles como Diego Manrique y Diego de Mendoza, que se habían apoderado de la herencia de su hermanastra, la Duquesa de Arjona. Santillana está tendiendo de nuevo puentes hacia la casa de Aragón y por eso escribe la obra laudatoria del Magnánimo. Ese mismo año ha tenido una nueva reconciliación con Don Juan II, quien en 1436 apadrina en Guadalajara al primogénito del Marqués, don Íñigo, en sus bodas. La *Comedieta de Ponza* sería así una obra propagandística de la alternativa que el Marqués de Santillana tiene siempre, y secunda varias veces en su vida. El año de su probable escritura es el año de una tensión no resuelta con nobles castellanos y, también, el de una momentánea reconciliación con la corte de Castilla y, por eso, el momento hace innecesaria su toma de partido a favor de la casa de Aragón. La *Comedieta de Ponza* es así una obra que hay que leer con la certidumbre de la alternante personalidad del autor en la pugna política entre reinos que se está desarrollando: una obra de propaganda y, quizá, por si las cosas van mal, una obra de retorno a los aragoneses a quienes había denostado en un famoso poema de 1429, cuando era capitán de la frontera de Agreda.

Mientras la hipótesis anterior podría explicar el sentido sólamente laudatorio de

la visión de Ponza realizada por Santillana, a la hora de enfocar la visión crítica de Juan de Tapia, tendremos que tener en cuenta la información que sobre éste aparece en páginas siguientes: Juan de Tapia, como un hombre que escribe una parte de su producción habiendo caído en desgracia en la corte aragonesa por sus probables delitos. La historia para los poetas cancioneriles, y para tantos otros, es seguramente sólo esta alternancia de protecciones.

4. *Jaumot Torres*

La poesía va adquiriendo una tonalidad épica también hacia soldados principales. Uno de ellos es el valenciano Jaumot Torres, capitán de ballesteros de Ferrante, muerto en 1460 ante Carínola en la lucha contra los barones. Torres había sido también oficial principal de Alfonso, y, a su muerte, es enterrado en la Iglesia de San Pedro Mártir, bajo un dístico de Pontano:

> Dum ruit incautus stratum Jaumotos in hostem
> occubat et victi victor ab ense cadit.
> (Pontano, 1902-I: 31)
>
> (Aquí yace Jaumot: se lanzó desprevenido contra la guarnición
> enemiga y el vencedor cayó bajo la espada del vencido)

Carvajal es el poeta que realiza el homenaje más amplio al soldado muerto en combate, en un poema que aparece en los tres Cancioneros principales: «Por la muerte de Jaumot Torres, capitan de los ballesteros del Señor Rey, que murió en la Cuba sobre Carínola».

Recordar aquí el poema puede ser una forma de insistir sobre los valores principales de este tipo de poesía. Cito algunos fragmentos para hacerlo:

> La trompas sonavan al punto del día
> en son de agüeros sus bozes mostravan,
> las túrbidas nuves el cielo regavan
> por cuyo acidente el son se escondía;
> do vi gente de armas que al campo salía
> en son de valientes y mucho guerreros,
> e vi al capitán de los ballesteros
> más lindo que Achiles quando armas fazía.
> [...]
> ¡Oh si murieras en tiempo passado,
> do *viris illustris* así memoravan
> en paño de fama allí te fallaran,
> con letras de oro tu nombre notado!
> ¡Delante de muchos tú fueras mirado!
> Amigo, al presente tu presta paciencia,
> porque a notar tu grand excelencia
> el grand Titu Libio se viera empachado.
> (Carvajal, 1960: 202)

De este poema deberíamos retener sobre todo la tópica construcción del heroísmo, en la comparación con Aquiles, tan frecuente en el mundo medieval; y el verso final, donde Tito Livio es parte de la tradición de «lo indecible», unido a otros nombres principales de la antigüegad, como un enriquecimiento, frecuente en el siglo XV.

5. *La imagen del rey*

La imagen del rey Alfonso por parte de los humanistas era, a pesar de las reiteraciones, un esfuerzo de racionalidad que creaba el mecenazco: contar sus hazañas, su sabiduría, sus desvelos. El mecenazgo de los poetas crea unívocamente una imagen reiterada y, creo, bastante carente de matices.

Hemos visto ya una presencia interesante y humana en relación a los amores del rey con Lucrezia d'Alagno. Sin embargo, al recorrer los múltiples poemas que aparecen dedicados a cantar la imagen histórica del rey, la redundancia laudatoria aparece por todas partes. Los poemas dedicados al rey, que lo hacen una de las figuras más cantadas en el siglo, comienzan con el Marqués de Santillana, quien le dedica su soneto XIII, una dificultosa composición en la que el autor se lamenta de la falta de poetas que canten las hazañas de un rey:

> A quien la Italia soberbia s'enclina.
> Dexen el carro los emperadores.
> A la vuestra virtut quassi divina.

Pero el lamento de Santillana no parece muy acertado, puesto que de los poetas vinculados a la etapa italiana de Alfonso, Pedro de Santa Fe —con cinco poemas—, o Juan de Andújar, Carvajales, Fernando de Guevara o Diego del Castillo, cantan la figura del rey, añadiéndose a éstos Fernando Felipe de Escobar, o Juan de Herrera, quien realiza su poema dedicado a Alfonso a propósito de la canonización de San Vicente Ferrer, en 1455, en la que tanto papel tuvo el propio rey.

Su sucesor Ferrante aparece cantado menos veces: por Juan de Tapia, por un tal Hurtado, con el poema «Sepa la tu señoría», que está en tres de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de París, y por un autor anónimo que cierra el *Cancionero de Roma*, apareciendo también este poema en otro cancionero de París y en recopilaciones posteriores, lo que resulta lógico por el abandono que los poetas realizan de la corte, a excepción de algunos casos, tras la muerte del Magnánimo. El cierre del *Cancionero de Roma* con el «Romance del muy magnífico rey don Fernando», es un dato más para valorar la fecha de la recopilación en el reinado del sucesor, quien obtiene con esta composición una brillante clausura de los poemas del cancionero —sigue la amplia prosa de Diego de Valera llamada «Tractado de las armas»—, mediante unos versos que, a pesar del título, están escritos en arte mayor. Construye en ellos alegóricamente un sueño de la esposa de Ferrante, en el que ésta dialoga con un caballero que anuncia las amenazas que les acechan a ambos, provocando la defensa de la esposa por medio de la imagen múltiple del valor, el poder y su capacidad de atemorizar al enemigo que el rey tiene.

Entre los poetas catalanes, Bernat Miquel, Lleonard de Sos y Dionís Guiot dedican tambien referencias en sus poemas y composiciones al canto del rey.

6. *Sobre la imagen cancioneril, humanística e histórica del Duque de Calabria*

En páginas anteriores, cité un poema de Vicente de Cárdenas, que, dedicado al Duque de Calabria, permite una nueva datación, mucho más tardía, del *Cancionero de Roma*. Al poema de Cárdenas, hay que añadir en la poesía cancioneril una composición de Romeu Lull dedicada también al Duque de Calabria, presente en el Cancionero catalano-castellano llamado *Jardinet d'orats* (BU1: Biblioteca de la Universitat Central de Barcelona, ms. 151). Se trata de la composición «¿Qué hacéis oh trovadores...?» (fol. 266r), donde se plantea la necesidad de cantar el heroísmo y la virtud del personaje, dentro de la tópica encomiástica característica de esta poesía.

La fecha de confección de los cancioneros y el regreso de poetas a la península, que se produce tras la muerte del Magnánimo, explica que el personaje sea cantado infrecuentemente por nuestros autores, sin embargo no será así en el ámbito humanístico y en el testimonio histórico que su figura ha dejado.

Sobre el Duque de Calabria abundan los testimonios históricos y no son menos los artísticos que remiten a su indudable poder durante el reinado de su padre. Un tapiz del Museo Comunale de Pisa nos presenta el encuentro del Duque con Lorenzo de Médicis, el Magnífico, cuando, en 1479, éste se dirige a ver a Ferrante, para negociar la paz entre Florencia y Nápoles. La imagen muestra, junto a una actitud de sumisión de Alfonso, propia del origen toscano del tapiz, el encuentro entre un guerrero seguido de soldados (el Duque) y un civil con túnica seguido de ciudadanos principales.

La imagen del último Alfonso tiene un conjunto de testimonios que coinciden en parte con el tapiz. Su imagen de soldado sobre la cual, al comentar la crisis de 1485-87 y su papel en apoyo de su padre —«la conjura de los barones» en referencia histórica— Eugenio Pontieri resume así: «Si entre los barones Ferrante tenía muchos y feroces enemigos, Alfonso era además odiado. No tenía las dotes del padre, que no tuvo igual en el arte de la simulación y el disimular, es decir, de saber ser cauto y prudente. Habiendo vivido siempre entre soldados, Alfonso era feroz, extrovertido, autoritario, locuaz, pero también ambicioso, y no escondía sus sentimientos hostiles hacia los barones...» (Pontieri, 1969: 251).

Su carácter puede reflejarlo también la parafernalia que utilizaba en los actos conmemorativos de victorias, recuerdo de los de su abuelo. En 1484, tras la victoria de Bagnolo, que marca el final de la guerra de Ferrara, su entrada en Nápoles es narrada así por un cronista contemporáneo, Notar Giacomo:

> El día 3 de noviembre de 1484, el ilustrísimo Alfonso Duque de Calabria entró en la ciudad de Nápoles con todos los señores del Reino con gran triunfo y llevó por divisa en la montura del caballo que cabalgaba cepos; y se decía que quería todos los castillos que estaban a treinta millas de Nápoles, porque lo Barones del Reino no quisieron acompañarlo; y llevaba cuatro moros delante con escobas que iban barriendo, por lo que los barones estaban muy descontentos.
> (Cit. Pontieri, 1969: 252)

Tras la lucha y la victoria contra la nobleza en 1486-87 y una serie de victorias sucesivas (Venosa, Salerno, etc), el 27 de diciembre de 1487 realiza otra nueva entrada triunfal en Nápoles, precedido por los barones rebeldes, hacia los que está ordenando ya una condena a muerte repleta de crueldad.

La figura del Duque de Calabria tiene un conjunto de crónicas que van configurando esta imagen de poder y violencia que determina al personaje. La imagen cancioneril era la del valor, la prudencia, la sabiduría, el temor que infunde a sus enemigos, etc. Sin embargo, otra imagen se irá abriendo paso en el terreno de la cultura.

En primer lugar, resulta ejemplificadora la creación que Pontano realiza sobre su discípulo, a la que ya antes me referí. El ejemplo del abuelo Alfonso, sirve en el tratado *De principe* para insistir en una serie de virtudes que su abuelo tuvo: su religiosidad, la liberalidad y la clemencia, el equilibrio que lo debe alejar de la soberbia:

> Princeps qui sese hominem esse meminerit nunquam superbia efferetur, aequabilitatem sectabitur, et cum omnis maxime a sententia cedere sibi videbit, tum maxime credet praeesse rebus humanis Deum cui superbia ipsa mirum in modum displiceat. (Pontano, 1977: 1027)
>
> (El príncipe, que recordará que es un hombre, no se dejará llevar por la soberbia, buscará el equilibrio, y cuando vea que todas las cosas van según su plan, entonces especialmente se acordará de que las cosas humanas las rige Dios, al que la soberbia le es desagradable).

El príncipe debe ser accesible a todos sus súbditos, comprensivo y respetuoso con la verdad. Y debe practicar sobre todo la templanza que quiere decir también carecer de pasiones:

> Qui aliis praestet omnino vacuus esse debet affectibus. Ira namque rectum quod sit cernere minime patitur, odium ad iniqua impellit, amor iudicium impedit, trahit ad vim inferendam libido, stimulat ad vindictam dolor, invidia praecipitem agit. (*Ibídem*: 1027-28)
>
> (Quien manda sobre otros debe estar totalmente vacío de pasiones. La ira no permite ver lo que es justo; el odio empuja a la inicuidad; el amor impide el juicio, la líbido lleva a la venganza; el dolor estimula a la violencia; la envidia conduce a la ruina.)

Especial atención pone el humanista en narrar los riesgos de los placeres del cuerpo:

> Admonitores quoque voluptatum ut pestem perniciosissimam fugito; sunt enim animi quamvis bene instituti conquinatores. Quibus qui delectetur impossibile est illum servare aliquem vitae modum. Huius erit impudica pueritia, adolescentia effeminata, senectus infamis.
> (Ibídem: 1028)
>
> (Huye como de la peste de los que te seducen al placer, son corruptores de almas bien educadas. Quien se da a la voluptuosidad, es imposible que conserve una regla de vida. Su infancia será impúdica, su adolescencia afeminada, su vejez infame.)

Son curiosas estas normas morales en relación a los poemas que Pontano dedica al duque de Calabria años después. Entre otras referencias poéticas, aparecen dos composiciones particularmente sugerentes. La primera se titula «Ad Alfonsum ducem Calabriae» y corresponde al libro *Hendecasyllabi seu Baiae* (XVI, cf. Apéndice II), donde, en el interior de cantos eróticos de raíz catuliana, Pontano canta las relaciones del Duque con su amante Drúsula, de una manera en la que parece estar abandonando los consejos que años antes le diera a su discípulo:

> Carae mollia Drusulae labella
> cum, dux magne, tuis premis labellis,
> uno cum geminas in ore linguas
> includis simul et simul recludis
> educisque animae beatus auram...
> (Pontano, 1977: 308)

> (Cuando los labios tiernos de tu querida Drúsula/ gran duque, oprimes con tus labios/ y cuando en una boca metes/ y sacas dos lenguas juntas/, y, como en éxtasis, su aliento bebes...),

para seguir con una larga y pormenorizada descripción de caricias, suspiros y besos, languidez, hasta una aparición y desaparición de Venus que deja, al final, sólo el cuerpo de Drúsula en la cama, con una insistencia de la relación en la que Pontano pregunta al Duque si, en esos momentos, no le parece que es un dios.

Otro poema es una burla erótica del Duque de Calabria y su poca afición a los regalos. Por las claves metafórica que el poema contiene, lo reproduzco aquí entero:

> *De Alfonsi ducis Calabriae et Albini munusculis.*
> Nolo caseolos ducis tenacis;
> vani caseoli ducis, valete;
> ducis caseolos nihil moramur;
> ducis caseoli, valete, abite:
> Albibi volo dona liberalis.
> Albinus mihi salsulas olivas,
> Albinus mihi mella succarumque,
> quin et fasciculos dedit rosarum;
> promisit quoque Cyprios odores,
> missurus quoque myrteos liquores.
> Vani caseoli ducis, valete;
> nil iam caseolos ducis moramur:
> Albini volo dona liberalis.
> Albinus faciles ament puellae,
> Albino faveat Venusque Amorque.
> Alfonsum tetricae doment puellae,
> Alfonso noceat Venusque Amorque,
> sint et Drusulae Drusulaeque ocelli
> irati nimis atque saevientes;
> et cepas simul alliumque ructet,

siquando ad thalamum vocabit illum,
professus dare quod mihi recusat
paucos caseolos, inane donum.
(Pontano, 1977: 326)

(Los regalillos de Alfonso duque de Calabria y los de Albino. No quiero los quesitos del duque avaro,/ vanos quesitos de duque, adiós./ No me interesan los quesitos ducales,/ quesitos ducales, adiós, marchaos:/ Quiero los regalos del generoso Albino:/ Albino me ha dado alcachofas sicilianas,/ Albino me ha dado olivas en salmuera,/ Albino me ha dado miel y azúcar,/ y además ramos de rosas,/ y además me ha prometido aromas de Chipre/ y también me dará licor de mirtos./ Vanos quesos del duque, adiós./ no me interesan ya los quesos del duque: /quiero los regalos del generoso Albino./ Que amen a Albino doncellas entregadas, / que favorezcan a Albino Venus y Amor./ Que a Alfonso lo dominen tétricas doncellas,/ que sufra la hostilidad de Amor y Venus./ Hasta Drúsula y sus bellos ojos, / mantenga airados y enfurecidos/ y erupte ajo y cebolla,/ si alguna vez lo llama a su lecho,/ que habiéndome prometido dar unos pocos quesos rehúsa hacer este regalo sin valor.)

Reconstruyamos la historia y sus personajes. Drúsula, ya sabemos quien es. Las aficiones eróticas del duque, también, por el poema citado anteriormente. Albino es Giovanni Albino, quien sucesivamente, apoyado por el Panormita y Pontano, llega a ser de la academia que dirigieron los dos, iniciando una brillante carrera política: preceptor del duque de Calabria, secretario de Ferrante, diplomático y bibliotecario. Tras el apoyo de Pontano, Giovanni Albino alcanza cada vez más consideración ante los ojos del duque y, por mediación de éste, de su padre Ferrante. Para conseguirlo, apuesta fuerte, dedicando versos a su señor, versos mediocres que, sobre todo, le dan una fama de adulador. Sannazaro, por ejemplo, al comentar en un poema a los académicos de la pontaniana, llamaba a Albino «el cantor de su señor».

El poema de Pontano es ciertamente un ejemplo de despecho, escrito por un hombre que ha sido progresivamente apartado del poder, en los años en los que se siente obligado a marcar su distancia con el avaro —media una prueba concreta de rechazo y de deuda considerada siempre así por Pontano— duque de Calabria, protector ahora de otro humanista. No debieron ser muy conocidos, por supuesto, los poemas anteriores en una corte en la que, el aludido, practicaba con facilidad la venganza. Sí parece que fue de dominio público entre los humanistas el sentido del diálogo *L'Asinus*, mantenido entre Sannazaro y algunos académicos, donde, tras describir con belleza la vida de Nápoles, se cuenta que el viejo señor de la ciudad se había enamorado de un asno, al que dedicaba su atención y cuidados, hasta el punto de convocar al humanista Pontano para su educación modélica. La naturaleza del animal se hace patente frente a los consejos, alabanzas y riñas del educador, que es el último en darse cuenta de su error: intentar educar a un asno.

La imagen del Duque de Calabria, coincidente en cualquier caso con testimonios de la época —el veneciano Girolamo Priuli, lo llamó «dios de la carne»— es producto aquí, sistemáticamente, de esa capacidad de los humanistas y, me imagino que del hombre

en general, del elogio y la diatriba, mediando el mecenazgo buscado. Cabrán otras líneas de interpretación y serán posibles: Pontano y su conciencia del papel negativo que el duque ha jugado, por ejemplo. Pero los textos nos devuelven más la imagen del despecho que de la conciencia. En cualquier caso, nos dan la imagen contradictoria, y muy divertida también por eso, de una parte del quehacer de los humanistas.

Las composiciones dedicadas a la reina Doña María

Dos de los poetas que escriben sobre Lucrezia d'Alagno -Tapia y Carvajal— dedican también composiciones a la esposa ausente del Magnánimo. También Pedro de Santa Fe le dedica en el *Cancionero de Palacio* los poemas «Mi señor» —diálogo del rey con la esposa—, «Savia, honesta Diana» y «Alta reyna, porque veo». De Juan de Tapia, aparece en *Estúñiga* el poema «A la muy excellente reyna de Aragón et de Seçilia», justo antes del ya citado «Otra canción de Iohanne de Tapia a Madama Lucrecia». En el de ahora, entramos en un juego de halago a la reina y de probable justificación de los amores del rey, y la composición no tiene por tanto otro valor que intensificar la tonalidad laudatoria de un poeta, capaz de escribir a la esposa y a la amante con palabras similares.

Mas importante parece la intervención de Carvajal en relación a este asunto y, en ella, quizá podamos aislar determinados elementos que iluminan aspectos centrales del tipo de creación que se realiza. En *Estúñiga, Roma y Marciana*, aparecen un conjuntos de textos concernientes a la Reina Doña María. El primero es un texto en prosa: «Aquí comienza la epístola de la Señora Reina de Aragón doña María, fija del Rey de Castilla, embiada al Señor Rey don Alfonso, marido suyo, reinando en Italia pacíficamente». El texto siguiente es un romance, que tuvo un amplio debate crítico por razones de datación. Se trata del «Romance por la Señora Reina de Aragó». Sigue otro poema dedicado al Rey, el que comienza «Tú venciste al rey affricano» y concluye la serie con la canción «Muestra cómo por la absencia del Rey la Reina mostró su virtud y constancia». La atribución de estos textos a Carvajal se realiza porque están en el interior de la serie de poemas que, de éste, contienen los Cancioneros citados.

Me ha llamado la atención particularmente la «Epístola de la Señora Reina de Aragón» al Magnánimo. Se trata de un texto en prosa, como he dicho, en el interior de un Cancionero, cosa que no resulta muy habitual, a excepción de los prólogos a los que recurren los recopiladores. La epístola, por otra parte, tiene el carácter de un documento en el que la reina manifiesta su amor y reverencia al rey ausente y nos da un conjunto de afirmaciones que creo conveniente resaltar.

En primer lugar, una fecha probable de escritura de la carta viene establecida en el párrafo:

> E contempla por Dios, siquiera una hora en el día, en quien tanto te ama, e piensa en espacio de treinta años quanto poco mis ojos han gozado de tu vista.
> (Carvajal, 1960: 96)

La fecha del matrimonio de Alfonso con la reina es 1415, con lo que la referencia

nos lleva a 1445, primer año del reinado en Nápoles, que coincide con la idea que a continuación nos entrega el documento:

> E ya que la universal paz has fecho en la grande e rigurosa militante Italia, da, con solicitud, segura orden a tus grandes fechos e una breve execución a tu partida e deseada venida, por consolar a aquella que, sin tu vista, ser consolada no puede.
> (*Ibídem*)

Enma Scoles plantea en su edición que la idea de «universal paz» nos remite a la paz de Lodi, donde se estipula el cese de hostilidades entre los estados italianos, que se firma en 1454, ratificándola Alfonso en 1455. Pero quizá sea más cierto valorar la idea de «universal paz» por la obtenida por Alfonso al ocupar el Reino, o considerar una contradicción de datos que indicarían, sólamente, la peculiar redacción del documento que vamos a ver como posible a continuación. La carta continúa manteniendo dos ideas insistentes: el deseo de la reina y de los súbditos de que Alfonso vuelva, tras hacer referencia a su victoria en Africa —en 1432, contra el rey de Túnez, al que derrota en la isla de Gerba— y en Italia contra Luis III de Anjou —la de 1444— planteado insistente y poéticamente:

> ...quieras venir e non olvidar aquella que nunca te olvida. E non quieras menospreciar la grand constancia e lealtad de tus originales reinos e fieles vasallos, que continuamente ruegan e fazen oración por tu próspera vida, deseando tu venida non con menos deseo que los árboles, despojados e fatigados del tempestuoso e trabajoso invierno, esperan la plaziente primavera, que los cubra e vista de nuevas e verdes fojas e los orne de preciosas e odoríferas flores: ansí tus naturales esperan lançar todas angustias e tribulaciones, e por tu venida ser resucitados, renovados e vestidos de nueva alegría, que con sola vista de tu cara contentos, alegres e pagados olvidarán quantas persecuciones, muertes e daños en el adverso tiempo, por tu servicio, han padescido,
> (*Ibídem*)

junto a la posibilidad de que ella muera antes de su regreso -muere en 1459, un año después de Alfonso—, también como idea reiterada:

> porque mi grand deseo me causa tan grande e continuo pensamiento, que cada día me apropinqua al peligroso paso tanto, que temo sabrás de mí ante la última nueva, que yo de ti la segunda venida. Pero, aunque muera con esta raviosa manzilla e con este intrínseco deseo, de tanto grand título me alegro que por tu fama será mi muerte sabida e nombrada por todo el universo, e dirán: «muerta es la dolorosa segunda María, muger de César Alfonso el Magno»; que asaz título es a mí ser reina muger tuya, e morir por tuya, e irte yo a esperar en aquel siglo, do mi esperança será cierta que non podrás fuir.
> (*Ibídem*)

El valor de algunas afirmaciones de la carta se hace patente: esa idea final, por ejemplo, de encuentro celestial» do mi esperança será cierta que non podrás fuir», en la que el autor de la carta insiste en algo que la cultura de la época —y múltiples y

curiosas intervenciones posteriores siguieron relatando— de una auténtica huida del rey como inicio de su aventura mediterránea: la legendaria tematización, con un fondo de realidad, de la ruptura matrimonial temprana entre nuestros personajes, mediando violentas intervenciones de celos, venganzas, odios, como las que un siglo después recogía Guillén de Castro, a propósito de la historia de Margarita de Hixar, en *La tragedia por los celos.*

El tono es aquí, en cualquier caso, obviamente distinto: tres veces utiliza la regente de los reinos peninsulares de Alfonso el nombre de César para referirse a su marido. Hay una insistente sumisión y deseo de regreso. ¿Podemos mantener el valor de esta epístola más allá de lo que documentalmente podemos demostrar? Repasemos algunas cuestiones.

La autoría de Carvajal está sustentada al encontrarse la epístola en el interior de sus canciones. Por otra parte, no es extraño en Carvajal poner su pluma en boca de alguien. Lo ha hecho varias veces en nombre de Alfonso. Los poemas que siguen a la carta son una reiteración de los argumentos de la misma: así el «Romance por la señora Reina de Aragón», donde en boca de la misma se ponen elogios y lamentos similares que en el texto en prosa. También lo hace el siguiente poema que continúa éste. Estamos ante una serie, concluida por un canto a la «virtud y y constancia» de la reina, en la que Carvajal ha puesto a prueba su disposición laudatoria y, más allá de ella, su capacidad de asumir las tareas poéticas que el rey le va encomendando. Cantor del Lucrecia de Alagno, portavoz del rey otras veces en sus respuestas poéticas, Carvajal está asumiendo ahora el quitar hierro a un espinoso asunto personal, y quizá también dinástico, de Alfonso. Median varios motivos biográficos y, entre éstos, el relatado entre otros por el propio Carvajal, de la pretensión de Lucrecia de Alagno en 1457 de conseguir, con autorización del Rey, la anulación de su matrimonio con María de Castilla, para la que la joven napolitana ha realizado un viaje ante el Papa. Los textos de Carvajal son así la otra cara de la historia: un conjunto de fidelidades y amores ausentes hacia un rey que, muerto sin descendencia legítima, dejará Nápoles a su primogénito ilegítimo, y los reinos españoles a su hermano. Los textos son entonces una normalización literaria de su relación con la reina —hermana del Rey de Castilla— mediante una virtual falsificación de autor, en el caso de la epístola, capaz de ser tan importante para obligar su presencia en un Cancionero múltiple y sujeto aquí a las necesidades políticas de sucesión.

Desde el área catalana, centrándose en autores no vinculados por presencia a la corte de Nápoles, Aramon i Serra [1970] dedicó un amplio trabajo a comentar el motivo de «l'absència del «Magnànim com a tema poètic», en el que incorporaba, junto a una intervención del obispo de Gerona y gran humanista Joan Margarit sobre el motivo de la ausencia, dos composiciones de Joan Fogassot dedicadas a una de ellas a la Virgen, «Qual orador té lengu' axi diserta», leída en Mayo de 1454 en la Iglesia de Santa Ana de Barcelona, y dedicada a solicitar su intercesión para el regreso del rey y su encuentro con la virtuosa reina. En la segunda, «Rey virtuós, senyor d'insigna terra»,

Fogassot imagina el regreso del rey y describe con belleza las ceremonias que se harán. Está escrita poco después de un viaje del poeta a Nápoles en 1453 y podemos suponer que inspirada por las mismas razones de Estado que movían a Carvajal a falsificar su carta citada: la posibilidad del regreso del Magnánimo y su amor por la reina doña María son un motivo de seguridad para la estabilidad del reino.

VII. LOS POETAS

Planteo en las páginas que siguen varios niveles de aproximación a nuestros poetas. Como dije al comienzo de este trabajo, intentaré aunar una panorámica, basada en unos materiales previos incuestionables y valiosos, con la necesidad de frecuentar un nivel de nueva investigación y de contacto con fuentes primarias que un estudio general no podía, ni creo que sea necesario hacerlo, cubrir para todos los casos. Se encontrará entonces un criterio de exposición que intenta ser doble. Por un lado, resumir brevemente, en el sentido más concreto del término, el estado actual de información que sobre estos poetas existe. Por otro, reseñar las sorpresas que la proximidad a ellos me ha ido deparando. Y quiero sintetizar éstas en cuatro posibilidades analíticas que se enuncian globalmente como: Juan de Tapia y la reconstrucción biográfica; Diego del Castillo y el encuentro con nuevos poemas; Fernando de Guevara o un poeta inexistente; y el propio rey Alfonso como poeta. Considero que éstos serán al menos nuevos enfoques, en el interior de la maraña cancioneril, que el estudioso podrá seguir recorriendo con seguridad en otros casos. Ahora, más quizá como muestra de posibilidades, que como desarrollos acabados, se presentan también para enseñar el mundo de la corte poética que vive Nápoles, en cuanto son, por tanto, más que otra cosa, elementos, en algún caso extremos, de la manera de producir poesía en la época del Magnánimo.

1. *Recuento de poetas*

El presente epígrafe no pretende ser un nuevo estudio de la nómina de poetas que constituyen la corte de Nápoles en la época del Magnánimo. Trabajos hay que han abordado minuciosamente la reconstrucción biográfica, en los casos en los que era posible, y la síntesis de aspectos poéticos de cada uno de los nombres que aquí voy a citar. El ya citado de Nicasio Salvador Miguel, de nuevo, obviamente, es una aportación valiosa, realizada hace poco más de diez años, del estado de la investigación y de nuevos encuentros con la totalidad de poetas que aparecen en *Estúñiga*. A éste me remito como panorama general que sustituye lo que aquí sería una reiteración en caso de abordarlo. Las posibilidades biográficas y la textualidad de los poetas están allí suficientemente tratadas de forma individualizada para la mayor parte de ellos.

El objetivo de este trabajo es, de todas formas, otro, puesto que intento ver, sobre todo, cómo un conjunto de poetas dan cuenta de un entramado cultural y social concreto. Por eso, las referencias temáticas anteriores, o las cuestiones textuales y culturales tratadas hasta aquí, intentan ser el reflejo de una manera de entender la vida, el amor, la historia, que unifican a un conjunto de escritores en sus cancioneros colectivos, unidos además por una condición común de dependencia de un mecenazgo cortesano. Ahora, tras las referencias anteriores a estos poetas en el interior de sus temas, parece prudente reconstruir la totalidad de nombres que debieron estar presentes en la corte napolitana de Alfonso V. E insisto sobre esa presencia como guía para las páginas que siguen.

Si estuviéramos hablando de poetas vinculados a nuestro rey, en el amplio espacio de la corona de Aragón, tendría que empezar ordenando grandes nombres que, desde principios de siglo, animan el panorama de las literaturas hispánicas. Y hablaría en primer lugar de los poetas catalanes, de Ausiàs March, el más grande de todos, que en los años de mi historia, como hemos visto, mantiene cerca motivos de la corte y mantiene en su poesía al rey, a sus amores, a aquella historia imperial que, lejos, con unos ojos cansados, vive de alguna forma en Gandía el halconero mayor de Alfonso. Pero March, para seguir con el ejemplo, es aquí accidentalidad y no sustancialidad, en cuanto su estancia italiana como soldado de Alfonso es de 1424 y no vive allí los años del Nápoles aragonés, no pudiendo ser enfocado, por esto, más que a través de sus ecos. Y hablaría de Andreu Febrer, el traductor de la *Divina Commedia*, o de Jordi de Sant Jordi que también vivió las primeras expediciones de Alfonso y nos dejó testimonio de su encarcelamiento por Francesco Sforza en *Desert d'amichs*, cuando la lucha de 1423. Y tratando de los mismos años, sería obligatorio que hablase del Marqués de Santillana, copero mayor del Magnánimo, cuando era infante, hacia 1412, quien luego representará la mejor poesía de la corte castellana. Pero todo esto entraría dentro de un espacio que se podría centrar como Alfonso V y la cultura de su siglo, o poetas relacionados con las cortes de este rey, cuyo poder de atracción hacia los escritores y hacia la cultura fue, como sabemos, una vocación temprana, que informa desde los primeros años del siglo hasta los que estamos viendo aquí.

Debemos centrarnos por tanto en los poetas directamente vinculados a la corte napolitana y, para ello, quiero comenzar haciendo una distinción que organice el panorama. Creo que hay dos grupos claramente diferenciados en la treintena de nombres que voy a citar: el de aquellos poetas, en primer lugar, cuya textualidad tiene una suficiente extensión y validez para que podamos apreciarlos como tales, y, en segundo lugar, los que por su escasa producción, al menos conservada, se convierten en una variante tan sólo de un proceso poético reiterativo y exento de matices. Los primeros tienen en la actualidad, en la mayor parte de los casos, una apoyatura crítica que los ha individualizado suficientemente como ejemplos del período. A ellos me remito en primer lugar, incluyendo alguno que, no viviendo tras la conquista y sí los años inmediatamente anteriores, aparece en los cancioneros principales de la corte.

Forman parte de este primer grupo, aunque provisionalmente, puesto que el refle-

jo de calidad deberá ser tenido en cuenta en otros de escasa producción, los siguientes nombres: Carvajal, Juan de Dueñas, Suero de Ribera, Pedro de Santa Fe, Juan de Tapia y el catalán, y bilingüe, Mossén Pere Torroellas.

El segundo grupo de poetas, los de escasa producción conservada, estaría formado por Juan de Andújar, Vicente de Cárdenas, Diego del Castillo, Pedro del Castillo, Juan de Medina, Alfonso de Montaños, Juan de Ortega, Mosen de Rebellas, Diego de Saldaña, Sarnés, Hugo de Urriés y Zapata. A este grupo hay que añadir algunos poetas catalanes que, con gran probabilidad, viven algún tiempo en Nápoles, como Perot Joan, Lleonard de Sors y Joan Fogassot, mientras otros, citados siempre en vinculación al Magnánimo, como Bernat Miquel, Lluis de Requesens, Francesc Ferrer, Lluís de Vilarrasa o Dionís Guinot están siempre en la península.

Algún otro poeta de obra importante, como Juan de Valladolid (o Juan Poeta), identificado alguna vez como autor vinculado a la corte durante algún tiempo, y, a través de unos documentos, con un empleado de la aduana de Sicilia (Levi, 1933: 75-109), debe ser descartado, por su vinculación frecuente a poetas castellanos como Gómez Manrique y Antón de Montoro; por su temática, y, también, previniéndonos contra toda tentación a atribuciones inmediatas, porque, como prevenía Benedetto Croce en este caso, no debía ser difícil en el siglo XV llamarse Juan y haber nacido en Valladolid (Croce, 1941: 176). Un poema de Suero de Ribera, que atestiguaría el encuentro de los dos en Nápoles, y sirve para una construcción humorística contra el origen judío de Juan Poeta, bien puede situarnos a Valladolid y Suero en un encuentro imaginario —dada la gran fama del primero—, o, incluso, en un paso accidental por Nápoles, partiendo de que sí estuvo en Italia.

Sobre el primer grupo de escritores resulta imprescindible señalar globalmente su interés, en cuanto que en todos ellos encontramos suficientes motivos para hallar el pálpito de aquella poesía y aquella historia. Con trabajos críticos existentes para la mayor parte de ellos, con poemas ya referenciados en páginas anteriores, en cuanto lectura del momento y sus motivos principales, quiero tan sólo destacar sintéticamente algunos aspectos de su obra que sirven de guía para su actividad cortesana.

2. *Carvajal*

Carvajal tuvo en 1967 una excelente edición de Enma Scoles en la que se reflejan las cincuenta y una composiciones que se conservan de este poeta del que, a pesar de la ausencia de datos biográficos, podemos pensar su proximidad al rey por el carácter de algunos poemas —los elogios dedicados a la amada Lucrezia, puestos en boca del soberano—. Su interés procede también de las referencias históricas que nos aporta, como el poema a Jaumot Torres ya comentado, que lo vincula al reinado de Ferrante, junto a la presencia de elementos que lo relacionan con la lírica tradicional y con el mundo concreto de Italia, geográficamente descrito en unas serranillas. Tiene en su haber también varios poemas, puestos en boca de la reina doña María, y de una carta apócrifa al rey de su esposa, en la que el tema de la ausencia del Magnánimo aparece individualizando, como ya señalé en páginas anteriores, la razón de estado, quizá para

la legitimidad de su sucesión, específica actividad del poeta, que se convierte así en uno de los ejemplos principales de la construcción histórica cortesana. Los motivos tópicos de la lírica amorosa cortés aparecen también reflejados en su extenso corpus poético —el mayor de los cancioneros de la corte—, recorriendo por tanto los inevitables caminos del amor no correspondido, la Fortuna adversa que puede ser superada por el esfuerzo, la lealtad a la amada como principal virtud, la pena amorosa, la condición trovadoresca del amante como constancia, discreción y gentileza, la simbólica cárcel de amor desde donde el enamorado lanza sus protestas a la amada o a él mismo, etc. (Scoles, 1960: 30-31). Por todo esto, Carvajal bien puede ser considerado, como ya he dicho, como un paradigma de la actividad áulica, vinculando su producción directamente al rey e, incluso, como señalaré luego a propósito de Fernando de Guevara, a personajes principales de la corte, a los que sustituye como poeta —caso de éste último— o canta en su poesía, como a Eleonor de Aragón o Pedro de Nola. Un dato sobre la importancia de Carvajal en el reinado merece ser puesto de relieve aquí, ya que, habiéndolo señalado Enma Scoles (1960: 23), no parece que se haya reparado en el valor que tiene: en 1843, Vito Capialbi, un erudito napolitano, daba constancia en una carta a monseñor Scotti de la correspondencia de Ceccarella Minutolo, una dama principal de Nápoles de la que existían «algunas cartas amorosas escritas por la Sibila Minutola y dirigidas a varios señores de la corte aragonesa...y algunas se dice que fueron escritas improvisadamente en presencia de Marino Caracciolo, Carvajal y Albino». Perdida hoy esta correspondencia, el dato sirve de todas formas para suponer, identificando a Carvajal con nuestro poeta, lo que parece legítimo, su papel cortesano que esta vez lo sitúa al lado de Albino, con seguridad Giovanni Albino, preceptor del Duque de Calabria al que ya me referí antes, y de Marino Caracciolo, de una de las familias principales del reinado desde los tiempos de Alfonso. El dato, junto a situarnos la relación de Carvajal con la corte, nos lo localiza presente también en el reinado de Ferrante, a la que corresponden todos los personajes citados.

3. *Juan de Dueñas*

Juan de Dueñas es el segundo poeta de este grupo y sobre él Francisca Vendrell realizó un estudio en 1933 y una edición de sus poesías en 1958. Los dos trabajos, junto a la continua dedicación de la señora Vendrell al tema cancioneril, son una buena muestra de un período de la crítica y la historiografía sobre el argumento. Con una intensa búsqueda en el Archivo de la Corona de Aragón, se reconstruyen documentalmente algunos espacios de la biografía de Juan de Dueñas, poeta castellano, al servicio sucesivo de Castilla, Aragón y Navarra, quien hace con Alfonso V la campaña de 1437, siendo hecho prisionero en el asedio a Nápoles, en cuya prisión de Sant Vicente escribe la ya estudiada «Nao de amor», ejemplo esencial de nuestra literatura alegórica, ya que no, como dije antes, del petrarquismo. Los documentos biográficos que se incorporan en el citado trabajo, nos presentan a Dueñas como «uxer d'armes», con la contribución de cuatro lanzas, es decir, de soldados, y hacia 1439, el rey ordena el pago de una canti-

dad que le serviría para su regreso a España, ahora a la corte de Navarra, regida por los Infantes de Aragón, donde continúa su producción y existen también algunos datos documentales.

Su obra tiene la edición, parcial, ya señalada, y parece imprescindible reajustar los criterios en una nueva edición que diera cuenta de uno de los poetas que, con mayor amplitud, ha reflejado tres cortes del siglo XV, y, en medio de ellas, los avatares de un hombre que se enemista con Don Juan II de Castilla, y con el condestable don Alvaro de Luna, y tiene por eso que cobijarse en la corte aragonesa. Criterios para esa edición serán, partiendo de la elaborada por Francisca Vendrell, ampliar el número de los poemas: sesenta y seis -total o parcialmente editados— junto a la referencia a seis más que no aparecen, al haber sido recogidos en la edición por la misma autora del *Cancionero de Palacio* (SA7), según nos dice. Sin embargo, son nueve los poemas de Dueñas que aparecen en *Palacio* y seis los que tienen en este cancionero su exclusiva fuente: «Con gran reverencia y mucha mesura» (46v-48r); «Señor don Juan excelente» (48r-49v); «Con gran sentimiento de mi corazón» (49r); «Vi señora una carta» (101v-102r); «Señora yo escribo» (132v-133r) y una parte de la incompleta *Visión de Johan de Dueñas*, que comienza «...si tu señor ensalzado» (137r). A estos seis, hay que añadir «Ay de vos después de mí...», que aparece en *Herberay des Essarts* (LB2: 160v-161v); en el de la *Estense* de Módena (ME1: 89v-90r) y también en *Palacio* (SA7: 146v-147r). Aunque el catálogo de Dutton, atribuye a Dueñas el poema *Loores a la señora infanta condessa de Foix*, que comienza «Condessa de gran condado», cuya fuente está en *Herberay* (LB2: 194v-195v), se trata de una confusión motivada porque no tiene autor y sigue a las estrofas de *La nao de amor* que aparecen en este cancionero. Por tanto, Juan de Dueñas es autor de setenta y tres composiciones, y será necesario, en algunas de ellas, someter a un cotejo de variantes que, en la actual edición, no se ha realizado, porque, siendo evidente que la mayor parte de los poemas sólo tienen una fuente (treinta y nueve del total), que es el *Cancionero de Gallardo* (MH1), otros tienen varias versiones en los cancioneros citados antes, y, además, en uno del Escorial (EM9a: dos manuscritos en uno de fines del siglo XV), en *Estúñiga y Roma*, o en varios de los de París, no citando aquí los doce cancioneros en los que se encuentra recogida *La nao de amor* (junto a todos los anteriores, el de *Vindel* (NH2), el de *San Martin delle scale* de Palermo (PM1), y el de *Salvá* (PN13).

Planteadas las líneas generales, que hacen conveniente una nueva edición de este poeta, diré que ésta vendría también por ser Dueñas un reflejo esencial de determinadas cuestiones que ya señalé: la alegoría, la nueva actitud ante los judíos tras la posición inicial antisemita, la parodia religiosa de su *Misa de amor*. Recordaré ahora que su literatura encomiástica recorre a personajes principales de las tres cortes, desde Juan II de Castilla a Alfonso V de Aragón, pasando por Don Alvaro de Luna, el infante don Enrique, los reyes de Navarra, el Marqués de Santillana o, varias veces, Don Fernando de Guevara, personaje principal, que luego será tratado en un epígrafe por su pretendida condición de poeta. Junto a esto, otra parte de sus poesías testimonia, como en casi todos los que vamos a ver, los grandes tópicos de la cortesía, donde insiste

en una visión positiva de la mujer, frente a la imagen del hombre dotado comunmente de deslealtad. Su trabajoso amor es, por otra parte, secreto, no correspondido, calumniado, etc. Más importante que la tópica amorosa parece ser su poesía política, causa principal de su enemistad con Don Juan II y con Alvaro de Luna, en la que una serie de composiciones de juventud recorren los vicios de gobierno, protestando contra el privilegio de los poderosos frente a la débil atención que se presta a los humildes. La presencia en el corpus poético de un poema sobre la predestinación —tema preferido desde *Baena* de los Cancioneros castellanos—, aunque aquí en clave humorística, tiende a plantearnos una lectura de Dueñas como reflejo múltiple de la cultura de las dos cortes y sus zonas geográficas, como equilibrado tránsito entonces entre lo peculiar de cada una (caso de lo judío en su obra) y como ejemplo, por tanto, de lo común y lo diferencial entre ellas.

4. *Suero de Ribera*

Suero de Ribera tuvo un excelente estudio y edición en 1968 a cargo de Blanca Perinán, por lo que, como en el caso de Carvajal, estamos ante uno de los autores que más rigurosamente pueden ser entendidos y valorada su dimensión: sus veintiuna composiciones (más cinco de atribución dudosa) forman en primer lugar, en más de la mitad de ellas, un recorrido por el habitual amor: la dama secreta, bella, bondadosa, inalcanzable, creando la expresión de un dolor convencional, aunque repleto de una nueva gracia formal y expresiva (cf. Periñán, 1968: 17-18). Elogios a damas napolitanas y su presencia en la parodia amorosa de la misa, ya comentada, reiteran una atención especial por el tema de la mujer que aparece defendida en el interior de la polémica misógina surgida al calor del *Maldezir* de Pere Torroellas. Tiene gran importancia además sus *Coplas de la gala o Reglas a los galanes*, al no ser frecuente en nuestra literatura del XV el ejemplo de educación de amadores. La no presencia de referentes históricos en su poesía, y el hecho de estar documentada su presencia en Nápoles sólo en 1446, llevan a pensar que su poesía se desarrolla sobre todo en el período de Ferrante, como poeta cortesano preocupado sustancialmente más por la corte, sus galas, la poetización retórica del amor, que por otras cuestiones, como las históricas, que han animado a este tipo de poesía. En Suero de Ribera, por tanto, podemos aislar una reflexión amorosa no exenta de originalidad. De los poetas del grupo es el único que, marcadamente, mantiene una actitud humorística antijudía, no reflejada en los cancioneros del área, sino en el citado poema a Juan de Valladolid, donde se burla de su origen.

5. *Pedro de Santa Fe*

Pedro de Santa Fe fue estudiado por Francisca Vendrell en 1933. Como en el caso de Dueñas, se trata de un poeta que responde a la primera expedición de la conquista de Nápoles, es decir, la que acaba en 1423, con la toma de Ischia, tras el cambio de orientación que la reina Juana de Nápoles ha decidido, al plantear su sucesión en la casa de Anjou, temas que aparecen en la obra de nuestro poeta. En 1423 regresaría

a la península con el rey Alfonso, obligado éste a ocuparse de su hermano el infante don Enrique, preso por Don Juan II de Castilla, al haberse apoderado el infante aragonés de tierras del ducado de Villena. La intervención de Alfonso para liberar a su hermano es cantada en el *Lohor del Rey Alfonso en la delibración de su hermano don Anrrich*, presente en el *Cancionero de Palacio*. A partir de aquí, Santa Fe viviría entre la corte aragonesa y, fundamentalmente, la navarra, atestiguando su presencia por canciones a algunas damas de aquélla como Isabel de Foxa o Timbor de Cabrera, a la que canta tres veces. Su origen familiar judío y su presencia al lado de rey en el primer viaje a Nápoles, cuya estima seguirá toda su vida, mediante una serie de regalos y privilegios documentalmente atestiguados, nos presentan a Santa Fe como un personaje clave para entender la cuestión, ya relatada, de Alfonso en relación a los judíos.

El corpus de su obra lo forman cincuenta y dos composiciones (no editadas individualmente), presentes en los cancioneros de *Herberay des Essarts* (LB2), *Estense* de Módena (ME1) y *Palacio* (SA7). También aparecen algunos poemas con una textualidad más dispersa: el ya citado *Lohor del Rey don Alfonso en la delibración...* en uno de los manuscritos de París (PN8), junto a *Palacio*. El que comienza «Los hombres de amor tocados», que aparece en los tres citados anteriormente, es atribuido en *Estúñiga y Roma*, a Diego de León. Su disposición en *Herberay y Estense*, abriendo el grupo de los de Santa Fe, parece atestiguar la paternidad de éste, presentando, en cualquier caso, en su lectura, en los tres cancioneros citados, rasgos muy diferentes a la que aparece en los cancioneros del área napolitana, que no contienen además la «Finida» de aquéllos. Un poema bilingüe castellano-latín, el que comienza «Pues mi triste corazón» (SA7 41v), nos informa de una particular preparación lingüística de un personaje que, por otras actividades de su vida, es un precursor del espíritu que animará al humanismo. Un detalle de su juventud, en este sentido, es el encargo de Alfonso para que vaya a copiar a la biblioteca de don Enrique de Villena un ejemplar de la *Istoria Trogii Pompei* (la Historia de Trogo Pompeyo), tal vez para traducirlo. Versos suyos son citados por otros autores: Torroellas, en el *Cancionero Catalán de la Universidad de Zaragoza*; o Diego Marquan en el *Cancionero de Garcia de Resende*, en un poema en portugués, lo que atestigua la influencia e importancia de su obra y su nombre entre los coetáneos.

El interés de la poesía de Santa Fe, junto a su presencia en la reiterativa construcción amorosa de todos estos poetas, viene principalmente por el carácter histórico de sus composiciones y de la insistencia encomiástica que, en relación a algunas figuras —el rey Alfonso principalmente—, desarrolla. Su poesía histórica narra varios motivos centrales de la primera expedición del Magnánimo: la despedida del rey y la reina, su llegada a Italia, la traición de la reina Juana, la toma y destrucción de Ischia, la intervención de Alfonso en el asunto de su hermano ya citado, etc. A cantar la figura del rey Alfonso dedica nada menos que seis composiciones, y a la reina Doña María, otras dos. Este interés histórico, más una capacidad indudable en la tematización del amor, que Aubrum calificaba como «vigorosa» (Aubrum, 1951: 32), junto al reflejo de la vida cortesana que nos dan sus elogios a mujeres principales, plantea la necesidad

de acometer una edición individualizada de su obra, que llegaría a rescatar otro nombre esencial del espacio colectivo de los cancioneros, para, a través de él, poder hacer una lectura fructífera de asuntos de la corte y de la concepción de la poesía cortesana, en el poeta que, cuantitativamente, más parece dado al elogio. La inteligencia de algunos aspectos de su visión amorosa (el amor como locura, el servicio de amor como voluntad sin recompensa, las dudas sobre el silencio del propio amor ante la amada, la vinculación del placer al dolor, etc. (Aubrum: 1951: 31), parece plantear también la conveniencia de una edición.

6. *Juan de Tapia*

Sobre Juan de Tapia, poeta que tampoco ha sido editado individualmente nunca y sobre quien, en los últimos tiempos, he podido reconstruir algunos datos biográficos, que me parecen esenciales para comprender el sentido de su obra, trataré más ampliamente que sobre los demás. Creo que la posibilidad de reconstruir un poeta, biográfica y textualmente, en el interior de este material, bien merece una manera de reflexión más extensa, por lo que pueda aportar y, sobre todo, por la sensación de estar ante su plasmación biográfica con un aspecto de la obra, frente a la tentación de considerar a estos poetas como «antiautobiografía» siempre, en el sentido de Jeanne Battesti-Pellegrin [1980].

Tapia es uno de los poetas, por otra parte, que presentan un interés mayor desde el punto de vista histórico y, también, por la extensión de su obra, de la que conservamos veintidós composiciones, algunas extensas, existiendo aparte otras tres atribuidas en los cancioneros de *Palacio, Estúñiga y Roma*, que son los que han conservado su poesía.

Desde Amador de los Ríos se ha diferenciado este Juan de Tapia con el del mismo apellido que aparece en el *Cancionero general*, siendo suficiente para esta diferenciación el conjunto de referencias históricas de los poemas de uno y otro. Sobre la biografía del nuestro han trabajado Francisca Vendrell Millás y Nicasio Salvador, realizando, sobre todo este último, una serie de deducciones que parecen certeras: sería Juan de Tapia un poeta de origen castellano que, a partir de 1435, aparece en la campaña italiana de Alfonso el Magnánimo. Prisionero tras la batalla de Ponza, una composición presente en el *Cancionero de Palacio*, atestigua su encierro en una cárcel de Génova, intentando conseguir el favor del Duque de Milán, vencedor de Ponza, a cuya hija dedica otro poema. A partir de 1437, liberado de su prisión, junto a numerosos caballeros y al mismo rey que consigue pactar con Filippo María Visconti, Duque de Milán, serviría a Alfonso como soldado y, en los años 1438 y 1439, una serie de documentos, aportados por Francisca Vendrell, nos informan de misiones económicas ante el virrey de Sicilia, al que Alfonso encarece para que Tapia «molt prestament s'en puigxa tornar en aquestas partes per servirnos...», lo cual demostraría la amistad del Rey hacia el poeta, al que llama reiteradamente «amat e feel nostre». A partir de la conquista de Nápoles en 1442, el poeta seguiría en la corte, siendo sus poemas un testimonio de la

vida de ésta, permaneciendo también, tras la muerte de Alfonso en 1458, al servicio directo del sucesor Ferrante, como lo confirma el poema *A la devisa del señor rey don Fernando*, presente en *Estúñiga y Roma*. Supone Nicasio Salvador que, por el carácter laudatorio de su obra, todo hace pensar que «la poesía era el principal medio de subsistencia del autor, que aparece, además, como el típico poeta áulico», lo cual no acaba de coincidir con la biografía de un soldado que tiene atestiguada, según acepta Salvador, su presencia en el campo de batalla al servicio del rey.

Todos estos datos, procedentes del aporte documental de Francisca Vendrell, podrían haberse cuestionado, en cuanto los documentos que cita se refieren a Johan de Tapies, por lo que habría que dejar abierta la posibilidad de que se tratase de otro hombre, aunque cabe defender lo contrario, si consideramos que se trata de una catalanización del apellido, al estar citado en el interior de documentos de la Cancillería Real escritos en catalán: Tapia es un apellido castellano, Tapies es su catalanización si hacemos caso a los nobiliarios. Y como hipótesis biográfica serán válidos por tanto los documentos citados.

Otras referencias documentales, que he encontrado recientemente, podrían servir para completar la biografía de Juan de Tapia, a partir del momento en que Alfonso, habiendo conquistado Nápoles, establece allí su corte y, desde ella, su red administrativa y política que lo va haciendo Rey efectivo del Sur de Italia. Resumo a continuación los datos que nos aportan, que darían cuenta de la actividad de Juan de Tapia entre 1449 y 1453. Los documentos íntegros aparecen en un apéndice de este trabajo:

— *Doc. 1:* El rey Alfonso encarga a Gabriel de Cardona, tesorero del Ducado de Calabria, que pague el dinero establecido a Juan de Tapia, administrador y castellano de Tropea, y a cuatro compañeros suyos, para que la torre del Baticano, que está en el litoral de la citada ciudad, esté bien y solícitamente custodiada. Fechado en Nápoles el 15 de Julio de 1449.

— *Doc. 2*: Repite el anterior.

— *Doc. 3*: El rey Alfonso nombra a Pietro de Milán castellano de la ciudad de Tropea y de la torre del Baticano, revocando el nombramiento de Juan de Tapia. Fechado el 8 de Octubre de 1449.

— *Doc.4*: Francisco de Siscar, virrey de Calabria, escribe en nombre del rey al Vicesecretario de la ciudad de Crotona y comunica que ha recibido una queja del obispo de la ciudad por la que Gallasso de Tarcia y Juan de Tapia, que tienen tierras allí, se aprovechan de las propiedades del obispo y de sus pastos, alegando antiguas costumbres. Multa a éstos con cien onzas de oro y les ordena que dejen de molestar al obispo. Fechada el 8 de Enero de 1451.

— *Doc. 5*: Francisco de Siscar pide al doctor en leyes Juan Antonio Morano de Catanzaro que intervenga en un litigio entre Adesio de Cómito y Juan de Tapia, gobernador de Tiriolo, protestando el primero por un problema de medida de los límites de la tierra, ocupada por Tapia. Fechada en Catanzaro el 23 de Febrero de 1451.

— *Doc. 6*: Francisco de Siscar habla de una multa impuesta a varias personas, entre ellas Juan de Tapia, gobernador de Tiriolo, Gimiliano y Rocca Falluca, por no haber

pagado el dinero de las salinas —contribución real—, dándoles el plazo de diez días para pagar el dinero y la multa. Está fechado en Catanzaro en Marzo de 1451.

— *Doc. 7*: Francisco de Siscar se dirige a Juan de Tapia para que devuelva unos mulos de los que se ha apropiado y que se presente ante el capitán de Crotona que tiene las pruebas del asunto, dándole un plazo de diez días, ante su negativa anterior a hacerlo. Está fechado en Catanzaro el 25 de Julio de 1453.

Existen también otras referencias documentales que conceden privilegios a Juan de Tapia por las salinas de Neto en 1451-52.

El soldado del que los documentos atestiguaban su proximidad al rey en la campaña de Nápoles, parece haberse convertido progresivamente en un delincuente, porque varios datos tienden a vincularnos al poeta con el protagonista de los documentos. En primer lugar, el poema *Un dezir que fizo Iohan de Tapia, loando e nombrando todas las damas de Turpia*, presente en *Estúñiga y Roma*, donde recorre con elogios el nombre de varias mujeres de esta Turpía, que no es Nápoles, como pensaron Francisca Vendrell y Nicasio Salvador, sino Tropea, de donde fue gobernador Tapia, siendo la variante Turpia-Tropea algo que atestiguan varios documentos de la época.

La referencia del poema y la atribución de los documentos nos hacen a Juan de Tapia un soldado, también en el período posterior a la conquista de Nápoles, destinado en Calabria como jefe militar de Tropea inicialmente, siendo luego gobernador de Tiriolo, Gimigliano y Rocca Falluca, manteniendo privilegios económicos como el de las salinas de Neto, pero arruinando progresivamente su vida mediante una serie de conflictos legales: el del obispo de Crotona, en 1451; el planteado por Adesio del Cómito el mismo año; el de las deudas con la Cancillería, al no pagar sumas procedentes de la recaudación, hasta el sorprendente proceso de 1453 por la desaparición de unos mulos, proceso con el que el virrey lo ha perdido de vista y, nosotros, de nuevo, perdemos su biografía.

Quizá podamos entender en esto una serie de resonancias que superarían el habitual lamento amoroso que su poesía también contiene. Nos dice una vez un poema suyo:

> Fortuna sobre la tierra
> me ha girado la faz,
> mal me fallo con la guerra,
> mucho peor con la paz.

Y otra vez nos insiste sobre su estado, aunque probablemente se lo esté diciendo al rey:

> Yo soy aquel que nascí
> malfadado en tu poder,
> pues partiendo despendí
> vida, salud y plazer.
> Pues non me puede valer
> el tiempo que te serví,
> non quiero nuevas saber,
> nin las pregunten de mí.

Estamos con éstas, y con otras referencias que estudié en otro lugar, ante una contraseña que puede ser leída, entre la referencia amorosa, y la biografía real de un hombre que ha caído progresivamente en desgracia.

Otros poemas adquirirán a partir de aquí nuevas interpretaciones. Juan de Tapia, como ya he dicho antes, es uno de los poetas que aparecen también con composiciones dedicadas al sucesor del Magnánimo. El período de 1449 a 1453 marcaría un tiempo biográfico en el que, de servidor de Alfonso, pasaría a perseguido por la justicia. Luego, el silencio sobre el personaje de nuevo, hasta su reaparición poética, como uno de los más fervientes defensores del sucesor Ferrante, que comienza a reinar en la tempestad política de la rebelión de los barones. Y Juan de Tapia, veterano diestro en la poesía laudatoria, hasta el punto de dedicar un poema a la reina Doña María, en su ausencia valenciana, y, a continuación, otro a Lucrezia d'Alagno, amante napolitana del rey, en cuanto conocedor de los favores antiguos de un monarca que amaba los elogios, probaría fortuna con su hijo Ferrante, quizá para rehabilitarse, tomando partido apasionadamente por el hijo de su antiguo protector, acosado por la nobleza y abandonado por una parte importante de los poetas y soldados de su padre que optan por regresar a España. Poemas como *A la devisa del señor rey don Fernando* cumplirían bien la función de rehabilitación que el poeta pretende.

En cuanto poeta histórico, Juan de Tapia reconstruye, no sólo avatares del reinado que él ha vivido de forma personal, sino también la biografía de un soldado de la corte, prisionero en Ponza y, por tanto, hombre de confianza del rey, ante el que luego cae en desgracia. Más tarde, asistimos al intento de obtener el favor del sucesor, como una prolongación de su época dorada. Todo ello forma parte de un conjunto de vivencias complementarias a las que su testimonio amoroso, repleto de referencias comunes en todos estos poetas, nos va estableciendo. Todo ello forma otra vida galante y heroica, cortesana, que anuncia la gran transformación de las cortes en este siglo XV. Sobre todo, cuando leemos en su poesía la sombra de procesos y desdichas: una posibilidad autobiográfica que explica también su lamento poético, aquí no convencional, no amatorio.

7. *Mossen Pere Torroellas*

Mossen Pere Torroellas es figura esencial en este grupo, tanto por la extensión de su obra, como por la relación que mantiene con el Humanismo, indagando un punto de referencia que hace años estableció Eugenio Mele [1938] al vincular a Pontano y Mossen Pere Torroellas, poeta cuyo interés se acrecienta al ser uno de los extraños casos de bilingüismo castellano-catalán vinculado a la corte. El material de la relación establecida por Mele ha sido posteriormente muy utilizado. En el sentido de esta intervención, una valoración rigurosa del material demuestra una vinculación accidental, sólo encomiástica, por parte del humanista hacia el poeta, quien había llegado a Nápoles como mayordomo de Don Juan de Aragón, sobrino del Rey, hijo ilegítimo de su hermano Don Juan de Navarra, cuya educación será encargada a Pontano. Esta rela-

ción provoca la presencia del mayordomo y poeta Torrella en Nápoles y en la obra de Pontano, en referencias que exaltan su valor en primer lugar como soldado. Así, en la primera redacción del *Liber de laudibus divinis*, Pontano, tras elogiar a Don Juan, hace la siguiente alabanza de su servidor:

> Non tamen expertem laudum te clara Torella
> Virtus immunem nec sinet esse lyrae;
> Nam quis consilio maior, quis fortior ense?
> Cui pietas tanta est, parve in amores fides?
> Quod si vera loqui fas est, non illa parari
> Te sine, sed per te, gloria tanta potest.
> (Cit. Mele, 1938: 86)

> (Además tu famoso valor, oh Torrella, no consentirá que no tengas alabanzas y cantos; pues ¿quién es más grande que tú en juicio? ¿quién más fuerte con la espada? ¿quién tiene tanta piedad? ¿quién, tanta fidelidad para el amor? Por lo que, si es lícito decir la verdad, aquella gloria tan grande no se puede conseguir sin ti, sino por mérito tuyo).

En el *Parthenopeus sive Amores* le había dedicado ya la elegía «De fontibus baianis, quorum beneficio Amor oculos recuperat», donde exalta la fidelidad del poeta hacia el Rey, a quien ha cantado en sus poemas como modelo para la posteridad:

> Est tibi non humili hesperia de gente Torella
> Splendor et hispani gloria magna soli;
> Hic tibi divitias, hic et nomenque decusque
> Fortunae et trinuit munera multa tuae;
> Hunc te carminibus clarum bellique domique
> Testare, et meritam laudibus adde Lyram,
> Talia ne fugiant nostros exempla minores,
> Sed maneat dignus posteritatis honos,
> Grataque testentur venturis carmina seclis,
> Huic placuisse viro teque tuamque fidem.
> (Cit. Mele, 1938: 88-89)

> (Tú, Torrella, nacido no de humilde gente de Hesperia, eres esplendor y gloria del suelo hispano. Éste, a ti te ha concedido riquezas, éste también te ha concedido gloria y muchos dones de tu fortuna. Tú, con tus cantos, atestiguas que Aquél ha sido insigne tanto en paz como en guerra y añades a las alabanzas los cantos, a fin de que tales ejemplos no huyan de nuestros sucesores, sino que permanezca el honor digno de la posteridad, y los cantos atestigüen a los siglos futuros que tanto tú como tu fidelidad gustaron a aquel hombre.)

A partir de estos cantos, y su desaparición en la obra de Pontano posteriormenete, Mele lanza la hipótesis de que el humanista realizó su supresión al haber tomado Don Juan y su mayordono Torroella parte en la trama que, a la muerte de Alfonso, realizara el príncipe de Viana, Don Carlos de Aragón, para hacerse proclamar Rey de Nápoles en vez de Ferrante. La cuestión, en cualquier caso, no puede ser tratada aquí, y sirve

tan sólo para reafirmar esta accidentalidad poética que vincula, creo que como única vez, a un humanista italiano y a un poeta catalán. La relación de Torroella con Pontano forma parte más del entramado social que del cultural. Sería extenso -e imposible en estas páginas— recordar analíticamente que la poesía de uno y otro no tienen absolutamente nada que ver.

De Torroellas existe una edición en 1930 realizada por P. Bach y Rita y otra, divulgativa, de Martín de Riquer en 1935, carentes las dos de la totalidad de la poesía. Los sesenta poemas editados por Bach y Rita deben completarse con nueve poemas presentes en un manuscrito de la *Hispanic society* de Nueva York, que no pudo ser consultado por el editor. Al mismo tiempo, y sobre todo en relación a la poesía castellana de Torroellas, será necesario ampliar el número de fuentes directas de su poesía.

La vinculación biográfica de Torroellas a la corte de Nápoles, adonde va como mayordomo de Don Juan de Aragón en 1456, cuestión que lo vincula a Pontano como dije antes, nos lo convierte en un personaje principal que podrá testimoniar la vida de la corte —el poema a Lucrezia d'Alagno, por ejemplo— y seguir escribiendo una poesía amorosa catalana que lo relaciona, junto con la tradición trovadoresca, con la influencia de Ausiàs March. En su poesía castellana tenemos las mejores muestras de su creación, cuya fama llega a ser rotunda a propósito de un famoso *Maldezir de mujeres*, ampliamente difundido en el siglo y ejemplo máximo de la tradición misógina, que lo convierte en blanco de debates poéticos y en objeto de una leyenda famosísima de su muerte a manos de las mujeres a las que había denostado, narrada en la *Historia de Grisel y Mirabella* de Juan Flores. El *Maldezir* de Torroellas tiene su debate tanto en el ámbito napolitano (Suero de Ribera) como en el castellano (Antón de Montoro), hasta el punto de la retractación que significa su *Razonamiento de Pere Torrella en defensión de las donas, por satisfacción de unas coplas que en dezir mal de aquéllas compuso*. La revisión de la obra de Torroellas, acosada aún por problemas de autoría y de carencia de la totalidad del corpus poético, plantea también su urgencia en cuanto estamos ante uno de los raros ejemplo de poeta bilingüe vinculado al reinado, junto a la consideración de su actividad cabelleresca y poética múltiple en dos cortes, la de Navarra, principalmente, junto a la aragonesa de Nápoles que, en cualquier caso, no debió durar muchos años, centrándose en el período que va desde 1456 hasta 1458, donde, a la muerte de Alfonso —y por su vinculación en la trama del Príncipe de Viana— regresa a la corte navarra.

* * *

Cerrando el espacio de los poetas «mayores» actuantes en la corte de Napoles, aparecerá ahora una referencia al otro grupo de autores, de obra y entidad menos abundante. Quiero decir previamente que lo que se pretende hacer sobre éstos es ordenar, tan sólo, un conjunto de referencias, sin perder de vista las textuales, puesto que ninguno de éstos ha tenido, obviamente, edición individualizada. Estos son, como dije, Juan de Andújar, Vicente de Cárdenas, Diego del Castillo, Pedro del Castillo, Juan de Medina, Alfonso de Montaños, Juan de Ortega, Mosen de Rebellas, Diego de Saldaña,

Sarnés, Juan de Tavira, Zapata y Hugo de Urriés, más los catalanes Perot Joan, Lleonard de Sors y Joan Fogassot.

8. *Juan de Andújar*

Sobre su biografía hay una serie de indicaciones que fundamentalmente llevan a su estancia napolitana en la corte del Magnánimo y en el reinado de su sucesor, a través de sus poemas, puesto que carecemos de datos documentales que puedan atribuírsele, sin pensar que estamos ante el mismo nombre y no ante la misma persona. Su denominación indica con seguridad origen, por lo que Andújar sería andaluz, de esta ciudad conquistada y perteneciente a la corona de Castilla desde 1224.

Su poesía se limita a cuatro composiciones, de las que tres ya han sido tratadas en otros apartados de este trabajo:

— *Loores al señor Rey don Alfonso, que fizo Johan de Andújar*, que comienza «La buena memoria del rey Don Fernando», presente en el *Cancionero de Roma* (RC1: 195r-196v) y en uno de los cancioneros de la Biblioteca Nacional de París (PN10: 53r-55v).

— La llamada *Visión de amor*, que comienza «Como procede fortuna», presente en *Estúñiga* (MN54: 30r-34v) y *Roma* (RC1: 30v-34v).

— *Al señor rey don Alfonso*, que comienza «Nunca jamás vencedor», tematizando el motivo de Lucrezia d'Alagno, presente en *Estúñiga* (MN54: 160r), *Roma* (RC1: 131r) y *Venecia* (37r-v).

— *A la condesa de Aderno*, que comienza «Deesas preciosas Calíope y Palas», presente sólo en *Estúñiga* (MN54: 83v-84v)

A través de su poesía nos encontramos con un poeta cortesano, en sus elogios al rey y personajes principales como la condesa de Aderno, Doña Juana de Ventimilla, junto al testimonio de vida de la corte que significa el poema a Lucrezia d'Alagno, o su conocimiento y trabajo en la alegoría dantesca, o sus referentes clásicos en los poemas, que nos hacen a Andújar un poeta conectado a la nueva cultura que estaba apareciendo, un poeta prerrenacentista en su construcción mitológica y alegórica, por tanto, capaz de asumir plenamente, a pesar de su escasa producción, la tipología del poeta cortesano que trabaja más en el terreno de la cultura, que en el habitual de la tradición lírica amorosa, terreno indicativo el primero, quizá, de la voluntad del propio rey, al que debió estar próximo.

9. *Vicente de Cárdenas.*

Se trata de un poeta autor de una sola composición, a la que ya me referí en páginas anteriores: la *Coplas que fizo Vicente de Cárdenas dirigidas al ilustrísmo señor don Alfonso de Aragón, duque de Calabria*, que aparecen sólo en el *Cancionero de Roma*, casi cerrando la recopilación (fol. 227r). El apellido Cárdenas aparece en otros dos poetas de la época, pero sin coincidencia del nombre: Pedro de Cárdenas y Rodrigo de Cárdenas, presentes en el *Cancionero de Palacio*. Cualquier identificación de un poeta con

un solo poema parece innecesaria, a no ser que valoremos la importancia que sus palabras tienen: en páginas anteriores nos servían para una nueva datación del *Cancionero de Roma*, a través de la figura del Duque de Calabria, el hijo de Ferrante, al que cantan. Ahora podemos intertar acercarnos más al autor, que escribe en todo caso un mediocre poema laudatorio, en el que Alfonso de Aragón aparece comparado con Alejandro Magno, Darío, César, Héctor, Octavio —a la baja para todos éstos—, hasta la consideración del personaje como «Marte el segundo» y cuya existencia es placentera a Júpiter que le dio vida. Toda la tópica construcción de los elogios aparece ensartada en unos versos que, desde luego, tienen un valor de circunstancias, más allá del que siempre suponemos para este tipo de poesía.

Toda la orientación que el poema parece crearnos nos lleva a la posibilidad de una composición de encargo por un personaje principal, de la nobleza en cualquier caso, por el tratamiento que abre su nombre: ese don reservado, que no es posible en el siglo XV como indicativo de un poeta. La clave está seguramente en la familia de los Cárdenas (principal en el reinado, junto a los Cabanillas, los Ayerbe, los Cardona, los Siscar, los Centelles, etc (cf. Pontieri, 1963: 169-70). Vicente de Cárdenas sería probablemente un hombre emparentado con Alfonso de Cárdenas, de los aragoneses que realizan las expediciones con el rey y que, tras la conquista, es nombrado virrey de Gaeta y, a partir de 1443, de Tierra de Lavoro y responsable del aprovisionamientos y gobierno de todos los castillos, del nombramiento de castellanos, de la recaudación... (Cf. Ryder, 1987: 372 y 389). Este Vicente de Cárdenas es quizá un hijo de aquél, que estaría velando armas de otro tipo —las poéticas— ante el nieto del rey, o, con alguna probabilidad, el mecenas momentáneo de un poeta que le prestaría su composición, actividad frecuente como hemos visto y veremos, más adelante, en algún otro personaje fundamental del reinado.

10. *Diego del Castillo*

Sobre Diego del Castillo podemos hacer alguna deducción, que amplíe y corrija algunos aspectos de nuestro conocimiento de un poeta de una cierta importancia, no tanto por las dos composiciones que aparecen en *Estúñiga y Roma*, sino por otras que diré a continuación. Su producción, muy dispersa, es la siguiente:

— La *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso, fecha por Diego del Castillo*, poema alegórico, que luego comentaré, a través del que se atestigua su vinculación al Nápoles del Magnánimo. Este poema aparece en el *Cancionero de Fernández de Hixar* (fol. 211v-216v), en uno de los de la Biblioteca Nacional de París (PN5, fol. 205v-215r) y en el perdido *Cancionero del Conde de Haro* (fol. 226v).

— «Ira, saña y crueldad», en *Estúñiga* (34v-36v) y *Roma* (34v-37v).

— «Nin quieren morir mis males», en *Estúñiga* (56v-59r) y *Roma* (56v-59v).

— «Ahora comience la dulce vihuela», en el perdido *Cancionero del Conde de Haro* (fol. 237 r), poema que, según el catálogo de Dutton, debió estar dedicado a Lucrezia d'Alagno.

— «Parténope la fulgente», procedente del mismo que el anterior (fol. 240v-243r).
— «Bueno fuera mi consejo», en el *Cancionero de Obras de Pero Guillén de Segovia*, que es una copia del Siglo XVIII de un manuscrito, o dos, del siglo XV (fol. 193 v-194r).
— «Si por la ciencia se puede ganar», pregunta que responde Gómez Manrique y que procede del *Cancionero de Obras de Gómez Manrique*, (fol. 341r-v).

Foulché-Delbosc le atribuye también el poema que comienza «Pues que si me despediste», procedente del *Cancionero General*, en la segunda edición de 1514, donde está atribuido al Comendador Escrivá. Y efectivamente, en el ejemplar conocido de la Biblioteca Nacional de París (hay otro incompleto en la Biblioteca del Seminario Conciliar de Barcelona) atestigua Rodríguez Moñino que, «corregido a pluma, de letra muy antigua», aparece el nombre del autor: De del castillo.

La personalidad del poeta sigue planteando algunos problemas que veremos en primer lugar. Eugenio de Ochoa identificó a Diego del Castillo con el cronista de Enrique IV, Diego Enríquez del Castillo. Amador de los Ríos (1865 VI: 435-436) hace la observación de que Ochoa utilizó excesiva seguridad en su identificación «porque sobre constar siempre el nombre del autor de la *Crónica* con el primer apellido de Enríquez y el título de *licenciado, capellán y consejero del rey don Enrique IV*, no se sabe que figurara entre los trovadores, que siguen las banderas de los reyes— infantes. Antes pudiera colegirse que el *Diego del Castillo*, de que ahora tratamos, aunque erudito a la manera de su tiempo, como lo eran otros muchos, nunca fue clérigo ni salió de la esfera de los hidalgos, ocupando puesto alguno en el palacio y consejo de Enrique IV, según sucede al cronista: y nos persuade de que hubo de ser así la circunstancia, que después comprobaremos, de solicitar en una de sus más notables poesías, escritas sin duda en Nápoles, muerto Alfonso V (1458) el favor de los sucesores de este príncipe, cuando en esta fecha nos presenta la *Crónica de Enrique IV* a su autor como testigo de vista de los acaecimientos de la corte». La opinión de Ochoa la mantuvo Ticknor y los primeros editores de *Estúñiga*, Fuensanta-Rayón, y más recientemente, José María Azázeta. Insiste en la diferenciación de Amador de los Ríos Nicasio Salvador, quien realiza un resumen de posiciones para argumentar que, aunque, a veces, algunos documentos llaman al cronista real simplemente Diego del Castillo, el apellido Enríquez, utilizado otras veces, nunca lo es por el poeta, que se llama a sí mismo en las dos composiciones de *Estúñiga*, simplemente Diego del Castillo, junto al hecho que Amador de los Ríos planteó para la «Visión sobre la muerte del Rey don Alfonso», en donde parece querer ganarse el favor del sucesor del Magnánimo, en un momento en el que el cronista de Enrique IV estaba seguro en Castilla. Por todo esto, Salvador se inclina por que estamos ante dos personas diferentes.

Dos apreciaciones pueden hacernos opinar lo contrario. La primera procede de un dato del poema «Bueno fuera mi consejo», que en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* aparece dedicado nada menos que «al cronista de Enrique IV», con lo que la cuestión biográfica se nos complica más. De aceptar el dato, Diego del Castillo estaría dedicando un poema a Diego Enríquez del Castillo. Pero, como sabemos, el Cancionero citado es una copia realizada en el siglo XVIII de un manuscrito desconocido

del XV. Quizá el copista escribió una dedicatoria donde debía haber, por primera vez, una identificación.

La segunda apreciación surge en reflexión inversa a la que provoca la «Visión» en los autores citados. En primer lugar, no me parece claro que esté pidiendo nada en ella al sucesor de Alfonso. Se trata de un largo poema alegórico en el que narra la muerte del rey más poderoso y el comportamiento de sus súbditos. Luego volveré sobre él. Pero es que, además, si el poema fue escrito estando nuestro Diego del Castillo en Nápoles ¿porqué aparece en los cancioneros de *Fernández de Hixar*, París y *Conde de Haro*, y no en los Cancioneros de *Estúñiga y Roma*, donde sí existen poemas suyos, que fueron precisamente compilados tras la muerte del rey? No parece lógico que el poema encomiástico más importante desaparezca de los cancioneros centrales de la corte. La hipótesis sería que, muerto Alfonso, el poeta regresa a España y va ahora a la corte de Castilla, adonde sería cronista de Enrique IV. El poema, escrito *in absentia*, nos permite leer más literalmente los versos que cierran la composición y la visión de la muerte del rey:

> después de mirada la triste visión,
> me vi separado, non sé porque son,
> ausente de aquello que más ver quisiera.

Pero todo esto además explica que Diego del Castillo aparezca en unas fuentes tan dispares. Incorporemos otra que me parece indudable. En el *Cancionero de Poesías varias* (ms. 617 de la Biblioteca de Palacio), compilado en la segunda mitad del XVI, pero con abundante poemas de la centuria anterior, aparece con el epígrafe «Obras del Castillo» un largo poema amoroso que comienza «De las armas, los guerreros». Antes ya cité que era costumbre del poeta, en los dos poemas de los Cancioneros napolitanos, concluir llamándose por su nombre, con el que se dirige a la amada como «vuestro Diego del Castillo». El poema de ahora, también amoroso, concluye:

> Mas tú eres un caudillo
> tan cruel,
> que ya no me maravillo
> que destruyas un castillo
> tan fiel.

El final de uno de los de *Estúñiga y Roma*, el que comienza «Nin quieren morir mis males»:

> Pero más me maravillo,
> por ser vos un tal caudillo
> de beldat qual parescéis,
> que cruelmente matéis
> vuestro Diego del Castillo.

Y estamos obviamente ante el mismo poeta y el mismo recurso, insistido en la repetición de la rima. Pero podemos decir más. La estrofa de las dos composiciones de

Diego del Castillo, en los Cancioneros del área napolitana, es la copla real, compuesta por dos quintillas con el esquema a-b-a-a-b ('Ira, saña e crueldat') y a-a-b-b-a. La del *Cancionero de Poesías varias* es una forma bastante rara de copla real, con pie quebrado:

De las armas, los guerreros,
y del viento
los valientes marineros;
disputan los prisioneros
de tormento,

con rima por tanto a-b-a-a-b. La misma exactamente que tiene el poema que comentaba antes que Foulché-Delbosc (y una corrección manuscrita del Cancionero General) atribuían a nuestro poeta:

Pues que si me despediste
de tu fe,
e ageno me heziste
de quanto bien prometiste,
sin porqué...,

donde la quintilla con pie quebrado ocupa además rigurosamente en todo el poema la misma disposición de rima (a-b-a-a-b) y de disposición versal del pie quebrado que en éste.

A Diego del Castillo tenemos por tanto que añadirle en su obra conocida otros dos poemas, los referenciados: uno procedente del manuscrito de Palacio citado y otro de la segunda edición del *Cancionero General*. Junto a la consideración del valor de su poesía alegórica, quiero señalar que esta correción de datos de ahora tiene sentido, junto a la aportación que pueda significar, por recoger la amplísima incertidumbre que estos poetas todavía, en una parte importante de casos, nos siguen presentando. Y por las posibilidades que la investigación sobre ellos parecen todavía aportar. Creo que en este caso, lo que tienen que plantear es la necesidades de avanzar mediante afinidades estilísticas y métricas, porque se podría abrir la cuestión inmediata de la gran duda que nos provoca el apellido Castillo, tan frecuente en la poesía del XV, sobre todo cuando en la mayor parte de los cancioneros comentados no aparece con frecuencia el nombre del poeta.

11. *Pedro del Castillo*

De Pedro del Castillo no aparece ningún dato, a no ser alguna deducción realizada por Nicasio Salvador que, en la parte que nos interesa, vincula a este poeta a Nápoles a través del origen de sus poemas, presentes en el *Cancionero de Roma*, uno de la Biblioteca Nacional de París (PN10) y uno en *Estúñiga*. No parece por tanto que sea posible afirmar sin más su vinculación que, en cualquier caso, no tendría ningún efecto sobre su obra poética, puesto que no hay ningún reflejo del ambiente del Nápoles de Alfonso en su producción, que consiste en cinco poemas:

— *A Hermosilla*, que comienza «Así como debo hablando con vos», presente en *Roma (RC1: 154v)* y uno de los manuscritos de París *(PN10: 67v)*.

— *A una mula suya*, que comienza «Pareceos buena razón» (RC1: 134v-135r; y PN10: 80r-v).

— *Respuesta suya que fizo por ella mesmo Pedro del Castillo*, que comienza «Perded ya tal presunción» (RC1: 135r-v; y PN10: 81r-v).

— *A Cristóbal Bermúdez, el de Córdoba*, que comienza «Caballero generoso» (RC1: 146v-147r)

— *A Juan de Tavira*, que comienza «Por demás es porfiar» (RC1: 106v; y *Estúñiga* (MN54: 125v)

No tendría mayor importancia el poeta —y no lo habría traído aquí por su inseguridad napolitana— si no fuera por una particularidad en la que es fácil reparar: poeta acostumbrado a debates (con Hermosilla, con Tavira, con Bermúdez), que, en dos poemas, realiza un debate con su mula, a la que presta incluso su voz, en un diálogo en el que el poeta manifiesta su protesta un día que quiso ensillarla para ir a misa, mientras el animal quería retozar y acabó huyendo, por lo que la amenaza con quitarle su ración de cebada, en el interior de un lenguaje que recuerda a veces construcciones habituales de la situación amorosa ('aveisme fecho tal guerra'). La respuesta de la mula es una petición de perdón porque, en cualquier caso, su huida fue un desastre y culpa del mozo que la ensillaba, dañándose dolorosamente al saltar una acequia.

La particularidad del poema es notable, en cuanto, leído ante un público acostumbrado al debate poético, rompe humorísticamente la seriedad y la gravedad de éste e, incluso, la paternidad de los contendientes al dar su palabra a la mula huida. Sea o no Castillo poeta de la corte napolitana, bien merece ser recordado aquí por esa nueva conciencia, divertida intervención, que imprime al debate medieval.

12. *Fernando de Guevara*

En los tres manuscritos principales del área napolitana, aparece el debate que Fernando de Guevara mantiene con el rey y la respuesta de éste. Se trata de una curiosa pregunta la que realiza Guevara, consistente en requerir a Alfonso, en quien personifica a los amadores, sobre si los mosquitos o los amores estorban más a los que duermen. Veámosla:

> ¿Vosotros, los amadores,
> sabéisme aquesto dezir:
> de mosquitos e de amores
> quién son los destorvadores
> de quien bien quiere dormir?
> Si dezis que amores son,
> requerir vos he a la fin
> que, por su contemplación,
> a vos, el rey de Aragón,
> que os tornéis mosén Rubín.

El sentido de la pregunta se abre inmediatamente a esa extraña alusión, en la que se le dice al rey que, de contestar que son los amores, en presencia de ellos, en su contemplación, debe convertirse en «mossen Rubín», posible metáfora (ante la inexistencia de un personaje así, que al nombre Rubén, hebreo, uniera la condición de religioso) que interpreta con probable acierto Enma Scoles como «alusiva a la idea de enrojecer, o también a la de enrovinarse» (cf. autoridades), resaltándose en todo caso el cambio de color que Don Alfonso debe tener ante la presencia de la amada, con lo que el poema sigue argumentando enigmáticos amores de Alfonso que no podrá protegerse de ellos, ni disimularlos, aunque el poeta concluye afirmando que la situación que describe «non me cumple dezilla».

El rey contesta en los poemas siguientes de los tres Cancioneros, mediante la pluma de Carvajales: «Respuesta del Señor Rey que fizo Carvajales». En ella se ríe de la suave comparación de los amores y los mosquitos y afirma que, donde hiere la fuerza del amor, sólo puede contrarrestarse con la fuerza de Baco armada de vino, refiriéndose a continuación a su interlocutor a quien supone tener problemas amorosos, para afirmarse amando «cosa sana/ sin mácula e sin manzilla,/ mas neta que estrella Diana». Las alusiones probables a Lucrezia d'Alagno encierran varios párrafos de difícil interpretación, apropiados para la condición de debate público en el que los versos debían ser pronunciados y para el que han sido escritos. Los dos poemas están integrados además en la serie de Carvajal de los tres Cancioneros, con lo que podríamos suponer inicialmente que, tanto uno como otro, han sido escritos por el mismo poeta. Siguen a otro de los poemas de Carvajal dedicados a Lucrezia y puestos en boca del rey (el ya comentado que comienza «Yo so el triste que perdí»). La estructura métrica de los dos poemas es la misma, consistente en dos coplas reales (en el segundo poema, la primera es una décima al ser de arte mayor), que repiten la misma estructura de rima en una y otra y en los dos poemas. Todo conduce a pensar en la paternidad posible de Carvajal que sería animador frecuente de estas intervenciones públicas del rey y, aquí también, de uno de los nobles principales, Don Fernando de Guevara, poeta cancioneril de escasos poemas, sobre el que será interesante recordar la biografía, antes de revisar sus obras.

De Fernando de Guevara hay varios testimonios documentales que permiten trazar su condición de noble principal del reinado. La biografía de éste tiene una reconstrucción firme en el estudio de Nicasio Salvador, donde se recogen las aportaciones anteriores de Croce y Francisca Vendrell. Se trata de un personaje, hermamo del importantísimo Don Iñigo de Guevara, y hermanastro de Iñigo y Alfonso de Avalos, con quienes comparte los servicios a la casa de Aragón, suponiéndose la presencia en Nápoles de Fernando inmediatamente después de 1446. Todos los datos biográficos nos conducen a un cortesano, que sigue en la época de Ferrante desarrollando misiones diplomáticas, cuya vinculación al Rey se hace evidente en varias ocasiones. A los datos que dan los anteriores, incorporaré la presencia de Guevara como uno de los testigos del Testamento del rey, bajo la referencia general de los caballeros principales que con él dan fe de la voluntad real: «Yo don Fernando de Guevara soy testimonio en la firma

del presente testamento». La condición del personaje viene presentada además en la memoria literaria, donde adquiere la imagen de héroe, a través de un famoso episodio de la juventud, cuando, al servicio del rey Don Juan II de Castilla, combatió con un famoso caballero alemán, Micer George Vourapag, a quien venció , episodio que Don Quijote comenta siglo y medio después, al recordar a Don Fernando que 'fue a buscar las aventuras en Alemania, donde se combatió con Micer Jorge, caballero de la casa del duque de Austria' (Quijote, I, XLIX).

La memoria histórica de Guevara, su presencia activa en Nápoles adonde murió, su renombrada majestuosidad, en el decir del Cariteo, el catalán Benet Garret, aclimatado poeta italiano en la corte de Ferrante, quien llama a Guevara «bel Ferrando, ai re non inequale in maiestade» («hermoso Fernando, al rey no desigual en majestad»), nos llevan a estudiar ahora su condición de poeta.

De Fernando de Guevara se conservan cuatro composiciones: la ya comentada, que aparece en los tres Cancioneros de la corte, la canción «Con el temor que os he» en el *Cancionero de Gallardo*, y otras dos, un «Juramento» y otra que comienza «Pues he visto recuestar» en el *Cancionero de Palacio*. Como testimonio coetáneo de Guevara, hay cuatro composiciones de Juan de Dueñas, presentes en el *Cancionero de Gallardo*, dedicadas a nuestro personaje, en la que se canta su poder o su majestuosidad y nunca sus artes poéticas. Y Juan de Dueñas nos puede permitir de nuevo realizar otra suposición sobre la no paternidad del poema «Con el temor que os he», que se encuentra integrado en una serie amplia de poemas de este último en este cancionero. Pero, además, la composición «Pues te he visto recuestar», procedente del *Cancionero de Palacio*, es parte de un debate amplio y está respondiendo a un tal Juan de Merlo, poeta de una única composición.

Un dato más, éste muy conocido, nos viene a través del Marqués de Santillana, primo de nuestro Fernando de Guevara, quien escribiera un «Decir del Marqués a ruego de su primo don Fernando de Guevara», una composición amorosa dedicada a una dama que Rafael Lapesa ha visto cómo que a Guevara «no le faltaba ingenio para salir airoso en trovas cortesanas, ya fuesen juramentos de amores, ya ironías. Pero al volver de Alemania debió creer necesario ponderar su fidelidad a la dama que había dejado en Castilla, enviándole un decir adornado con galas eruditas; y para esto acudió a su primo, el docto Señor de la Vega, que le colmó las medidas» (Lapesa, 1957: 90). Puesto en primera persona, como el «Juramento» amoroso que comienza «Juras a nuestro señor», de Palacio, es parte de esa actividad caballeresca que Guevara ha decidido: utilizar la poesía en la configuración de su aventura amorosa, y utilizar —en este caso, es indudable— a los poetas para ello.

La falsificación de autoría, evidente aquí, nos inducirá a presuponer la falsificación también en el debate con el rey, integrado en la serie de Carvajal, y a dudar de la paternidad de los otros poemas por los indicios que he señalado. Poeta en cualquier caso de escasísimos poemas, falsificador de su obra a través de Santillana con el fin de engrandecer su amor, o de Carvajal, con la finalidad de contender enigmáticamente

con el rey acerca del amor, este Fernando de Guevara nos interesa sobre todo porque nos presenta, en acto, la actividad cortesana del debate, la «facilidad» trovadoresca que un caballero debe tener para con su dama y su rey. Autor o no de los restantes poemas, Fernando de Guevara es más una lección de vida cortesana que de poesía. O, en todo caso, una lección del papel de la poesía para la vida en la corte. Ahora, una lección dos veces al menos falsificada.

13. *Sarnés*

La presencia de este nombre en los cancioneros de *Estúñiga, Roma y Palacio,* inclina a pensar en su vinculación a la corte de Nápoles y, en cualquier caso, a la corte aragonesa, de donde sería este poeta por el apellido. La falta de cualquier tipo de referencias al Nápoles de Alfonso V, y de cualquier información de sociedad, nos quita interés al autor en relación al enfoque que se desarrolla: Sarnés es un poeta que escribe dentro de una tipificación amorosa habitual y sus poesías se pierden por tanto en el marco de una amplia insistencia de época, aunque la relativa extensión de su obra nos obliga a considerarlo aquí en cuanto poeta probable que actúa en el área estudiada.

Un intento de deducción biográfica realizado por Francisca Vendrell, atestiguando su presencia en Nápoles, mediante su identificación con un caballero aragonés que combatiría junto al rey, es relativizado en su valor por Nicasio Salvador quien, al desconocer el antropónimo, prefiere desvincularse de una atribución incierta. Se fijaba la señora Vendrell en un documento del Archivo de la Corona de Aragón, que identificaba a Juan de Sernés como un caballero que combatiría con armas y jinetes propios al servicio del rey (A.C.A.: 2714: fol. 90). Por mi parte, dentro de un arco de tiempo que permitiría la identificación también de los personajes citados o de sus descendientes, he encontrado en el mismo Archivo las siguientes referencias, que indican en cualquier caso la abundancia del apellido y su importante papel cultural: concesión de una infanzonía a Nicolás de Sarnés (reg. 228 y 229: fol. 15); título de notario a Pedro Sarnés (reg. 226 y 227: fol. 1 a 12); concesión de poderes a Domingo Lope Sarnés (tomo 9 - fol. 172); nombramiento como «Baile general» de Aragón al citado anteriormente (tomo 8-fol. 231; y 9, fol. 45-49). Alguno de éstos o de sus descendientes inmediatos podría ser nuestro Sarnés poeta, con lo que se hace imposible cualquier identificación.

La obra del poeta consiste en las siguientes composiciones, en las que el gozo de la situación amorosa, la fidelidad del enamorado, o las desventuras del sentimiento, se convierten en temas principales:

— «En el tiempo conocerás» (MN54: 110r y RC1 93-v). Es respuesta a un anónimo interlocutor del poema anterior: «Mi buen amigo Sarnés».
— «Alegraos amadores» (MN54: 110v-111r).
— «Amor desagradecido» (MN54: 110v; y RC1: 93r).
— «No se enoje quien espera» (SA7: 3v).
— «Quien entiende mejoría» (SA: 49v-50r).
— «¡Oh, qué bienaventurado» (SA7: 161r).

— «Sienta quien sentido tiene» (SA7: 168v).
— «Pues no quereis sentir» (SA7: 168v).

Nicasio Salvador da la hipótesis de autoría del poema anónimo «Por acrecentar dolor», que sigue en *Estúñiga y Roma,* a «Amor desagradecido» bajo la rúbrica de *Otra canción.*

14. *Alfonso el Magnánimo, poeta*

El propio rey aparece como autor en algunas composiciones. Tres poemas reclaman su autoría mediante atribuciones que, evidentemente, son falsas. El rey participa en debates, a través de la pluma de otros, como hemos visto ya. Las atribuciones corresponden al poema «Si desís que vos offende», que nos aparecía al recorrer el motivo de Lucrezia d'Alagno, y que en *Herberay des Essarts* tiene la indicación «Rey d'Aragón a Lucrecia», poema del que es indudable la autoría de Carvajal. También es del mismo poeta el ya comentado «Por mandado del Señor Rey fablando en propia persona, siendo mal contento de amor, mientras madama Lucrecia fue a Roma». La tercera presencia es en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, donde en «Las glosas de motes», aparece, aunque sin glosar, el siguiente epígrafe: «El rey don Alonso quinto de Aragón sacó el sitio peligroso y dixo: Seguidores vencen» (CG, CXLIIIv). Tanto Enma Scoles como Nicasio Salvador recientemente reparan en la glosa que del motivo «Seguidores vencen» hace Carvajal, en el poema «Para el Señor Rey», donde se evidencia de nuevo que va a poner en boca del monarca sus propias palabras:

> Oíd que dize mi mote:
> «siempre vencen seguidores»
> Non puedo vençer amores.

La derivación amorosa del motivo que aparece en la glosa de Carvajal nos remite por varios sentidos al tema frecuente de Lucrezia d'Alagno, mientras que en el *Cancionero General* parece indudable su resonancia épica, al construirse en relación al sitio peligroso, motivo emblemático principal en el reinado, donde Lucrecia se sienta con el rey como decía Carvajal en otro poema al que ya antes aludí:

> Sola vos por don precioso
> merecisteis ser aquélla;
> sentar en el temeroso
> sitio ardiente, peligroso
> por la más casta donzella,
> porque virgen, non temiendo
> el furor de grandes flamas,
> mas ellas de vos fuyendo
> e vos muy leda sintiendo,
> como entre flores e ramas.

La interpretación de ese sitio peligroso puede devolvernos algunos perfiles desdibujados del motivo. Antes aludí a este fragmento en función de destacar el papel que

los poetas —y otros testimonios que citaba— conferían a Lucrecia en la Corte. Ahora quisiera centrarme en otro problema como es la derivación doble, épica y amorosa, del motivo «Seguidores vencen», junto a la también presencia doble, en las mismas direcciones, del sitio peligroso, emblema que Tammaro de Marinis describe como una silla ardiente y que tiene las siguientes denominaciones: «sitio peligroso, siti perillos, silla fogosa, sedia perigliosa, segia de foco, segia col foco». Tanto Enma Scoles como Nicasio Salvador han dado su interpretación del motivo. Para la primera, en síntesis, estamos ante un símbolo que tiene una posible derivación del *Lancelot-Graal* del ciclo artúrico, y que constituye un emblema principal del reino, consistente en una silla con fuego. Pero acepta la posibilidad de que, como planteó Manuel Canal Gómez, en su edición del *Cancionero de Roma,* estemos ante que el origen proceda del nombre de un lugar, Pizzofalcone, en las cercanías de Nápoles que era conocido como «siti perillós», sólo que el lugar pudo ser llamado así tras la existencia del símbolo, al que ya aludía Santillana en la *Comedieta de Ponza,* indicando entonces las dificultades de asedio que ese lugar, que domina Castel Novo y Castell dell'Uovo, debió producirle. Nicasio Salvador se inclina directamente por la versión de Canal Gómez como origen del motivo.

Hay también interpretaciones curiosas como la que sugiere G. J. de Osma y acepta Tammaro de Marinis, por la que la enseña debió ser sugerida al rey «por la novela de Thomas Malory *La muerte de Arturo*», que, como sabemos, se publicó en 1485, aunque lo que está recogiéndose aquí, anacrónicamente, es la referencia al *Lancelot-Graal,* del que Malory, junto a otras obras del ciclo, está dando su versión inglesa.

Una carta de Antonio Vinyes a los Cancilleres de Barcelona, el 28 de febrero de 1443, aportada por Tammaro de Marinis, puede ser útil para reinterpretar el motivo. En la carta, tras describir la victoria del Rey, narra su entrada en Nápoles en los siguientes términos:

> ...E apres lo dimarts de mati vers VIII.° hores que comptave XXVI del dit mes de ffebrer lo dit senyor volent entrar en la dita ciutat, per la part de la plaça del mercat vers lo portal del Monastir del Carme, los ciutedins e ministres de aquesta ciutat de Napols hagueren fet derrocar gran troç de mur e al encontra del dit senyor ans que entras li fonch presentat un gran carro e rodes dalt abaix ere deurat, e dalt havie una molt rica cadira cuberta de brocat dor e dos coxins del dit brocat, lo I per seure, laltre per los peus e lo siti perillós. E lo dito senyor venint en cabells, vestit de roba de carmasi roceguant folrada de marts, ab cara molt ardent clara e alegra, descavalcant de son cavall puija sobre lo dit carro e sech en la dita cadira, e prestament li fonch posat dessus per los pus magnifichs homens de la ciutat un molt rich pali de brocat dor qui tenie XXII bordons, lo qual coste Mil CCCC ducats. E aixi lo dit carro tirat per IIII molt bells cavallas blanchs en dos ab cordons de seda e ab sengles coxinets de carmasi, vench fins al mur tranchat. E aqui aturat li vent un molt poxanat entremes ab gran cadafal fet per los mercaders Cathalans, sobre lo qual entremes eren les IIII virtuds e lo siti perillós que lo dit senyor fa per sa divisa o empresa, e la una de las ditas virtuts ab alta veu significa e parla al dit senyor que la dita empresa del dit siti perillós, per la dita bienaventurada conqueste

havie son obtente, cum algum altre Rey princep ne senyor no era stat digne subpeditat e obtengut lo dit Reyalme...

(...Y después, el martes por la mañana hacia las ocho horas, que hacía el día 26 del mes de febrero, el citado señor queriendo entrar en la ciudad, por la parte de la plaza del mercado hacia el portal del Monasterio del Carmen, los ciudadanos y ministros de esta ciudad de Nápoles habían hecho destruir aquí un gran trozo del muro y al encuentro del dicho señor, antes de que entrase, le fue presentado un gran carro muy magnífico de cuatro ruedas con un basamento sobre las ruedas realizado a la manera de un catafalco. El dicho carro y las ruedas de arriba abajo era dorado, y arriba tenía una silla muy rica cubierta de brocado de oro y dos almohadones del dicho brocado, uno para sentarse y el otro para los pies y el sitio peligroso. Y el citado señor venía a caballo, vestido de traje de carmesí suave forrado de marta, con la cara ardiente clara y alegre, descabalgando sube sobre el carro y se sienta en la silla, y rápidamente le fue puesto arriba, por los más magníficos hombres de la ciudad, un riquísimo palio de brocado de oro que tenía veintidós bordones, el cual había costado mil cuatrocientos ducados. Y así el citado carro, tirado por cuatro hermosos caballos blancos unidos en pareja con cordones de seda y con sendos cojines de carmesí, llegó hasta el muro destruido. Y detenido ante éste, se aproximó una representación en un gran catafalco hecho por los mercaderes catalanes, en la que estaban las cuatro virtudes y el sitio peligroso que el citado señor tomó como divisa o enseña, y una de las virtudes con alta voz dice y habla al señor acerca de que la citada enseña del sitio peligroso, había sido obtenida por él gracias a la bienaventurada conquista, y que ningún otro rey, príncipe o señor había sido digno de sentar sobre aquel sitio, sino el señor que había dominado y obtenido el citado Reino...

La escenografía de la victoria remite ya al sitio peligroso y es necesario valorar la aparatosa presencia de las virtudes en el catafalco, anunciándole que sólo él puede sentarse en el sitio peligroso. En el *Lancelot-Graal,* la silla de fuego procede del episodio en el que el sobrino de Merlín se hunde desapareciendo en uno de los asientos de la Mesa redonda, y, al reconstruirlo, Merlín lo encanta para que perezca aquél que se siente en él, si no es el predestinado, el virtuoso.

La conclusión parece evidente: el sitio peligroso es la imagen de poderío que la conquista ha dado al rey. Su origen mítico, y la intervención de una de las virtudes, parecen coincidir en el sentido de que sólo se podrá sentar en aquella silla el predestinado, como en la maldición de Merlín en el ciclo artúrico donde aparece la silla de fuego. La parafernalia que rodea esta entrada a Nápoles es la que explica el mote del *Cancionero general.* Y la constancia del Rey, su lema. Y el papel de Carvajal, de nuevo, la capacidad del poeta, que escribe en nombre del rey para bifurcar una historia épica en una crónica amorosa, realzando así la figura de la amada que se sentará con Alfonso en el lugar del poder y no será quemada por su pureza. Los motivos, los poemas, las enseñas del reinado, se entrelazan así en un haz que vincula la historia externa de triunfos a la pretendida historia interna, cotidiana, de la derrota amorosa.

15. *Otros poetas*

Sobre otros poetas que pudieran estar en la corte de Nápoles paso por encima muy rápidamente, remitiéndome en cualquier caso al estudio de Nicasio Salvador y a las deducciones que realiza sobre ellos. Por una parte, al grupo de poetas, autores de una sola composición, como Juan de Medina, sobre el que ni tan siquiera se puede asegurar que el poema «Alegre del que vos viese» sea de éste, y no de Rodríguez del Padrón, al que se lo atribuyen otros cancioneros. Autores de una sola composición, e irrelevante para el conocimiento de la corte napolitana, son también Juan de Ortega, Mosén de Rebellas, y Juan de Tavira. Autores de escasas composiciones, e irrelevantes en el mismo sentido que los anteriores, son Alfonso de Montaños, Diego de Saldaña y Zapata, no pudiéndose realizar sobre este último ninguna deducción cierta de su vinculación a Nápoles.

Sobre Hugo de Urriés, autor de indudable importancia, posible recopilador del cancionero de *Herberay dess Essarts,* según deduce Charles Aubrum, su vinculación a Alfonso V en el tiempo de la batalla de Ponza, no permite que lo situemos en ningún caso en el grupo de poetas del área, en cuanto su producción posterior, afincado ya en la corte navarra, no tiene ninguna resonancia histórica ni literaria del Magnánimo y su corte (caso de la poesía encomiástica de Pedro de Santa Fe o de Juan de Dueñas que, como vimos, aparecen vinculados a los primeros años italianos del Magnánimo, de los que siguen teniendo resonancias a su regreso a la Península).

16. *Sobre la poesía en catalán*

En páginas anteriores han aparecido citados algunos nombres que representan la poesía de la época escrita en catalán y que, sin embargo, no podían ser objeto de este trabajo más que en cuanto su obra pudiera tener —caso de Ausiàs March— una vinculación referencial al Nápoles de la época del Magnánimo. Pero ni March, ni Andreu Febrer, ni Jordi de Sant Jordi, podían entrar sistemáticamente en este panorama por las razones que ya dije, que son, sustancialmente, su lejanía del centro cultural sobre el que estoy intentando mi reflexión.

Un poeta bilingüe como Mossen Pere Torroellas ha tenido ya su enfoque, y otro, como Perot Joan, ha servido para tratar de un episodio como el de Lucrezia d' Alagno. Ya dije antes que, de todos los nombres de poetas que escriben en catalán y que se pueden vincular al Magnánimo, sólo éste último, junto a LLeonard de Sors y Joan Fogassot, pueden situarse claramente, en algún momento de su vida, en la cronología y el lugar concreto que estudio, excluyéndose por tanto otros escritores como Bernat Miquel, LLuis de Requesens, Francesc Ferrer, Lluis de Villarrasa o Dionís Guinot que, vinculados a la época del Magnánimo y a las cortes de Barcelona o Valencia, no parecen haber estado por Nápoles en ningún momento, aunque algunos motivos de la corte italiana puedan tener presencia en su obra: elogios y lamentos por la ausencia del Magnánimo, o, un tema frecuente en la poesía catalana, como la cruzada contra el turco, empresa hipotética del rey que ya comenté antes, tendrían su cabida aquí como mate-

rial específico que ampliaría este trabajo, pero sobre el argumento considero suficiente remitirme, al menos por ahora, a los panoramas trazados por Martí de Riquer [1984] y Jordi Rubió i Balaguer [1984] en sus respectivos desarrollos del período. Y esto por una razón fundamental: quitando las referencias ya citadas sobre motivos específicos de la vida de la corte —Ausiàs March, Perot Joan- no parecen tener estos poetas, ni tan siquiera los que en algún momento están presentes en Nápoles, el carácter cortesano que la nómina anterior desarrolla, es decir, una presencia cierta en el ámbito de la corte animando un decir poético hecho a medida de los intereses del rey o de la vida cotidiana que éste anima.

Si Perot Joan —autor de cuatro composiciones presentes en el *Cancionero Catalán de la Universidad de Zaragoza*— tiene sentido en esta historia, es por el poema a Lucrezia d'Alagno, puesto que el resto de su obra no se vincula directamente a los motivos y la tipología cortesana tratada hasta aquí: un poema religioso, una lamentación por su encierro —motivo que también generaba, como vimos, el poema a Lucrezia— y una sátira contra Bernat Fajadell, beneficiado de la catedral de Barcelona y apóstata, contra el que escriben varios poetas de la época en el mismo cancionero (cf. Rubió, 1984: 312-313; Martí de Riquer, 1984: 478 ss.). Lleonard de Sors aparece vinculado al Magnánimo —y a la corte durante un breve período- sólo por el largo poema alegórico «La nau», dedicado al rey, y donde una pesada alegoría habla de una navegación del honor, frente a la tópica habitual de las navegaciones amorosas sobre las que ya antes traté. Joan Fogassot es autor de elogios al Magnánimo y de un conocido poema a la ausencia del rey, escrito desde Barcelona, tras un período, inciciado en 1453, de viaje a Nápoles representando a los mercaderes barceloneses. Puesto que en el mismo año aparece documentada su condición de notario de Barcelona y, el año siguiente, gana una joya en la Iglesia de Santa Ana de la misma ciudad, por un poema religioso donde lamenta de nuevo al final la ausencia del rey, no parece que podamos vincularlo de ninguna manera a la corte más que breve y accidentalmente.

Coincidiré por tanto con Jordi Rubió i Balaguer, al tratar sobre estos poetas, en que «no apareixen relacionades amb iniciatives del rei les obres de la majoria [...]. En la poesia es perceb el record de la cort del rei, però com un eco del cor d'adulacions que provocaba la seva personalitat. La literatura a Catalunya, València i Mallorca seguieix els seus viaranys amb independència de les afeccions del monarca» (Rubió, 1984: 286). Pero no puedo coincidir en absoluto con una afirmación posterior del mismo estudioso: «Tots els poetes que seran esmentats anaren a Itàlia o conegueren el rei, però a aquest l' interessava molt més la música que la poesia. Es clar que no hen d'establir una separació entre aquestes dues arts, perquè els versos solien ésser cantats, però ja que eren castellans els noms més importants dels músics que sabem a sou del rei, castellana devia ésser la lletra de la majoria de llurs cants...» (*ibidem*: 311-312). Creo que éste es un párrafo suficientemente descorcertante, en el interior de la obra casi siempre irreprochable del ilustre historiador, que se comenta por sí mismo. Cuando cité músicos de la corte, en páginas anteriores, estos se llamaban Giletto di Barcelona, Jacotino di Borgogna, Giovanni Peret, Tommaso Damiano, Gabrielle Guterrit, Giovanni Cor-

bati, Alessandro Alemanno, etc., y podría seguir citando otros de tan castellana procedencia. Pero, al margen de bromas, lo que sí que me parece probada es la afición poética, y las directivas concretas, que el rey tiene para sus poetas castellanos.

Quizá deberíamos pensar que estamos ya ante otro problema, que anticipa lo que, en la literatura catalana, va a ocurrir en el siglo siguiente. Porque es indudable, y ya lo dije antes, que, en la época del Magnánimo, estamos ante un verdadero siglo de oro de la literatura en catalán, apareciendo poetas como Jordi de Sant Jordi, Febrer o Ausiás March que, por sí mismos, justifican una universalidad cultural indudable, viviendo el ámbito peninsular de la corona de Aragón un verdadero renacimiento que, poco después y, por razones históricas que sería largo introducir aquí, se convierte en el canto de cisne de una lamentable decadencia. Aunque curiosamente, la literatura catalana del XV anticipe en la lírica un decir renacentista que en castellano sólo se logrará en el siglo siguiente.

La historia parece ser ésta y quizá deberíamos abordar, desde otra perspectiva, y, por supuesto, en un espacio diferente al de este trabajo, las razones, cuyo efecto constata Rubió, de la casi inexistencia de una poesía cortesana en catalán en el ámbito napolitano. Existía el latín de los humanistas, el castellano de los poetas y el catalán de la cancillería real (alternante en esta función con las otras dos). Esta última lengua mantenía en Nápoles la suficiente presencia para relacionarse administrativamente con la pujanza —cultural y social— del catalán en el ámbito peninsular. Pero en el terreno de la poesía —el que estoy describiendo— vivía en Nápoles una primera derrota. El castellano había sucedido al gallego-portugues como lengua de la lírica un siglo antes y, de nuevo, debo afirmar que no es éste el espacio para explicar esta transformación. De la misma forma que, en el siglo XIII, un rey castellano, Alfonso X, componía sus cantigas en la lengua que era habitual componer la lírica, dos siglos después, Alfonso V de Aragón, en Nápoles, orientaba los poetas hacia la lengua que en la península estaba tipificando un resurgir trovadoresco. Sus poetas, por otra parte, son aragoneses o castellanos y algún catalán, como Torroella, se mantiene en un bilingüismo significativo. El prestigio del castellano en la lírica explica el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, que se edita en Valencia en 1512, o, más aún, el Cancionero de Resende, bilingüe —castellano y portugués— que se edita en Lisboa en 1516. Creo que esta línea de indagación, que tiene múltiples desarrollos, explicaría lo que sucedió en Nápoles con la poesía en catalán, frente a la lengua de los principales cancioneros de la corte y, por tanto, entre el latín de los humanistas, y el castellano probable, cotidiano, de los cortesanos, justificaría el predominio de la lengua en la que se expresaban Carvajal, Tapia, Suero de Ribera, Dueñas, o, alternando con la suya originaria, Mossen Pere Torroellas.

VIII. HUMANISTAS Y POETAS

Nuestra historia concluye aquí su recorrido, sobre el que debería intentar sintetizar ahora adónde se ha llegado, y lo que parece evidente que falta por transitar. Se ha pretendido cumplir, en cualquier caso, una descripción de un mundo cultural con un enfoque restringido: observar la actitud de dos grupos culturales, que determinaban dos tipos de práctica, y creaban dos discursos diferenciados, dos formas de expresión, en el marco de una sociedad que estaba transformándose aceleradamente, perdiendo la identidad medieval y abriendo una configuración de época que conocemos, en línea historiográfica, como Edad Moderna.

Si el planteamiento inicial era la diversidad de las dos actividades, es evidente que, como valor global, podemos seguir en ese terreno de orientación, para el que, en el Nápoles aragonés, el discurso de los humanistas y el de los poetas no se une en su sentido, no se aproxima en sus preocupaciones, y no hay ni tan siquiera indicios consistentes de relación entre los dos grupos actuantes. Se diría que nuestros poetas aragoneses, castellanos o catalanes, han pasado por el Nápoles del Magnánimo sin saber lo que allí estaba ocurriendo, sin ser conscientes, en líneas generales, de una transformación cultural que abriría un nuevo paradigma europeo en el siglo siguiente. Ellos, los poetas, indicaban efectivamente el fin del mundo medieval, mientras los otros, los humanistas, trabajaban en el terreno de una nueva sociedad. Y los primeros no sólo no se enteraban, sino que daban la sensación de estar pensando en otra cosa, en la reiteración de un código y unos ideales que tenían ya tres siglos de existencia: el decir trovadoresco, contemporaneizado sólo en algunos ineludibles aspectos de sociedad.

Existieron, sí, vinculaciones referenciales entre unos y otros en las prácticas de la vida cortesana, tales como la creación laudatoria dedicada al rey, que humanistas y poetas abordan, quizá por las mismas razones, pero con distinto alcance. Las dos actitudes tienen que ver, en este caso, con el magnánimo mecenazgo de Alfonso V, pero, mientras los humanistas piden protección para pensar, en una línea de libertad que es nueva en la cultura, secundando, a través de ésta, razones inmediatas como las de Estado, los poetas se afirman como verdaderos animadores de la vida galante de la corte. Y asumirán también con frecuencia razones de Estado como parte del lenguaje com-

placiente que crean para el amor o la historia. Pero, en los matices, no será difícil encontrar cercanías en la expresión de los dos grupos, porque, para ello, media la poderosa corte que sustenta sus producciones.

Pueden ir así abriéndose camino otras proximidades. Por ejemplo, el hecho de una mayor transgresividad cultural que tendrá, en el tema del amor, sus productos más evidentes: el erotismo de raíz clásica de Pontano o el Panormita, deben leerse junto a la actitud transgresiva de nuestros poetas, inclinados a debilitar la convención trovadoresca de los amores no consumados, o a dignificar el amor mediante su intensa fusión con el lenguaje religioso, que Suero de Ribera o Juan de Dueñas realizaban con sus *Misas de amor*. Pero, de nuevo, en este caso, estamos ante un problema de culturas originarias, en las que las convenciones trovadorescas, aunque se debiliten, se contraponen con fuerza a la fructífera inmersión en las raíces clásicas del amor que algunos humanistas del XV descubren como sustento. Las nuevas actitudes, la transgresividad de las convenciones, es más un producto de una evolución social que de cualquier proximidad reflexiva.

Hay, en cualquier caso, algunas resonancias más de la transformación de la sociedad que vinculan de alguna manera las dos producciones. Señalé en páginas anteriores, por ejemplo, la falta de insistencia astrológica de los poetas del área, en contraposición a los castellanos, vinculándola a la polémica antiastrológica que recorre el primer Renacimiento. Indiqué también la infrecuente construcción antisemita de los poetas de Nápoles, en relación al reiterado antisemitismo de los cancioneros castellanos, como una de las directrices de la política del Magnánimo para el sur de Italia. También el mundo de los humanistas parece demostrar esta neutralidad cultural ante el argumento.

En cualquier caso, todas las proximidades que se han trazado y se pueden seguir desarrollando, no impiden que debamos considerar que proceden tan sólo de unas mismas referencias sociales, de unos mismos referentes quizá que, en la mayor parte de los casos, obtienen una amplia diferencia de tratamiento. Recordemos, por ejemplo, la que determinaba la figura del Duque de Calabria, en la venerante y reiterativa actitud de los poetas, frente a la crítica y burlesca posición de un Pontano.

Más interesante será reiterar por tanto el diferente alcance de las dos producciones. Y aquí, por supuesto, seguir el discurso de los humanistas, que casi he limitado a los aspectos directamente relacionados con el Nápoles aragonés, puede ser una forma de determinar posiciones esenciales del mundo que surgía, en la nueva dimensión que el hombre iba a alcanzar en él, en su nueva dignidad, en el sentido antimedieval del goce terreno que nos proporcionaba el ideal de la *voluptas*, en la actitud filológica rigurosa que podía servir no sólo para desenterrar a los clásicos greco-latinos, sino para rendir brillantes operaciones de Estado que alteraban la hegemonía de la Roma papal, en un sentido anticontemplativo de la vida que propugnaba un principio de intensas resonancias para la época como *agere et intelligere*.

Frente a ellos, los poetas han reiterado, aunque también modificándola, su retórica medieval, pero sin salir de ésta. Y no son escasas sus producciones, porque estamos con ellos ante un efectivo resurgir trovadoresco, que sigue desconociendo, aunque pue-

da existir a veces como presencia menor, la evolución que la lírica italiana había puesto en pie desde el trescientos, la cual, sin embargo, nos hace llegar sus primeras resonancias firmes desde los territorios peninsulares de la Corona de Aragón, con Ausiàs March, o desde la Castilla de Santillana y Mena, anclados más estos en su discurso medievalizante. Mientras tanto, los poetas aragoneses, castellanos y catalanes, pasan por Nápoles sin abordar la nueva complejidad lírica, aunque en este pasar nos dejen un testimonio, amplio y valioso, de la última poesía medieval.

La historia es la que ha creado este sistema de doble determinación. Los dos tiempos históricos que se reflejan en las dos producciones coexisten por tanto en dos ámbitos diferentes y definidos que no se entrecruzan. Los poetas animan las fiestas de palacio y la vida cortesana del Reino de Nápoles. Los humanistas, en la Academia, aquella producción cultural que se iba a situar como una de las más importantes del mundo que surgía. Y el rey aparece en medio de una y de otra, alentándolas con su presencia y su atención, ordenando poesías en su propio nombre, para asumir debates, o su voluntad de servir biográficamente a las *Leys d'amor*. De los poetas recaba su palabra fácil, la retórica trovadoresca que está acabando. De los humanistas, la narración de sus propios dichos y hechos, su biografía, junto al impulso a una nueva cultura que le interesa fomentar. En sintonía con ella está una nueva sociedad que da al traste con el mundo feudal, amenaza concreta, e intermitente, de su reinado. Una doble producción, por tanto, que, en las páginas anteriores, se ha intentado esbozar orientadamente, para que pudiera ser mostrativa de la doble determinación de un reinado, quizá un ejemplo principal, por su impureza, de esa presencia de actitudes culturales que acaban y comienzan. Y llegan a desconocerse en la actividad de sus agentes y a entrecruzarse en la sensibilidad de Alfonso el Magnánimo, nuestro último rey medieval y nuestro primer rey renacentista, aventurando su mandato en una, medieval, nueva cruzada, o afianzándolo en la organización de un estado al que podríamos ya calificar como moderno, porque este príncipe renacentista sabe centralizarlo administrativamente, crear un único ejército, doblegar a la nobleza, firmar la paz entre las Repúblicas italianas, e impulsar los mecanismos necesarios de cultura que lo sostienen. Alfonso el Magnánimo no es un renacentista puro como Cosimo o Lorenzo de Medici. Pero se asemeja más a ellos que a su coetáneo Don Juan II de Castilla. Vive ya el ambiente de éstos, sabe crearlo, sustentarlo y favorecerlo. Y la historia le ha sido favorable para su proyecto. Algunos aventurarán juicios sobre su papel negativo en relación a los reinos peninsulares, sobre el coste de su aventura imperial para la corona de Aragón. El Reino de Nápoles, convertido en centro cultural, y continuado por su sucesor Ferrante, es su principal, y suficiente, saldo histórico.

APÉNDICE 1:

CANCIONERO AL AMOR DE LUCREZIA D'ALAGNO Y ALFONSO V DE ARAGON

El presente apéndice recoge la totalidad de textos concernientes al motivo, cuyo desarrollo en páginas anteriores servía para determinar el carácter convencional y dirigido por el propio rey de las producciones. Utilizo para su confección fuentes directas y ediciones que aparecen identificadas en el apartado de notas y bibliografía.

a) Textos del ámbito humanista

1

ANTONIO BECCADELLI, EL PANORMITA

Quantum Rex proceres, quantum sol sydera vincit,
tantum Campanas superat Lucretia nymphas.

2

FRANCESCO FILELFO

Dic age quam facilem sese Lucretia prestet,
diva puellarum, Regis ad obsequium.
Nam sunt qui referant nondum pia vota precesque
regale animum flectere virgineum.
Ast alii contra fulvas penetrasse sagittas
pectus et ad roseum virginis isse femur;
et quod vulnus erat fellis prius instar amari,
nunc ipso factum nectare dulce magis...

3

EPITAFIO DE LUCREZIA

Noscere si quaeris sim Lucrecia nomen
Patria Parthenope dulcis et illa fuit
Cuncta habuit explevitque animum sine labe pudoris
Vita fuit Romae mortuaque hic iaceo.

1

ANTONIO BECCADELLI, EL PANORMITA

Tanto como el Rey supera a los próceres, tanto como el sol vence a los astros, así supera Lucrecia a las muchachas de Campania.

2

FRANCESCO FILELFO

Di que fácilmente se presta Lucrecia, diosa de las muchachas, al obsequio real. Pues hay quienes cuentan que de ninguna manera los votos sagrados y los ruegos de las vírgenes ablandan el ánimo real. Pero otros refieren que flechas amarillas penetraban contra el pecho y que se dirigían al rosáceo muslo de la joven, y lo que antes fue herida causada por amarga hiel, ahora por lo mismo se ha convertido en el más dulce néctar...

3

EPITAFIO DE LUCRECIA

Si quieres conocer quien es la llamada Lucrecia, su patria fue la dulce Parténope y toda ella tuvo y colmó el espíritu sin pérdida del pudor. Vivió en Roma y yace muerta aquí.

b) Textos italianos

4

ANÓNIMO

O vos homines qui transuis
In pena e gran dolor
Recordare quel amor
Ma preso como vedrei.
Actendite e videte
Se simele corpo humano
Quale fo mai core de presa
Turcho fo ch' o pagano.
Chi serve lo tempo in vano
Solo vivo in tanto errore
Recordare chil amor
Ma preso como vedrei.
Miserere mei, piange
La trista anima smarrita;
O gentil donna d' alagnie
In manus tuas mia vita!
Ancora che so per dicta
Povero to servitore
Recordare chel amore
Ma preso come vedrei.
O cruda sorte per che me [...]
La nocte el giorno sempre me dai guerra
Domando [...] e tu pure me respunde
El to servizo me retorne in terra

4

ANÓNIMO

Vosotros hombres que vais con pena y con gran dolor, recordad aquel amor, pero tomado como veréis. Atended y mirad si hubo un cuerpo humano semejante nunca, cual este corazón capturado, si hubo algún turco o pagano. Quien sirve al tiempo en vano, solo vive en tanto error, recordad aquel amor, pero tomado como veréis. Pobre de mí, llora, la triste alma perdida, oh gentil señora de Alagno, en tus manos mi vida. Todavía que por las cosas dichas soy tu pobre servidor, recordad aquel amor, pero tomado como veréis. Oh cruel suerte durante tiempo me [...], la noche y el día siempre me das guerra, pregunto [...] y tú quizás me respondes, tu servicio me devuelva a mi tierra.

5

ANÓNIMO

Sel celi o distino o ventura
Om[n]e pianeta la vertu celesta
Credo cefosse quando nacquesta
Remire chil non crede in soa figura
Et pare veramente depintura
Triunfi son tucti in sua potesta
Si belli occhi tene in sua requesta
Ad chi li guarda il cor per forcza fura.

Chi vole vedere in terra padadiso
La gloria felice et vita eterna
Reguarda pur ad quel angelico viso
L'ayro se alegra e li aucelletti verna
Quando fore essce et fa si adorno viso
Che chi la scolta è gloria superna
Dingna è questa perna
Essere signora del antica Grecia
Non so se dico dea or Lucrecia.

5

ANÓNIMO

Si los cielos o el destino o la ventura, en todo planeta la virtud celeste, creo que hubo cuando nació ésta. Vuelva a mirar quien no crea en su figura, que parece verdaderamente de pintura. Todos los triunfos están en su poder, tan bellos ojos tiene en su pregunta, que a quien los mira el corazón le sale fuera. Quien quiere ver en la tierra el paraíso, la gloria feliz y la vida eterna, vuelve a mirar aquel angélico rostro, y el aire se alegra y los pajaritos cantan, cuando sale fuera y se hace adorno el rostro, que para quien la oye es gloria suprema, digna es esta mujer de ser señora de la antigua Grecia. No sé si decir Diosa o decir Lucrecia.

6

ANGELO GALLI

Canzone d'Angelo Galli per Lucrezia d'Alagno

Savia, gentile, graziosa e bella
Facta da Dio sopra ogni creatura
(Ché non fo la natura,
Ch' a tanto officio la seria imbecille),
Dela tua sapienza ne favela
Già tutto el mondo, ch'una vergen pura
Sia di tanta cura,
Né muti passo senza pensier mille.
Tu hai l'antiveder dele Sybille,
Col senno tuo, che scorge el futuro;
El consiglio maturo
Transcende e passa già el mundan sapere:
Questo el pòi vedere,
Quando el più savio re d cristiani
Legato e strecto tien' nele tue mani.

Del mondo è Europa la più gentil parte;
De Europa Italia bella porta el grido:
De Italia me confido
Che Napul sia la sua gentileza;
De Napul voglion tutte le sue carte
Ch' el seggio più gentil sia quel de Nido;
De questo nobel Nido
E la tua stirpe de magior vechieza.
Dir non posso ora de la sua chiareza:
Ma el tuo messer Vertillo, franca lanza,
Vinse e revinse in Franza:
Col re de qua, fra tanti, acquistò el lodo
A sciogliere el bel nodo;
el padre tuo doi volte domò Roma:
gentile è chi te mira e chi te noma.

6
ANGELO GALLI

Canción de Angelo Galli para Lucrecia de Alagno

Sabia, gentil, graciosa y bella, hecha por Dios superior a toda criatura (que no fue la naturaleza, que para tanta perfección sería imbécil). De tu sabiduría habla ya todo el mundo, de que una virgen pura tenga tanto cuidado, y no cambie de paso sin pensarlo mil veces. Tú tienes el presentimiento de las Sibilas, con tu juicio que percibe el futuro; tu consejo maduro transciende y supera ya el mundano saber: esto lo puedes ver, cuando al más sabio rey de los cristianos, ligado y cogido lo tienes en tus manos.

Del mundo es Europa la parte más gentil, y de Europa la bella Italia lleva el grito: confío que de Italia, Nápoles sea su mayor gentileza; y de Nápoles quieren todos los mapas, que la sede más gentil sea la del Nido. De este noble Nido es tu estirpe de gran antigüedad, de la que ahora no puedo decir toda su claridad: pero tu señor Vertillo, con su franca lanza, venció y volvió a vencer en Francia; con el rey de aquí, entre otros, adquirió el honor de deshacer el bello nudo; tu padre dos veces domó Roma, gentil es quien te mira y quien te nombra.

A dir le grazie tue so ch'io le scemo,
Madonna mia felice e fortunata,
Che quando fosti nata
Piovevan giù da celi tutti i beni,
Tal che lui forse ne remase scemo.
Quanto sei prima de virtù dotata,
De bei costumi ornata!
A dirne, el tempo non me ne subviene.
Omne gentil manera in te retiene,
Humana, graziosa, dolce e pia,
Pina de ligiadria;
L'andar, lo star, la continenza ancora
Ti fan paer signora.
Qual tribulato fia che non s'alegri
Nel'aer dolce d tuo'occhi negri?

Ma la ventura tua, la grazia grande,
Quella in terra te fa [la] più felice,
Ché più che non se dice
Amata sei dal re de sette regne:
Per lui la fama tua hoggi se spande
Per tutto el mondo e fuor de sue pendice;
L'altre donne mendice
Chiamar se possan, de tal fama indegne.
Qual servo, qual signor che non s'ingegne
Per amor del tuo re a farte honore?
Chi vole el suo amore
Pona tutto el suo studio a compiacerti;
Costui vol che tu merti,
E faral fare, perché l'è devuto,
Che tutto el mondo ancor te dia tributo.

Vetusto sangue venerando e sancto
De più somma excellenza e magiur gesta
Non si trova di questa
Splendidissima casa de Ragona:

Al decir tus gracias soy yo quien las disminuyo, Señora mía feliz y afortunada, que, cuando naciste, llovían ya del cielo todos los bienes, de tal manera que el cielo quedó disminuido. ¡Cómo eres la primera en estar dotada de virtudes, en estar adornada de bienes! A decirlos el tiempo no me ayuda, puesto que toda manera gentil se retiene en ti, humana, graciosa, dulce y pía, llena de elegancia, tu andar, tu comportamiento y tu continencia te hace parecer una señora, ¡Qué atribulado debe de estar el que no se alegre de tus ojos negros en el aire dulce!

Pero tu ventura, tu gracia mayor, la que en la tierra te hace ser más feliz, más de lo que se dice, es ser amada por el rey de siete reinos: por el tu fama se expande por todo el mundo y fuera de él; las pobres otras mujeres se podrían llamar indignas de tal fama. Qué siervo o qué señor no se las ingenia para darte honores por amor a tu rey? Quien quiera su amor, debe poner toda su atención en complacerte. Esto es lo que tú mereces, y harás que lo hagan todos, porque es debido, que todo el mundo te dé tributo.

Una sangre antigua venerada y santa, de mayor excelencia y heroísmo, no se encuentra como en esta casa de Aragón:

E la natura ne fa segno, tanto
Che nascon tutti cum corona in testa,
Perché Dio manifesta
Che sol son degni de portar corona
Quanto el sol scalda, quanto Giove tona,
Nulla parte del mondo gli è remasa,
Che i re de questa casa
Tremar non haggian facto de paura.
A dir de loro altura,
Questa casa disces'e dali dèi,
E per vertú se fan lor semidei.

Per valor, gentileza e per possanza
El mondo tutto haveva un sol signore
Degno [pur] del amore
Dela bella Lucrezia: Alfonso è quello.
Questo è quel re che tutti gli altri avanza;
E, per tirarlo Dio al sommo honore,
Italia imperadore
Intende farlo e da lui l'anello:
Ch'el vede sposo grazioso e bello.
La s'aparecchia d'esser la sua donna,
E tu serai madonna
De lei e poi de tutto l'universo;
E, per far breve verso,
Depo l'acquisto del Sepolcro sancto,
[El] vinceratte el mondo tutto quanto.

Se Cesar fu colui che vinse el mondo,
Non maraviglia per lo grande aiuto:
Ma el re, da qu'è venuto
Con pochi Ragonesi e pochi Ispani,
Col suo ardire e suo saper profondo,
L'è pur signor de ciò ch'egli ha voluto
Ch'al fin no gli è nociuto
Assalti de Francesii e pendier vani,

Y la naturaleza da la señal de esto, puesto que nacen todos con la corona en la cabeza, porque Dios manifiesta que sólo son dignos de llevar corona, cuando calienta el sol o Júpiter resuena, que ninguna parte del mundo ha faltado que los reyes de esta casa no hayan hecho temblar de miedo. Para decir su grandeza, se dice que esta casa es de los dioses, y por virtud se hacen semidioses.

Por valor, gentileza y poderío en todo el mundo sólo había un señor digno del amor de la bella Lucrecia: éste es Alfonso. Este es el rey que supera a todos los demás; y, para llevarlo Dios al sumo honor, Italia quiere hacerlo emperador y le da a él el anillo: que el ve como esposo gracioso y bello. Allí se prepara que tú seas su mujer, y serás señora de él y después de todo el universo; y, para hacer breve el verso, después de que conquiste el Santo Sepulcro, vencerá a todo el mundo.

Si César fue aquél que venció al mundo, no nos maravilla por la gran ayuda que tuvo. Pero este rey, aquí ha venido con pocos aragoneses y pocos hispanos, con su valor y su sabiduría profunda, y se ha hecho señor de todo lo que ha querido, que al final no le han dañado los asaltos de los franceses y las pendencias vanas,

Né insidie ancor de molti Taliani,
Ché cum francheza e cum l'ardita spada
Vinto ha questa contrada,
Domando e castigando questo e quello
Al suo voler rebello,
Sempre vincendo cum la spada in mano:
Que miracul fece egli a San Germano!

Hor meglio è qui el tacer ch'a dirne poco:
Ch'è come ha vincto Napol tante volte,
Tante terre retolte
Per forza dele man di traditori!
Dironne ancora a pieno, a tempo e luoco,
De sua prudenza fra le schiere folte,
Dele victorie molte;
E quando giovinetto egli uscì fori
De suoi paesi e cursi a'primi honori,
E reportò vincendo gl'infedele
Le gloriose vele:
Cose quasi impossibile [e] pur vere.
E qui dietro ale fere
L'animo invicto ha facto de costui!
Ché Hercul la mità non ne fé lui.

Se sci perfectamente egli ha imparato
De vincere costui, come se vede,
Chi dubbia, chi no crede
Ch'el mondo tutto intero non obtegna?
Pensando ala potenzia del suo stato
E dela borscia ch'el vincer rechede,
Ala sua immota fede,
Ala gran cortesia ch'altrui insegna
Amare e desiar colui che regna,
Voglio, perch'el vol Dio e la ragione,
Ch'ala sua dizione
Chine le spalle senza contrastare

ni tampoco las insidias de muchos italianos, que con franqueza y con la valerosa espada, ha vencido en esta región, domando y castigando a todos los que fueron rebeldes, siempre venciendo con la espada en la mano ¡Qué milagro le ha hecho San Germán!

En esto es mejor callar que decir poco: que es como ha vencido en Nápoles tantas veces, tantas tierras recuperadas por la fuerza de la mano de los traidores. Hablaré todavía con claridad, en su lugar y su tiempo, de su prudencia entre las densas formaciones, de sus muchas victorias, y de cuando muy joven salió fuera de su país y consiguió los primeros honores, y volvió a traer venciendo a los infieles sus velas gloriosas: cosas casi imposibles de ver, y aquí, detrás de las fieras, el ánimo invicto ha hecho de éste, que Hércules no sea ni la mitad de él.

Si perfectamente ha aprendido a vencer a aquéllos, como se ve, ¿quién duda, quién no cree, que acabará obteniendo el mundo entero? Pensando en la potencia de su estado, y en el botín que pide en sus victorias, en su inconmovible fe, en la cortesía que a otros enseña, quiero amar y desear a aquél que reina, porque lo quiere Dios y la razón, que, ante sus palabras, incline la cabeza sin contradecirle

Chiò che ha la terra e 'l mare.
Dunque, Lucrezia bella, or ti dispone
Porger la treza a queste tre corone.

Se la porta costui che t'ama tanto
(Ch'a portarle et il ciel in ciò s'afrecta),
Pria che per sé la metta,
Porle vorà sula tua treza bionda.
El mondo è grande, e s'el fusse altratanto,
Per te lo vole e de ragion s'aspecta,
Che fosti da Dio electa
Per non haver mai para né seconda.
Vidi horamai se la grazia t'abonda,
Ché tu farai la tua casa d'Alagno
Degna de imperio magno;
Credil, madonna mia (chi te lo veta?),
A me vero profeta:
S'el giur c'ha facto Dio non s'aresta,
Vedrotte presto tre corone in testa.

S'el mondo già t'aspecta per madonna,
Per porte in tanto honore e tanta altura,
Pon'donqua ogni tua cura
Compiacere a colui che n'è cagione,
Che t'ama più che se gli fusti donna.
Adunqua savia el tempo al sonno fura,
Pensa cerca e procura
A compiacer poi lui, ch' è ben ragione:
Beata te s'a questo te despone,
Sequir sua voglia et esserne indivina;
Da sera e da matina,
Se mangi o bevi, se tu veghi o dormi,
Fa' che [tu] te transformi
Nel piacer suo, ché savia serai:
E più che savia a non te pentir mai.

todo lo que hay en la tierra y en el mar. Por tanto, Lucrecia, ahora te corresponde preparar tus trenzas para tres coronas.

Si las lleva el que te ama tanto (que para que las lleve el cielo se apresura) antes que ponérselas a sí mismo, querrá hacerlo sobre tu rubia trenza. El mundo es grande, y si el llega a ser semejante, para ti lo quiere y por razón se espera, puesto que fuiste elegida por Dios por no tener ni igual ni parecida. Veo ahora que si la gracia te protege, harás de tu casa de Alagno algo digno del gran Imperio: debes creerme a mí, señora mía (¿quién te lo impide?, a mí, verdadero profeta, que si el derecho que Dios realizó no se detiene, te veré pronto con tres coronas en la cabeza.

Si el mundo ya te espera como señora, para ponerte en tanto honor y tanta altura, pon en todas partes tu atención, en complacer al que tiene razón. Y que te ama más que si fueses su esposa. Por tanto, sabia mujer, que el tiempo sea en el sueño, piensa, busca y procura complacerle, porque tiene razón. Dichosa de ti si esto dispone, que sigas sus deseos y seas adivina. Por la mañana y la noche, si comes o bebes, si velas o duermes, decídete a transformarte en su placer, puesto que así serás sabia: y más que sabia no te arrepentirás nunca.

Ámalo tanto, e sci t'acende in lui
Cum sci fervente amore e calda fé,
Che te transformi in re,
Com'egli è transformato in té regina;
Ché ta hor piglia tutti i membra tuoi,
L'andare, i veli, e fassi propio te,
Che ciascun dice: Egli è
[La] Lucrezia sua bella e pellegrina!
E la tua faccia a' suo'occhi divina
Nascondi a tutti col tuo senno vecchio;
A lui sol ne fa' specchio,
Scì ch'altro ch'el tuo viso mai non veggia;
Simile lui vagheggia;
Alhor t'abassa se lui te fa alta,
Ché seco chi se humilia, sé exalta.

Se tu me presti la tua intelligenza,
Madonna mia, io ti vorò mostrare
Come tu deghi amare
Cum tutta l'alma tua questo signore;
Pensa al suo merto prima e ala potenza,
Ciò che t'ha facto, ciò che te vuol fare,
E vogli repensare
Quante madonne son degne d'honore,
E quante belle savie e de valore
Che se repùtano a lor gran sciagura
Non haver tua ventura:
Ché, se tornasse nela vita humana
[La] Lucrezia romana
E il luoco tuo haver là non potesse,
Alhora credo ben che s'uccidesse.

Tanto ha letizia el re, tanto se gode,
Quanto per tuo amore altrui compiace;
E non trova el dì pace,
Se per tuo amor non dona a questo e quello.

Amalo tanto, y si te enciende en él con su ferviente amor y cálida fe, que te transforme en rey, como él te ha transformado a ti en reina; que esto ha hecho precisamente de ti, de tus miembros, de tu andar, de tus ropas, de tal manera que todos dicen: *ella es su Lucrecia bella y peregrina*. Y tu cara es divina para sus ojos, que debes esconder a todos con tu antigua cordura. A él sólo debes servirle como espejo, que ningún otro vea tu rostro. Cuando él te corteje, entonces bájate cuando él te eleve, que quien se humilla se exalta.

Si me prestas tu inteligencia, señora mía, te mostraré cómo debes amar con toda tu alma a este señor; piensa en su mérito y en su poder, en todo lo que te ha hecho y en todo lo que te quiere hacer. Y piensa muchas veces en cuántas señoras son dignas del honor, y cuántas bellas y sabias y con gran valor, que piensan que son desdichadas porque no tienen tu suerte: y que si volviese a la vida humana, Lucrecia la romana, y tu lugar no pudiera obtener, entonces creo que se mataría.

Tanto ha placer el rey y tanto goza cuando complace a otros por tu amor, y no encuentra paz sino el día que por tu amor regala muchas cosas.

Quel che sa buono a te, a lui fa prode,
E ciò che a te non cale gli dispiace;
Se tu non parli, el tace,
Scì ch'ogni tuo voler se vede in ello.
Mira parenti tuoi dentro a tuo hostello,
Come hora stan de'ben dela fortuna;
Poi te volta a ciascuna,
Lieta per te per scì degni mariti:
Que dote! que vestiti!
L'honor, la pompa et i tanti tributi
Fa' che sian ben da te recognosciuti.

S'el re poi t'ama, brama e sol t'adora,
Nol pono qui, però che chiaro el vede:
Ma certamente crede
Ch'assai più t'ama che non fa se stesso;
E non che te, ma l'aria teme e honora,
La terra, credo, dove pone el pede!
Amor cum tanta fede
Ad hom mortal non fu mai più concesso:
E s'el te par ch'el te reveggia spesso,
A lui par esser stato già mill'anni;
Quando t'apressa a' panni,
Diventa neve al sole e cera al foco.
Non tener questo a gioco:
Crederebb'io,per posserte mirare,
Come Alexandro votarebbe el mare.

Essendo l'alta e somma providenza
Stata molt'anni, per lo mondo ingrato,
De non haver mostrato
Quanto se puote qua giù fra la gente,
Deliberò línfinita potenza,
Da sola sua clemenza provocato,
Poi ch'era tanto stato,
Porre un miracul giù troppo excellente.

Lo que te gusta a ti, a él le complace, y lo que no te conviene le disgusta. Si tú no hablas, el calla. Todo lo que quieres se ve complacido: mira a tus parientes en tu hogar, como están ahora de bienes y de fortuna: vuélvete luego a las mujeres de tu casa, contentas gracias a ti con sus dignos maridos: ¡Qué dotes! ¡Qué vestidos! El honor, el boato y tantos atributos hacen que todos te estén agradecidos.

Si el rey te ama, te desea y te adora, no lo digo aquí, aunque se vea claro: que te ama más que a sí mismo, y creo que teme y honra la tierra donde pones el pie. Un amor con tanta fe nunca fue concedido a un hombre mortal. Y si te parece que te va a ver a menudo, a él le da la sensación de que han pasado mil años. Cuando te busca trajes, se transforma en nieve al sol y en cera al fuego. No tengas esto como un juego: creo yo que para poderte mirar, vaciaría el mar como Alejandro.

Habiendo estado la alta y suma Providencia durante muchos años, por el mundo ingrato, sin haber mostrado cuanto podía hacer entre la gente, deliberó en su infinita potencia, para hacer un milagro excelente, provocado por su clemencia, porque había estado tanto tiempo sin hacerlo.

Magiur de questo no[n] s'areca a mente
El mondo mai: non quando s'apre el mare,
Non morti suscitare;
De quanti ne fé mai el creatore,
Questo solo è el magiore.
Questo miracul de qui se favella
Fu quando fé Lucrezia tanto bella.

Cum le sue mano ben ti fece Idio,
Che ne morì dínvidia la natura.
Così bella figura
Retrar non se poria del naturale,
Magnanima de core, in acto pio,
Dritta, ligiadra, alta de statura;
Sì poca in la centura,
Che sol quel cincto tutto el mondo vale;
El naso profilato, in ciglia equale:
E per gli occhi Dio tolse al ciel doi stelle
Le più lucente e belle,
Dandoli a ciascun più lume chál sole;
Dagli angiol le parole:
E dala bocca e dala bianca gola
Prende l'odor la rosa e la viola.

La graziosa fronte altera e bella
Onde par ch'esca fora l'oriente,
Idio omnipotente
Diegli el colore dela nona spera;
Omne bel fiore, omne rosa novella
Colse cum le sue man recentemente,
E le guance depente
Fece d'una mirabil primavera,
E diedi poi sì dolce e lieta cera,
Un aere sì alegro al tuo bel viso,
Tanto suave el riso,
Che placarebbe Cerber nel'inferno.

Mayor que éste no puede ser pensado en el mundo, ni cuando se abre el mar, ni cuando los muertos resucitan. De todos los que hizo el creador, éste es el mayor. Este milagro del que se habla tanto fue cuando hizo a Lucrecia tan bella.

Con sus manos la hizo Dios, y murió de envidia la naturaleza, puesto que tan bella figura no se podía retratar del natural. Magnánima de corazón, virtuosa en sus actos, erguida, elegante, de alta estatura, delgada en la cintura, que sólo su cinto todo el mundo vale. La nariz perfilada, las cejas iguales: y para los ojos Dios quitó dos estrellas del cielo, las más bellas y lucientes, dándoles a cada uno más luz que al sol. De los ángeles le dio la palabra. Y de la boca y de la blanca garganta cogen su olor la rosa y la violeta.

La graciosa frente tiene alta y bella, por donde parece que sale fuera el oriente, y Dios omnipotente le dio el color de la novena esfera. Para pintar sus mejillas cogió con sus manos recientemente todas las flores bellas, todas las rosas nuevas, haciendo en ellas una admirable primavera, y le dió después con dulce y alegre cera un aire tan feliz a tu bello rostro, con una risa tan suave, que aplacaría a Cerbero en el infierno.

Quando lo rege eterno
Mostrò per maraviglia el dolce riso,
Cantò osanna tutto el paradiso.

Tu vederai, se miri inanzi al'alba
Col tuo bel sguardo e cum la mente sana,
Piangere la diana,
Però ch'è vinta da tue luce sancte;
Et anche scorger pòi ch è facta scialba,
Dolente e trista più la tramontana,
Ché sua potenza vana
Facta vede per te da' navigante,
Perché d'acordo sonno tutte quante
Non voler altro segno o altra stella
Che la tua faccia bella
Per lo securo viaggio e più per tempo,
Né curaran mal tempo,
Vento, fortuna o legno che trabocchi:
Tal grazia uscirà fuor d tuo'begli occhi.

La portadura Idio non fece humana,
Ma l'animo reale e 'l puro core;
E volse el Creatore
Che questo core al re tutto donasti,
Ché non per altro te fece mundana
Se non per darte a questo gran signore,
Cum reciproco amore,
Scì che dámarlo troppo non te basti.
Ma fuor de lui [li] tuoui pensier sien casti:
Non per te ma per lui un scì bel viso,
E 'l re dal paradiso
Magior belleze, e so che non m'inganni,
Te fece sotto i panni;
Nulla parte de te già non é tua,
Ché de questo gran [re] sei tutta sua.

Cuando el rey eterno mostró como maravilla la dulce risa canto el 'Hosanna' todo el paraíso.

Verás, si miras antes del alba, con tu mirada y tu mente sana, cómo llora Diana, vencida por tus luces santas. Y también puedes escoger la blancura, doliente y triste de la tramontana, que ve cómo su vana potencia es vista por el navegante como realizada para ti, porque están de acuerdo todos que no quieren ni otro signo ni otra estrella que tu rostro bello para el viaje seguro y para el tiempo, porque así no se preocuparán del mal tiempo, del viento, de la fortuna o del barco que naufrague: tal gracia irradiarán tus ojos.

Tu porte Dios no hizo humano, sino un ánimo real y un corazón puro, y quiso el Creador que este corazón se lo dieras totalmente al rey, que no por otra razón te hizo del mundo sino para darte a este gran señor, con recíproco amor, para que no te baste amarlo demasiado. Pero, al margen de él, que tus pensamientos sean castos: no para ti sino para él un bello rostro semejante, y el rey del Paraíso hizo bajo tus vestidos una belleza mayor, y sé que no me engaño. Ninguna parte de ti es tuya, sino de este gran rey del que eres totalmente.

El tempo breve e l'affannata mente
E de te l'alta tèma e 'l basso stile
Mio picciolo e vile
M' ha fatto fortemente ver' te errare;
Ma se Dio puncto viver me consente,
Con altra voce e ingegno più sottile,
Madonna mia gentile,
Io te farò mill'anni in vita stare.
Voluto ho mo cum man volatare el mare
A dir le lode tue; perdon ti chieggio,
E poi sì te richieggio
Ch'el mio signor, ch'è d'ogni virtù pino,
Signor conte de Urbino,
Ai piè del tuo gran re lo racomande,
Ché, se tu vuol', per te serà ben grande.

Canzon, a' piede corre
De quella gloriosa e bella dia;
Digli da parte mia
Che porga presto la sua bella mano
Al suo signor soprano
E seco el tiri dentro in quella Torre:
Ché non è gentileza, per ver dire,
Altrui per bene amar lasciar morire.

El tiempo breve y la preocupada mente, y el temor que te tengo y mi pequeña, vil y baja escritura, me habrán hecho seguramente equivocarme. Pero si Dios me consiente vivir más tiempo, con otra voz y con ingenio más sutil, mi señora gentil, te haré estar mil años viviendo. He querido vaciar el mar al decir tus alabanzas. Te pido perdón. Y si te lo vuelvo a pedir, que mi señor, que está lleno de virtudes, el Señor Conde de Urbino, a los pies de tu Señor se encomiende, porque si tú quieres él será muy grande.

Canción, corre y camina ante aquella gloriosa y bella divinidad. Dile de parte mía que ofrezca pronto su bella mano a su señor soberano y consigo se lo lleve al interior de aquella Torre: que no es gentileza, por decir verdad, por amar bien a otro, dejarlo morir.

7

AURELIO DE IACOBUTIIS DI TOSSICIA

Lassare voglio l'amore

Lassare voglio l'amore
Cotanto miraviglioso,
Ove ogne imperatore
Circao pigliar riposo,
Cusí Cesare virtuoso,
Enea e 'l gran Theseo
Pirro Marcho Perseo,
Tu Lucrezia piacente
Per Alfonso Re possente
Se Venere o ver Junone
E Minerva con Diana,
Mirra, Elena, et Melpomene
Effigenia soprana,
O Cornelia romana
Vedesse tanti galanti
Insieme tutti quanti
Ad quist or seria servente
Per Alfonso Re possente.

7

AURELIO DE IACOBUTIIS DI TOSSICIA

Dejar quiero al amor

Dejar quiero al amor, que es tan maravilloso, donde cada emperador, busca encontrar reposo. Así César virtuoso, Eneas y el gran Teseo, Pirro Marco Perseo. Tú Lucrecia complaciente con el poderoso Rey Alfonso. Si Venus o Juno, y Minerva con Diana, Mirra, Elena, Melpomene, o la soberana Ifigenia, o Cornelia la romana, viesen tantos galantes junto a todas éstas. Todas ellas servirían al poderoso Rey Alfonso.

c) Textos hispánicos en castellano

8

JOHAN DE ANDÚJAR

Al señor rey Alfonso

Nunca jamás vencedor
al mundo fue tan ardido,
que amor no aya vencido.
Si algunos detractores,
con ignorancia juzgassen
contra algunos amadores,
porque lealmente amasen,
digo que fazen error,
e non saben que a Cupido
el mundo l'es sometido.

9

ANÓNIMO

De madama Lucrecia la napoletana

Pues ya que tan sola una
vos fizo, Señora, Dios
razón es que la fortuna
e los grandes e comuna
sean subiectos de vos.
Aquesto sea verdat
vos ser sola en la tierra
muéstralos la voluntat
que vos ha la magestat
del que los siglos atierra.

Ca nunca hombre amó
en el grado que vos ama
el gran Rey que conquistó
el Reyno donde nasció
vuestra persona e fama
Pues si esse que mereçe
la universal corona
vos ama e obedesçe
¿en que grado vos paresce
deva sser vuestra persona?

E digo que su alteza
no vos ama con passión
mas con bondat e nobleça
e con pura gentileza
del su alto coraçón.
Ca resistir al desseo
anque raez nos parezca
obra es que non la leo
ni la vi ni aun la creo
qu'en amores acaezca.

Mas el que vos escogió
entre todas las naçidas
al desseo resistió
e a vos se sojuzgó
sin demostranças fengidas.
Pues ¿con qual lengua loar
se podrá tan gran fazanya
que quien vos puede mandar
se vos quiera sojuzgar
e fazeros atan manya?

A Macías alabar
oy de buen amador
mas non se deve nombrar
en el honesto amar
con esse vuestro señor.
Ca juntamente refrena
su desseo e potençia
con la honesta cadena
que le da gloria e pena
por usar de continençia.

Lo qual non acostumbramos
en los tractos de amores
que podiendo non ayamos
aquello que codiçiamos
por las honestas rumores.
Pues dexar lo codiciado
por sol[o] sguard de virtut
acto es tan senyalado
que deve ser enxalçado
sobre qualquier altitut.

E todo esto pensando
vengo a vos stimar
e quanto mas vo çercando
el mundo e trastornando
mas vos fallo singular.
Ca vençer al vençedor
de la mundana victoria
infusión es superior
mas que humano valor
no otra terrenal gloria.

De Lucrecia la romana
se faze mucha mençión
e de Dido l'affricana
que con muerte inhumana
dieron fin a su sazón.
Mas con vuestra castedat
non la d'ellas se yguala
en virtut e honestat
ni hay femenil bondat
que ante vos algo vala.

Muy dignas de alabança
por no quedar estragadas
se dieron muertes soptadas
con ímpetu de vengança.
.....
E ya ssea que obraron
con muy viril excelencia
no tal exemplo causaron
como vos ni alcançaron
la fortitut con prudençia.

Que vos mostráys con sabieza
bien amado e biviendo
mucho mayor fortaleza
qu'ellas con su gran aspreza
nos mostraron en moriendo,
qu'el resistir el amor
e a [h]un tan gran poder
trascendente al honor
de qualquiere otro loor
ni mundano mereçer.

De los donos de natura
e de gracia tan doctada
soys que no ay creatura
que lo ponga en escriptura
segunt que soys acabada,
ni menos vuestras costumbres
nos consienten ygualança,
ca ellas son nuestras lumbres
por montes, valles e cumbres
e universal morança.

Por do querer blasonar
todas vuestras perfecçiones
sería vos enojar
mas que no bien acertar
en tal altas infusiones.
E aún digo que sería
publiquar mi ignorancia
ca vuestra gran nombradía
más parece monarchia
que humanal arogancia.

Por lo qual no perteneçe
a mí tan alto blasón
e si mi lengua fallece
quien Ytalia ennoblesçe
auctoriza mi razón.
Ca en el tan sólamente
aver de vos tanto grado
me aprueva claramente
vos ser muy más exçellente
que podría ser fablado.

Si de vos sola vos alabo
ser en el mundo terreno
es porque nunca recabo
.....
ni d'aquel Rey tan sereno
el qual tanto non amara
si semblança de bondades
a vos no lo inclinara
con aquella virtut clara
qu'engendra las amistades.

10

ANÓNIMO

Canción

Quantos en vos paran mientes
otorgan mucha virtut
ser la mayor fortitut
que sea entre las gentes.
Ca en querer e querida
ser d'un Rey tan excellente
no ser vos adquerida,
por do los intelligentes
no juzgan ser a virtut
mas la mayor fortitut
que sea entre las gentes.

11

ANÓNIMO

Otra Canción

Do mora mucha beldat
e amor la encareçe
muy atarde acaesçe
conservarse castedat.

Por la qual de loar
es la vuestra gran cordura
quando con tal fermosura
vos faz con bondat amar.
Quien pierde la libertat
y en virtut permanesçe
el çeptro le perteneçe
de la real magestat.

Dígolo porque amada
soys en mucho amadora
en tal grado que señora
nunca fue assí tentada,
mas la vuestra honestat
a la beldat prevaleçe
e amor no la padesçe
con toda podestat.

12

CARVAJAL

Por madama Lucrecia d'Alañ en la mejor hedat de su belleza

¿Quién podría comportar.
aunque digan ser locura,
si lengua tiene, callar
oyendo a todos loar
la vuestra linda figura?
Fasta aquí grand voluntad
penseé a muchos fazía dezir;
mas, fablando la verdat,
es tanta vuestra beldat
que non se puede escrevir.

Mas faré una colacion,
brevemente, sin errar,
desechando dilación,
loando vuestra perfeción,
que es bien digna de narrar.
E quien tiene enamorada
que de muy bella presuma,
perdóneme esta vegada:
la verdat será fablada
porque non mienta mi pluma.

Cierto es qu'e[n] blasón de armas
más alta color es púrpura;
bien así, entre las damas,
resplandesce más que flamas
vuestra linda fermosura.
E non menos es la rosa
sobre las flores loada;
bien así vos más fermosa
vos mostráis, joya preciosa,
de las bellas esmerada.

Sola vos por don precioso
merecisteis ser aquélla:
sentar en el temeroso
sitio ardiente, peligroso
por la más casta donzella,
porque virgen, non temiendo
el furor de grandes flamas,
mas ellas de vos fuyendo
e vos muy leda sintiendo,
como entre flores e ramas.

En todas cosas amor
fizo vuestra parte buena:
que vos dio conquistador,
que César emperador,
des qu'éste nasció, non suena:
la beldat ser toda vuestra
segund dize la escriptura,
e segund opinión nuestra,
a vos fizo Dios por muestra,
affinando su pintura.

Sola vos, gentil señora,
sé que os tovo Dios guardada,
de ab inicio fasta agora,
para aquel que vos adora,
por quien soes dea llamada;
cuya fama se consuena
ser más bella que no estava
la fermosa griega Elena,
ni la linda Policena
quando por Éctor lloraba.

Lucrecia, vuestra grand fama
non creyera si non viese;
mas de que vi tan linda dama
vuestra fama paresció rama,
que de un árbol se cayese;
porque Dios quiso mostrar
flor nueva sobre las flores,
por todo el mundo matar
y a vos sola salvar,
purgatorio de amadores.

Fin

Si mi lengua non pregona
ya virtud quanta en vos cabe,
por la más fermosa dona
vos presento la corona,
porque otra non se alabe.

13
CARVAJAL

[Rey D' Aragón a Lucrecia]

Si desís que vos offende
lo que más mi seso piensa:
si rasón algo defiende
en tal caso amor dispensa.

Yo solo seré el culpado,
vos queriendo mi querer,
e pensad mayor peccado
ser matar que offender.
Pues mejor se vos entiende,
non me deis atal defensa
que si razón algo defiende
en tal caso amor dispensa.

14
CARVAJAL

Por mandado del Señor Rey fablando en propia persona, siendo mal contento de amor mientra madama Lucrecia fue a Roma

Yo só el triste que perdí
mi vida serviendo amor,
e soy quien nunca rescebí
premio de quanto serví,
sino penas e dolor.
E a la fin, en conclusión,
porque más pena possea,
amor, por consolación
de mi total perdición,
me ha dado por galardón,
una negra chaminea.

15
SUERO DE RIBERA

Gentil señor de Centellas,
ved qué porfía sostengo:
muchos dicen por do vengo
si vi tan fermosas bellas
como las napoletanas;
yo respóndoles que sí,
salvo tres damas que vi
en belleza soberanas.

Las quales, si Dios me vala,
su beldat mucho floresce,
ya sea que me paresce
saber muy poco de gala;
tal gracia, de grado dada,
quier en dueña o donzella
fazer l'ha dos tanto bella,
atrativa, deseada.

Si bien so mal inventivo
en la materia presente,
fablaré sumariamente,
claro, no comparativo,
tocando de cada una,
non largando la estoria,
segund mi flaca memoria
por arte llana comuna.

La primera, generosa,
en grado superiora,
es una noble señora,
condessa muy virtuosa,
de Derno entitulada,
que por la fazer mejor
dotóla Nuestro Señor
buena con bueno casada.

Por muy excelente modo
vi otra hermosa dama
que de Gátula se llama,
primera de todas en todo;
de su compás y nibel
se faría larga suma,
pero detengo la pluma
por no tocar al papel.

Sin más quedar en olvido
valor que tanto se precia
es la fermosa Lucrecia
del gentil sege de Nido:
donzella de grand valía,
en estremo singular,
por quien dizen el cantar:
«Para mí me la querría».

Del sege de Capuana
vi Camilla graciosa,
que resplandesce fermosa
más que estrella de Diana:
el Señor muy soberano,
mostrando su grand poder,
las otras mandó fazer
y ésta fizo por su mano.

En este sege nombrado
vi otra Lucrezia plaziente,
donzella bien paresciente
en superlativo grado,
compassada su belleza;
segund el mi parescer
bien creo que deve ser
thesoro de gentileza.

Minutela Margarita,
mujer de mosén Gallarte,
non deve quedar aparte
de fermosura escondida,
a quien juzgaron las fadas
por sentencia verdadera
que no fuese postrimera
de las fermosas loada[s].

Tornando, mosén Francés,
a mi porfía primera,
pues ya vedes la manera
respondedme si querés,
dexando toda favor,
presentándoos por testigo:
d'estas señoras que digo,
¿quál vos parece mejor?

16
JUAN DE TAPIA

Otra canción de Iohan de Tapia a madama Lucrecia

Dama de tan buen semblante,
que la vuestra grand beldat
faze la guerra
a quien fa temblar la tierra
desde poniente a levante.

Vos fuistes la más fermosa
donzella que fue nascida,
muy honesta e virtuosa,
de todos bienes complida;
Señora que a tal amante
con tan poca piedat
fazéis la guerra
a quien fa temblar la tierra
desde poniente a levante.

Vos fuistes la combatida
que venció al vencedor,
vos fuistes quien por amor
jamás nunca fue vencida;
vos pasáis tan adelante
et con tanta crueldat
fazéis la guerra
a quien fa temblar la tierra
desde poniente a levante.

17
MOSSÉN PERE TORROELLA

De mossen Pere Torroella en lohor de madama Lucresia, nepoletana, dama de don Alfonso, Rey d'Aragón

Maravilla a los absientes
oyendo el [gran] bien que posséis,
perdida entre los presentes,
quando vienen para mientes
en quanto estremo valéis.
Sois vos, complida señora,
princessa de las mugeres,
del nombre mereçedora
que d'aquel quien vos adora
consienten sus mereçederes.

Que yo quisiesse emprender
fablar en vuestra bellesa,
gracia e gentil saber,
sosiego e buen conoscer,
virtut e muxa destresa,
sería empresa muy vana
yo no conosciendo ser hombre,
vos mas divina que umana,
tal que la fabla mundana
no cabe en vuestro renombre.

El nombre de vos primero
tanto famoso en el mundo,
ya el vuestro muy más antero
con exemplo verdadero
faze en renombre segundo;
que ser no puede offensado
por voluntad de Señor,
que vuestro gesto asseado
e de bondat matizado
es d'onestad deffensor.

El muestre que hun gran debate
vos con vos mesma tenéis,
así que amor vos combate
porque no vos desbarate
que tanto honor marescéis.
Vos, ya puesta en su poder,
obtenéis d'amor victoria,
trascendendo el marescer
que assí consigo vençer,
es de vençimiento gloria.

Por la manera que yo
donas he mucho alabadas,
en vos no puede ser, no;
que del bien c'a vos se dio
las otras son estremadas.
Ninguna tiene de vos
ni vos tenéis de ninguna,
ni sois en nombre de dos,
mas como en el cielo hun dios
sois en la tierra vos una.

Lo que de vos se comprende
es una semblança estraña,
do la voluntad se prende
e Cupido se reprende
y el desseyo s'engaña.
Miran en son d' olvidad[o]s
todos vuestra preheminença;
los oyos enamorados
son a sus damas robados,
juntos en vuestra presencia.

Pero con ellos fazer
amor non puede acordan[ç]a,
porque en vuestro mareçer
no se consiente el querer
se ayunte con esperança.
Por tanto, sois de ninguno
ni podéis ser bien amada;
mas, ¿qué digo? sí, sois d'uno
porque tenés de consuno
la mayor parte acordada.

Aqueste es aquell que vale
segunt por cab[o] valés,
y del qual dezir no cale
qu'en bien amar vos iguale,
que abiertamente lo ves.
De su buen conoscimento
la voluntada sometida
causa qu'el merecimento
acompaña el sentimento
donde se ordena la vida.

Aqueste a cuya grandeza
el universo se omilla,
aqueste que fortaleza
e justicia con sabieza
la templança acaudilla,
delante de vos venido,
inora, obedieçe y treme;
assí que d'amor vençido
de todo el mundo temido,
a vos solamente teme.

Aqueste mil vezes diez
la fortuna han combatida,
y la postremera viez
l'a fallada entre los piez
como sobrada y vençida.
Y quien se fecho señor
d'aquella que mundo rige,
puesto en la cumbre d'onor
como sojecto amador
en vuestro poder se elige.

FIN

Pus tal Señora y Señor
el mundo haver no podría,
pido [a] aquel superior,
acompañados d'amor,
vos dexe la monarchía.

d) textos catalanes

18

AUSIÀS MARCH

[Al rey Alfons el Magnànim]

I Tots los delits del cors he ja perduts,
e no atench als propis d' espirit;
en lo mijans ha ésser mon delit,
e si no.l he, yo romanch decebuts.
E sol d'aquests me resta lo caçar,
per què.us soplich, mon car e bon senyor,
que del falcó me siau donador,
un pelegrí lo qual té nom suar.

II Si lo falcó, senyor, non.m voleu dar,
causa sereu de ma perdició,
car tornaré a ma complexió,
d' on era tolt, ço és, dones amar.
Car no vull ser ociós animal,
no vulla Déu que yo stiga en foll:
més am anar en part on rompa .l coll
que si estich segur entre bé y mal.

III Ja la edat a mi no .s cominal;
seré jutjat de tots per galant vell,
y a dones plau l'om quant és jovencell;
totes són carn, y en carn és lur cabal.
Tant quant a ço, recapte .ls donaré:
dels membres só bé proporcionat;
mas és lo mal que.l hull tinch ja ruat,
y en llur esguart, vell me reputaré.

IV Moltes rahons bastantment los diré,
mas no hiré per los carrers cantant:
a dones plau l'om qui va follejant;
mas a la fi tot quant volrran faré.
No porà ser que no.m trop del temps meu,
ab lo pols blanch, ros diumenge matí;
d'argent fan or. Donchs, què diran de mi?
De lur amor quisvol pot ser hereu.

V Donchs vós, seyor, d'ocasió .m toleu,
e porà's ffer, si lo falcó .m donau;
o si aquell a vós donar no plau
a Déu y a vós un home levareu.
A vós és dat curar dels sperits:
donchs en lo meu hajau-hi vostr.esguard;
dau mi remey e no vinga molt tart,
per qu. entretant no preng. altres delits.

VI Mon car senyor, tot hom cerca delits,
segons cascú sa qualitat requer,
mas a present la dona y lo diner
son los déus dos en lo món favorits.

19
AUSIÁS MARCH

I Mon bon senyor, puix que parlar en prosa
no.m val ab vós per haver un falcó,
em rims ho dich, sens por que.m digau no;
hoch serà .l test, mas dubt'm de la glosa.
Mas]com serà que.l costum vostre .s mut,
puix fes començ en vós naturalment,
e vós aprés lo compris moralment,
perfeccionant sa noble abitut?

II Tots los delits del cors he ja perdut,
e no atench los propis d'esperit,
e no sent molt del animal delit:
sé, mas no sent, dels de moral virtut.
Tot mon delit resta sol en caçar;
per que.us suplich, dels hòmens vóa millor,
que d'un grifaut me siau donador,
tal que a vós escayga lo donar.

III Si per ma sort no puch tant acabar,
complaure vull a ma complexió
e fer-me tort que.m luny tant de rahó
que foll. amor yo torne praticar.
Mas no vull ser ociós animal,
no vulla Déu qu. estiga fret o moll;
més am anar en part hon rompa .l coll
qu. estar segur menys de fer bé o mal.

IV Amor me fon tostemps descominal
per yo amar per bon desig e bell;
dona del món no vol cor ni cervell:
hon serà, hon, la que no.s troba tal?
Deçà lo Far yo no la trobaré:
en Nàpols és, si bé serà cercat;
d' un sant mereix propòsit revocat,
e d'un gran rey sa cativada fe.

V Aquesta és l'exemple de tot bé.
Qui serà, donchs, que la puga stimar?
E rey valent sa jaqueix rahonar,
mas dona tal en maravella ve.
Un fènix hom dona semblant requer,
e Déu permet que Amor aquests juny,
e mostra's clar portant aquell de luny
per fer unir dos cors en un voler.

VI O quant són pochs qui d'Amor an saber!
E quasi tots d'aquell han sentiment
d'un gros desig que han naturalment
los animals qui fan menys saber fer.
Mas ¡qui sabrà d'est amor discernir
com té units contraris apetits,
en lo finit volent los infinits,
ço que no pot natura consentir?

VII La carn vol carn —no s'i pot contradir—;
son apetit en l'om pren molta part:
si no .s unit ab l'arma, tost és fart;
d'ells dos units sent hom un terç exir.
Aquell qui sent d'esperit pur.amor,
per àngel pot anar entre les gents;
qui d'arma y cos junts ateny sentiments,
com perfet hom sent tota la sabor.

VII No sent delit ans de haver dolor
qui totalment ama de part del cos;
hom famolent no està en repòs:
menjant per fa, e prop de fart, tristor;
si pass.avant, més que del mester ha,
en fastig ve perquè.y recau excés,
de semblant cas l'amador no .s deffès:
entre desig e fastig son bé va.

IX D'amor honest hom no carregarà
tant, que d'aquest senta l'extrem d'excés:
massa o poch contrari no li és,
dolrós desig, fastig ne zel tendrà.
Tot lo revés porta lo cos, amant:
fastig reb tost e gran desig li nou;
l'amor qu. ensemps met cos e arma .n jou,
hix d'un poder de tots participant.

Tornada

X Si per grosser só vist, escur parlant,
o per sentir d'amor algun secret,
per demostrar com ne per què.u he fet,
si.m és manat, yo passaré nadant.

Seguida

XI Dona que vós haveu sovint danant
satisfaent vostres senys e rahó,
yo la supplich que.us suplich del falcó,
e si.u farà, ja.m veig ab ell caçant.

20

PEROT JOAN

A Lucrecia

En la pus alta fortuna
Prospera e venturosa
Es vuy vostra vida una
Entra la gent no comuna
Mas singular e famosas
De tantas virtuts complida
Com per merexer corona
Fos may dona desta vida
Si fortuna nos oblida
Meritar vostra persona.

No es poch atraviment
Escriura de vos donzella
Discreta gentill sabent
Plena de bon sentiment
No menys honesta que bella
Si de mi no sou lloada
Segons vostres bens senyora
Per ma llengua despoblada
No sereu menys stimada
Del que sou merexedora.

Molts trobados han scrit
En llahor de moltas donas
Dels quals en part han ver dit
E en altra magor ffingit
E mes ffent las totas bonas
Yo dich que son poch fermadas
En nenguna voluntat
Mas per vos seran llohadas
E moltas mal custumadas
Fara llumm vostra bondat.

Yo prench de mi bon senyall
Com sens vista ni servida
Vos divisse esser tal
Com la ffama generall
Dels quiius ha ben escullida
Per queem par vostra valor
Al inffinit acostada
Sens tembre reprenedor
Car sens vil de meltamor
Vos pens aver blesonada

Mas dexant estas llahos
Poques a vostre merexer
Vos scriu per mas tristos
Les quals yo confiu de vos
Vendran senyora descrexer
Car vos nasques en tal signe
Don se deu gran festa colre
Dun naximent tan insigne
Puix nam molts iutge tan digne
Per condempnar ho absolre.

Tornada

Per condempnar ho absolre
La mia vida us consigne
Vos lam ffeu guiar o tolrre
Car vos podeu ffer dissolrre
Totcards de perdó insigne.

APÉNDICE 2:

EL EROTISMO EN LA POESÍA DE LOS HUMANISTAS

(Textos del Panormita y de Pontano)

ANTONIO BECCADELLI, EL PANORMITA

I

AD LIBELLUM, UT FLORENTINUM LUPANAR ADEAT

Si domini monitus parvi facis, i, fuge, verum
    Florentina petas moenia, parve liber.
Est locus in media quem tu pete festud in urbe,
    quove locum possis noscere, signa dabo.
Altae Reparatae scitare palatia Divae,
    aut posce agnigeri splendida templa dei.
Hic fueris, dextram teneas paulumque profectus,
    siste, vetusque petas, fesse libelle, forum.
Hic prope meta viae est, hic est geniale lupanar,
    qui sua signa suo spirat odore locus.
Huc ineas: ex me lenasque lupasque saluta,
    a quibus in molli suscipiere sinu.
Occurret tibi flava Helene dulcisque Mathildis,
    docta agitare suas, illa vel illa, nates.
Te viset Iannecta, sua comitata catella:
    blanda canis dominae est, est hera blanda viris.
Mox veniet nudis ac pictis Clodia mammis,
    Clodia, blanditiis grata puella suis.
Galla tuo peni, vel cunno, nam tibi uterque est,
    iniciet, nullo tacta rubore, manus.
Anna Theutonico tibi se dabit obvia cantu:
    dum canit Anna, recens afflat ab ore merum.
Te quoque conveniet crissatrix maxima Pitho,
    quacum, deliciae fornicis, Ursa venit.
Teque salutatum transmittit Thaida vicus
    proximus, occiso de bove nomens habens.
Denique tam celebri scortorum quicquid in urbe est,
    te petet, adventu laeta caterva tuo.
Hic obscena loqui simul et patrare licebit,
    nec tinget vultus ulla repulsa tuos.
Hic, quod et ipse potes, quod et ipse diutius optas,
    quantum vis futues et futuere, liber.

I

A SU LIBRO, PARA QUE ACUDA AL LUPANAR FLORENTINO

Si prestas un poco de atención a tu dueño, vete, huye, pequeño libro, pero dirígete a los muros de Florencia. Hay un lugar en el centro de la ciudad al que te puedes dirigir festivamente: te daré las señas, para que puedas conocer el lugar. Prueba a preguntar por el alto palacio de Santa Reparata, o por el espléndido templo del Santo que tiene una piel de cordero. Cuando estés aquí, sigue por tu derecha y, después de haber andado un poco, detente, cansado librito, y te diriges hacia el Mercado Viejo. Aquí precisamente está la meta de tu camino, aquí está el lupanar placentero, el lugar que exhala su presencia con su perfume. Entra allí: saluda de mi parte a las alcahuetas y las prostitutas, que te acogerán en su suave seno. La rubia Helena correrá a tu encuentro y la dulce Matilde, una y otra expertas en agitar sus nalgas. Te mirará atentamente Juanita, acompañada por su pequeña perra, la perra es cariñosa con su dueña, la señora es cariñosa con los hombres. En seguida vendrá a tu encuentro Clodia con los pechos desnudos y decorados , Clodia, una muchacha grata por sus caricias. Galla pondrá sus manos, acariciando sin ningún rubor, en tu pene, o en tu clítoris, pues tú tienes uno y otro. Ana, que sale al encuentro, se te entregará con una canción alemana: mientras cante Ana, olerá a vino puro y reciente por la boca. Vendrá también a ti Pitho, una gran amante, y con ella vendrá Osa, la delicia del burdel. La calle próxima, que tiene el nombre de un buey muerto, te transmite su saludo con Taida. En definitiva, todas las prostitutas que hay en una ciudad tan célebre, se dirigirán a ti en tropel, contentas por tu llegada. Aquí te estará permitido decir y hacer cosas obscenas y ningún rechazo enrojecerá tu rostro. Aquí serás libre de hacer todo lo que puedas, o todo lo que deseas desde hace tiempo, cuanto forniques o quieras fornicar.

II

EPITAPHIUM NICHINAE FLANDRENSIS SCORTI EGREGII

Si steteris paulum versus et legeris istos,
hac gnosces meretrix quae tumulatur humo.
Rapta fui e patria, teneris pulchella sub annis,
mota proci lacrymis, mota proci precibus.
Flandia me genuit, totum peragravimus orbem,
tandem me placidae continuere Senae.
Nomen erat —nomen notum— Nichina: lupanar
incolui. Fulgor fornicis unus eram.
Pulcra decensque fui, redolens et mundior auro,
membra fuere mihi candidiora nive;
quae melius nec erat Senensi in fornice Thais,
gnorit vibratas ulla movere nates.
Rapta viris, tremula figebam basia lingua,
post etiam coitus, oscula multa dabam.
Lectus erat multus et niveo centone refertus,
tergebat nervos officiosa manus.
Pelvis erat cellae in medio, qua saepe lavabar,
lambebat madidum blanda catella femur.
Nox erat, et iuvenum me sollicitante caterva,
substunui centum, non satiata, vices.
Dulcis amoena fui, multis mea facta placebant:
sed praeter pretium, nihil mihi dulce fuit.
Oro tuum violas spiret, Nichina, sepulchrum,
sitque tuo cineri non onerosa silex.
Pieriae cantent circum tua busta puellae,
et Phoebus lyricis mulceat ossa sonis.

II

EPITAFIO DE NIQUINA DE FLANDES, ILUSTRE PUTA

Si te detienes un poco y lees estos versos, conocerás a la meretriz que está enterrada en esta fosa. Raptada fui de mi patria, cuando era linda en tiempo de mis años jóvenes, conmovida por las lágrimas de un enamorado, conmovida por sus plegarias. Flandes me creó, recorrí todo el mundo, hasta que me acogió la dulce Siena. Mi nombre era —nombre famoso— Niquina: vivía en el lupanar. Yo sola era el esplendor del prostíbulo. Fui bella y elegante, perfumada y más preciosa que el oro: tenía los miembros más blancos que la nieve; en el burdel de Siena no había ninguna cortesana que supiese mover las caderas mejor que yo. Arrebatada por los hombres, acompañaba los besos con la vibración de la lengua, incluso después del coito, daba más besos. Mi lecho lo cubría una colcha blanca y pesada, mi mano servicial tranquilizaba los nervios. Una vasija estaba en medio de la estancia, en la que a menudo me lavaba, mientras mi dulce perrita me lamía la cadera bañada. Una noche, habiéndome solicitado una muchedumbre de jóvenes, mantuve a cien, uno tras otro, sin saciarme. Dulce y graciosa fui, a muchos complacían mis actos, pero nada me gustó más que el dinero. Ojalá, oh Niquina, que las violetas perfumen tu sepulcro, y que la piedra no sea pesada sobre tus cenizas. Que las jóvenes musas canten alrededor de tu tumba, y Febo conforte a tus huesos con el sonido de su lira.

GIOVANNI GIOVIANO PONTANO

III

AD FANNIAM
Amabo, mea cara Fanniella,
ocellus Veneris decusque Amoris,
iube, isthaec tibi basiem labella
suplicena, tenella, mollicella;
amabo, mea vita suaviumque,
face istam mihi gratiam petenti.
Ah, quid lenta tuum times maritum?
Ne time, leviter suaviabor.
Apes ut tenero studens liquori
libat summa thymi aut crocon rubentem,
summa vix tibi suxerim labella,
isthaec dico labella mollicella,
quae me tam facient cito beatum
quam fiam cito, si neges, misellus.

IV

IN ANTONINUM CINAEDUM
Antonine cinaedule,
huc ad nos redeas, namque per Herculem
istas turpiculas nates,
si te prenderimus, iam usque adeo malis
virgis exagitabimus,
ut par sit sceleri supplicium tuo.
Audes tu media via
me praesente meae comminitarier?
Audes tu niveas rosas
e nostrae gremio tollere Cinnamae?
Post haec tam male pallium
nixus surripere atque in teneris manus
immiscere papillulis?
Quod si compulerit me furor improbus,
disces postmodo quid siet
tam bellas manibus tangere feminas.

III

A FANNIA

Te ruego, mi querida Fannecilla, joya de Venus y belleza de Amor, ordéname que te bese estos tus labios jugosos, tiernos, mórbidos; te ruego, mi vida y mi dulzura, concédeme esta gracia que te pido. Ah, ¿por qué, lánguida, temes a tu marido? No temas, te besaré ligeramente. Como la abeja, ávida del tierno licor, liba apenas el tomillo o el rojo azafrán, así te chuparé apenas los labios, digo estos tus labios mórbidos, que me harán tan feliz rápidamente, como, si te niegas, me harán desgraciado en un momento.

IV

CONTRA EL OBSCENO ANTONINO

Obsceno Antonino, vuelve aquí, porque, si te cogiésemos, por Hércules, que tus sucias nalgas castigaremos con dolorosas vergas, para que el suplicio sea semejante a tu culpa. ¿Te atreviste en medio de la calle, delante de mí, a amenazar a mi Cinanna? ¿Te atreviste a arrancar las blancas rosas del regazo de mi Cinanna? Y después, ¿osaste quitar su toga violentamente y meter tus manos en sus tiernos pechos? Pues si el desesperado furor me obliga, aprenderás en lo sucesivo lo que significa tocar con tus manos a mujeres tan bellas.

V

MUSAM ALLOQUITUR

Nigris, Pieri, quae places ocellis
et cantum colis et colis choreas,
migris, Pieri, grata dis capillis,
formosae quibus invident Napaeae,
dum gratos prope Sirmionis amnes
et crinem lavis et comam repectis,
ne tu, Pieri, ne benigna desis,
dum laetis salibus sonante plectro
alterno et pede balneas adimus.
Huc huc, Hendecasyllabi, frequentes,
huc vos quicquid habetis et leporum
iocorum simul et facetiarum
huc deferte, minutuli citique.
Quod vos en pretium aut manet voluptas?
Inter lacteolas simul puellas,
inter molliculos simul maritos
ludetis simul atque prurietis.
Dum tractat tumidas puer papillas,
contrectat tenerum femur puella,
tractat delicias suas maritus,
temptat delicium suum puella,
et ludunt simul et simul foventur
lassi languidulique fessulique,
tunc vos, Hendecasyllabi beati,
quot, quot oscula morsiunculasque,
quot, quot enumerabitis duella?
Quot suspiria, murmura et cachinnos,
cum furtim liceat sopore in ipso
contrectare papillulas sinumque,
occultam et femori admovere dextram?
Hos tu sed comites, Marine, vita,
Baianis quotiens aquis lavaris,
tuas ne veneres libidinesque
et lusus referant salaciores,
sis et fabula, quod senex salaxque,
et thermas quoque balneas et ipsas
infames nimio supinus usu.
Hanc laudem potius tuo relinque
compatri. Chorus hunc puellularum
incanum sequitur; colunt sed illae
non annos vetuli senis, sed aurum.

V

HABLO A LA MUSA

Piéride, que gustas por tus ojos negros, y cultivas el canto y cultivas las danzas, grata a los dioses por tus cabellos negros, a los que envidian las hermosas Nápeas, mientras cerca de los agradables ríos de Sermión lavas la cabellera y la peinas de nuevo, no, no me dejes, Piéride benigna, mientras alterno mi resonante lira con alegres bromas y vamos a pie al balnerario. Aquí, aquí, venid Endecasílabos numerosos, veloces y pequeños, vosotros que tenéis no solo gracia, sino también alegría y donaire. ¿Qué os espera como recompensa o placer? Entre blancas muchachas, al tiempo que entre tiernos maridos, jugaréis y tendréis comezón. Mientras un joven palpa los crecidos pechos, la doncella acaricia el muslo tierno, el marido toca sus delicias, y la joven tienta sus placeres, y juegan y se calientan al tiempo, hasta que están cansados, lánguidos y exhaustos. Ahora, Endecasílabos dichosos, ¿cuántos besos, cuántos mordiscos, cuántas batallas contaréis? ¿Cuántos suspiros, murmullos y risas contaréis, cuando furtivamente está permitido en el mismo sueño palpar los pezones y los pechos, y ocultamente acercar la mano derecha al muslo? Pero tú, Marino, evita a los compañeros cuando diariamente te bañas en Baia, para que no cuenten tus amores y tu lujuria, y tus bromas lujuriosas, y estés en boca de todos, como viejo y lascivo, y, por el inmoderado uso, seas el descrédito de las termas y del balneario cuando te caigas boca arriba. Esta gloria déjala mejor para tu compatriota. A éste, aunque encanecido, le sigue un coro de muchachas, aunque éstas adoren no los años del viejo añoso, sino su oro.

VI

AD HERMIONEM, UT PAPILLAS CONTENGAT.

Praedico, tege candidas papillas,
nec quaeras rabiem ciere amantum.
Me, quem frigida congelat senecta,
irritas male calfacisque: quare,
praedico, tege candidas papillas,
et pectus strophio tegente vinci.
Nam quid lacteolos sinus et ipsas
prae te fers sine linteo papillas?
An vis dicere: —Basia papillas
et pectus nitidum suaviare—?
Vis num dicere: —Tange, tange, tracta—?
Tene incedere nudulis papillis?
Nudo pectore tene deambulare?
Hoc est dicere: —Posce, posce, trado—
hoc est ad venerem vocare amantes.
Quare aut contege candidas papillas
et pectus strophio decente vinci
aut, senex licet, involabo in illas,
ut possim iuvenis tibi videri.
Tithonum, Hermione, tuae papillae
possunt ad iuvenis vocare munus.

VII

LOQUITUR PUELLA FUSCULA

Quod sim fuscula, quod nigella, et ipsae
fusco in pectore nigricent papillae,
quid tum? Nox nigra, fusculae tenebrae,
nocturnis colitur Venus tenebris,
optat nox Venerem, Venus tenebras,
et noctes Venerem tenebricosae
delectant, pueri in sinu locata
lusus dum facit improbasque rixas.
Ergo his in tenebris latebricosis,
his nos in latebris tenebricosis,
lecto compositi, quiete in una
ductemus Venerem, toroque vincti
condamus tenebras, sopore ab ipso
dum solis Venus excitet sub ortum.

VI

A HERMION, PARA QUE SE CUBRA LOS PECHOS.

Te advierto, cúbrete los blancos senos, no pretendas que el deseo excite al amante. A mí, a quien la frígida vejez congela, me provocas y me calientas: por tanto, te advierto, cúbrete los blancos senos y el pecho protege cubriéndolo con el corpiño. ¿Por qué llevas por delante los lácteos senos y los pezones sin ninguna tela? ¿Vas diciendo quizá: Besa los pezones y el pecho rotundo besa suavemente? O acaso ¿quieres decir: Toca, toca, moldea? ¿Vas por ahí con los desnudos pezones? ¿Paseas con el pecho desnudo? Esto es ir diciendo: Pide, pídelos, te los daré; esto es llamar a los amantes al amor. Por tanto, o recubres los blancos senos y el pecho proteges cubriéndolo con el corpiño, o, aunque viejo, me precipitaré sobre éstos, para que pueda parecerte joven. Hermión, tus pezones pueden llamar al trabajo de un joven a un viejo como Titón.

VII

HABLA UNA JOVEN NEGRA

Porque sea oscura, porque sea negrita, y los pezones sean negros en el oscuro pecho, ¿qué importa? La noche es negra, las tinieblas oscuras, se adora a Venus en las tinieblas nocturnas. La noche desea a Venus, y Venus desea las tinieblas, y las noches de tinieblas complacen a Venus, cuando, abandonada en el regazo del joven, hace juegos y lascivas riñas. Por tanto, descansa en estas tinieblas escondidas, en estos escondrijos de tinieblas, y, unidos en el lecho, tomemos con nosotros a Venus, ocultémonos en las tinieblas, hasta que del mismo sopor, cuando el sol nazca, Venus nos saque.

VIII

AD FOCILLAM

In somnis tenerum mihi labellum
offers dum, male suaviorque utrumque,
decursim lacrimae tibi esciderunt
et largo faciem madore tinguis:
atque has dum lacrimas madenti ab ore
detergo simul et simul relingo,
surreptim mihi mordicusque linguam
exceptam rapis obterisque dente.
Mox risum lacrimis iocosque miscens:
- Haec nos ludica imaginesque noctis,
has —inquis— simul in die vicissim
et veras faciamus et probemus.-
His te in iudicium voco fidemque:
en linguam tibi, porge mi labella.

VIII

A FOCILLA

En el sueño, mientras me ofreces los tiernos labios, y los beso tanto que salen tus lágrimas recorriendo el rostro, y lo mojas con una gran humedad; y, mientras estas lágrimas que te humedecen, al mismo tiempo seco y provoço con mi boca, y con los dientes llevándote mi lengua, la atrapas, la arrastras y la aplastas en tu boca. Después, mezclando con tus lágrimas la risa y los juegos: Hagamos verdad y probemos de nuevo durante el día —dices— estos juegos y estas imágenes de la noche. Así, te llamo a juicio y confío: he aquí mi lengua, acércame tus labios.

APÉNDICE 3:

DOCUMENTOS PARA LA BIOGRAFÍA DE JUAN DE TAPIA

(Un breve resumen de estos documentos aparece en el epígrafe dedicado a este poeta)

1

125.—1449, iul.15,XII, in nemore Flasso S. Petri Scaffato.
Alfonsus Rex etc. Gabrieli de Cardona in ducatu Calabrie Thesaurario etc. Mandat quatenus exsolvat *Johanni de Tappia*, camerario, castellano castri Tropee et quatuor socisi gagia statua, ut bene et sollicite custodiatur turris de *Baticano* que in litore maris dicte civit. Tropee constituta est. *R. in Pecunie Neapolis* 1º (Sum. Priv. vol. cit. f. 73).

2

129.— 1449, iul, XII, in R.Camera Summaria ap. civit. Sarni.
Petrus de bisulduno regens officium Magni Camerarii etc. Nob.viro Gabrieli Cardone Thesaurario Calabrie etc. Mandat pro observantia infrascriptarum r. licterarum vid:

a. 1449, iul. 15, XII, in nemore Flasii S. Petri de Scafato. Alfonsus Rex etc. Gabrieli Cardone etc. Mandat quatenus *Iohanni de Tappia* et sociis quattor solvat gagia statuta pro custodia castri Tropee et turris de Baticano, *Reg. in Summaria in Comuni V.* (Sum. Priv. vol. cit. 73v.)

3

133.—1449, oct. 8, XIII, in Turri Octava.
Alfonsus Rex etc. Nob. viro Petro di Milano mil. Camerario etc. Creat eundem Petrum castellanum castri civitatis Troppe et Turris de Bathicano in Calabria U. cum XXVI sociis pro custodia dicte Turris, cum stipendio duc. X pro persona sua et duc. II et dimidii pro singulis sociis, revocato *Iohanne de Tapia* castellano dictorum castri et turris; concedit etiam eidem licentiam substituendi eum viris ydoneis et sufficientibus. *Reg. in Canc. penes Cancellarium in Reg. XIII.* (Sum. Priv. vol. cit. f. 89 y 89v.).

4

46.—*Pro Episcopo Cotronense.*
Alfonsus etc.
Franciscus etc. Spectabilibus nobilibus et egregiis viris magistro Secreto et aliis regiis officialibus ad quos infrascripta spectent presentesque pervenerint in provincia

Calabriae contitutis et potissime Capitaneo et Vice secreto civitatis Cotroni eorumque locatenentibus presentibus et futuris salutem et nostrorum hobedienciam mandatorum. Noveritis quod pro parte reverendi Episcopi Cotronensis fuerunt nobis lictere regie presentate tenoris sequentis:

Alfonsus Dey gracia Rex Aragonum Sicilie Citra et Ultra Farum Valencie Ierusalem Ungarie Maioricarum Sardinie et Corsice Comes Barchinone Dux Athenarum et Neopatrie ac eciam Comes Rosilionis et Cirritanie. Magnifico viro Vice Regi nostro Calabrie necnon Magistro Secreto et officialibus nostris aliis ad quos infrascripta spectent et spectabunt presentesque pervenerint in dicta provincia Calabrie constitutis et potissime Capitaneo et Vicesecreto civitatis nostre Cutroni eorumque locatenentibus presentibus et futuris graciam et bonam voluntatem. Pro parte venerabilis in Christo patris C(*ruchecti*) Episcopi Cotronensi et Capituli dicte Ecclesie oratorum nostrorum dilectorum fuit nobis querulanter expositu ut cum ipsi Episcopus et Capitulum haberent, tenerent et possiderent diversa dicte Ecclesie territoria passibilia et seminatoria sita et posita in tenimento ipsius civitatis nostre Cotroni et alibi que territoria et eorum herbagia tociens locant et locare intendunt hominibus et personis ipsa ab eisdem conducentibus et conducere volentibus nonnulli homines presertim aliqui habentes seu a nobis et nostra Curia graciose obtinentes alia territoria sive feuda signanter Galassus de Tarcia et *Iohanne de Tappia* turbant et molestant eosdem Episcopum et Capitulum circa locacionem et venmdicionem ipsorum territorium eorumque herbagia ymmo dicta territoria et herbagia pascunt seu pasci faciunt aliquando per eorum animalia aliquando per illos presertim quibus eorum territoria seu pheuda locant et animalia vendunt quandam circa eam consuetudinem pretendentes videlicet quod dum olim per curiam condam magnifici Nicolai Ruffi tunc Marchionis Cotroni et eius heredes successive territoria seu pheuda sibi concessa tenebantur animalia curie sive illorum quibus dicta curia dicta pheuda seu eorum herbagia vendebantur et mictebantur libere et sine solucione ad passcendum in territoriis predictis ipsius Ecclesie et eorum herbagiis ipsis Episcopo et Capitulo patronis ac eorum conductoribus seu locatoribus permictentibus et non condicentibus super quo nostra provisione humiliter implorata volentes dictam Ecclesiam Episcopum et Capitulum ab huiusmodi gravamine relevare vobis et vestrum cuilibet ad quem presentes pervenerint harum serie de certa nostra sciencia expresse dicimus conmictimus et mandamus sub pena unciarum auri centum quatenus predictos et alios si qui fuerint debitis et oportunis remediis conpescatis quod ab huiusmodi turbacione et molestacione prorsus et omnino desistant ymmo dictum Episcopum et Capitulum et Ecclesiam permictant tenere et possidere ac uti, frui, vendere et locare pro suo arbitrio territoria sua eorumque herbagia, fructus, glandes adque usus et si quis voluerit pascum, fructus et usus dictorum territoriorum dicte Ecclesie pascere et habere id faciat cum consensu et satisfaccione ac licencia dicti Episcopi Eclessie et Capituli et non aliter nec alio modo nam et si nostro privilegio civibus civitatis eiusdem concessimus quod eorum unus quisque de suis herbagiis possit pro suo libido voluntate dissponere et illa alii vendere, locare vel conducere multo magis intendimus dictos Episcopum et Capitulum ac Ecclesias et ecclesiasticas personas civitatis eiusdem si dictis eorum territoriis et herbagiis gaudere quod eis invitis in dictis eorumterritoriis herbagiis et possessionibus eorumdem nichil perquempiam fiat per quod eorum comoditas usus fructus et redditum

in aliqua diminuantur vel inpediantur eisdem nec de territorio sit eorum quam aliorum communi civitatis predicte condicio et contrarium non faciatis sicut graciam nostram caram habetis ac penam predictam in quam contrafeceritis vos incurrere volumus et Fisco nostro applicare cupitis evitare. Presentibus post oportunam inspeccionem pro cautela remanentibus presentanti. Datum in Castro nostro Novo Neapolis die VIII° Ianuarii XIIII° indicionis M°CCCC°LI. Rex Alfonsus. Nicolaus Antonius de Montibus locumtenens Magni Camerarii. Vidit Petrus conservator generalis. Dominus Rex mandavit Miche Arnaldo Fonolleda et viderunt Nicolaus Antonius de Montibus locumtenens Magni Camerarii et Petrus Regii patrimonii generalis conservator. P. In comuni Neapolis VII°. Registrata vero per Girifortem penes Magnum Camerarium. Post quarum regiarum licterarum presentacionem fuimus pro parte dicti domini Episcopi cum instancia requisiti ut ad ipsarum execucionem procederemus nos autem ut tenemur volentes regiis optenperare mandatis vobis predictis vestrumque cuilibet tenore presencium regia qua fungimur auctoritate mandamus ad penam in dictis licteris comprehensam ... (f. 153 y 153v.).

5

21.—*Pro Adesio de Comito.*
Alfonsus etc.
Franciscus etc. Egregio et eximio legum doctori domino Iohanni Antonio Morano de Catanczario Fideli Regio nobis tamquam frati carissimo salutem et sincere dilecionis effectum. Quia spectabilis Adesius de Comito terrem Mesurace regius gubernator intendit agere quandam causam contra magnificum virum *Iohannem de Tappia* terrarum baronie Tirioli regium gubernatorem et nonnullos homines ipsius baronie videlicet: Tirioli, Gimiliani coram nobis et nostra curia et quia propter alia magis ardua negocia occupati ad dictam causam videndam congnossendam et fine debito terminandam vacare non possumus, confisci de fide prudencia sufficiencia et legalitate vestris causam predictam cum congnessis emergentibus et dependentibus ab eadem vobis prefato domino Iohanni duximus fiducialiter commictendam ac per presentes commictimus quatenus ad omnem requisicionem prefati Adesii vel alterius eius nomine causam predictam summarie simpliciter et de plano sola tamen facti veritate inspecta decidere et terminare debeatis iusticia mediante neutram ipsarum parcium indebite et contra iusticiam adgravando et secundum quod iusticia suadebit debite exequucionis mandetis. In cuius rey testimonium et premissorum fidem has nostras vestre commissionis licteras scribm et fieri mandavimus quas subscripsimus propia manu nostra et nostro quo utimur sigillo fecimus sigillari. Datum in Regio Castro civitatis Catanczarii, die XXIII° mensis frebuarii, XIII° indicionis, M°CCC°LI°. - Franciscus de Siscar.
Angelus de Russi vidit (f. 12v.).

6

15.—*Pro Curia.*
Alfonsus etc.
Franciscus etc. fideli regio. Hiis retro diebus mandamus per nostras licteras infrascriptis universitatibus ad penam unciarum ducentarum ut infra terminum decem dierum solvisse deberent in manibus Jaymi Czumbi regii commisarii pecuniam sa-

lis per ipsas universitates debitam Regie Curie hoc presenti anno, nec non comparere deberent coram nobis per earum sindicos ad solvendum certas penas eis impositas per dictum commissarium in quas scienter et temere incurserunt aut ad allegandum se defendendum qua re ad dictas penas minime tenerentur prout in dictis nostris licteris continetur. Et quia prefate universitates elapso dicto termino decem dierum minime comparuerunt nec aliquis pro eis comparuit ad solvendum dictam pecuniam salis prefato commissario nec coram nobis ad excusandas dictas penas in contentum dicte pene ac nostrorum mandatorum, vobis commictimus et mandamus quod, visis presentibus, personaliter vos conferatis ad infrascriptos regios gubernatores capitaneos et officiales ipsarum universitatem civitatum et terrarum infrascriptarum et eis et cuilibet ipsorum ex parte Regie Maiestatis et nostra mandetis ad penam unciarum ducentarum ac privacione eorum officiorum in continenti et cum effectu trasmictere debeant sindicos ipsorum universitatum ad dictum regium commissarium in tota prefata pecunia salis per eas ut prefertur debita Regie Curie et defectu dicte pecunie trasmictere debeant coram nobis quindecim homines principales et opulenciores dictarum civitatum et terrarum coram nobisd, ut contra eos possimus procedere tam ad execucionem dicte pecunie salis quam dictarum penarum et notari faciatis diem et coram quibus testibus facietis dictum mandatum et requisicionem unicuique prefatorum officialium. Datum in castro civitatis Catanczarii, die... mensis marcii, XIII indicionis, M°CCCC°LI°.- Franciscus de Siscar. Angelus de Russis vidit.
Nomina vero ipsorum officialium sunt hec videlicet:
Iohànnes de Tappia gubernator Turioli, Giunglani et Rocce Falluce.
Iohannes Scarrera gubernator Rocce Bernardi.
Calciram de Barbera gubernator Bellicastri.
Capitaneus sive gubernator Pulicastri.
Vice gubernator baronie Barbari.
Capitaneus Turris Insule (f. 8v. y 9).

7

47.—...dictorum mulorum per vos ut premictitur captorum eosdem mulos eisdem dominis relapxetis et liberetis et si de presenti nostro mandato quod remanere volumus presentanti post oportunam inspecionem senseritis vos gravatos compareatis coram Capitaneo civitatis Cutroni ubi probaciones ut intelleximus prompciores habentur causam gravaminis allegaturi et recepturi iusticie complimentum. Ecce namque ad predictam penam commictimus et mandamus Capitaneo civitatis Cutroni vel eius locumtenenti quatenus ad omnem vestram compariclonem vocatis vocandis summarie simpliciter et de plano examinato negocio ministret et faciat incontinenti iusticiam expedictam quoniam commictimus omnes totaliter vices nostras. Datum Catanzari X mensis frebuarii prime indicionis 1453. Franciscus de Siscar.
Post cuius mandati presentacionem vobis factam ut informamur per Iohannellum Pipinum de Cutrono dictos mulos dictorum affidatorum in dicto nostro mandato contemptorum sub fideiussoria caucione relapsastis usque ad concurrentem quantitatem dicti debiti de standO iuri et iudicato solvendo per patrones dictorum animalium. Et vigore dicti nostri mandati recolimus vos comparuisse coram nobis et nostra curia in civitate Squillacii et allegasse non debere comparere coram Capita-

neo dicte civitatis Cutroni ad iustificandum causam vestram et ob hoc proposuistis malle supersedere in dicta causa usque ad nostrum adventum in dicta civitate Cutroni ad quam de proximo tunc accedere sperabamus nec patrones dictorum mulorum et ipsorum fideiussores nec affidatores et fideiussores molestare pro dicta causa in dicto nostro mandato contenta. Noviter autem pro parte dictorum fidatorum et patronorum sepe dictorum mulorum extitit nobis expositum quod non obstante fideiussoria cauciones per eos ut premictitur prestita eorum fideiussores et maxime fideiussores Iacobi Scarcelli consocii eorundem exponencium intenditis compellere ad solvendum dictum ius finayce propter quod nobis extitit pro ipsorum parte humiliter supplicatum ut super premissis provideremus de remedio oportuno. Nos autem volentes quod unicuique iusticia ministretur vobis prefato Capitaneo tenore presencium commictimus et regia qua fungimur auctoritate mandamus ad penam in dicto nostro primo mandato contentam quatenus ipsos exponentes nec eorum fideiussores pro causis iam dictis minime molestetis donec per nos de iure declarabitur et infra octo dies inmediate sequentes post presencium ostensionem compareatis corum nobis et nostra curia ad iustificandum causam vestram prout debetis comparere coram dicto Capitaneo civitatis Cutroni et si aliquid pro dicta causa usque adeo per vos extitit actentatum illud in irritum revocetis et redducatis statui primitivo et infra quem terminum per presentes moneri faciemus *Iohannem de Tappia* quod pro suo interesse compareat ad indaginem et cause cognicionem pro causa predicta. Cauti de contrario etc. Presentibus etc. Datum in Castro Regio civitatis Cusencie, die XXV iulii, prime indicionis, 1453. - Franciscus de Siscar.
Nicollus Victorius Plutinus vidit (f. 176 e t.).

BIBLIOGRAFIA Y NOTAS AL TEXTO

Capítulo I

Sobre los aspectos globales del mundo renacentista sigue siendo válida la clásica intervención de Jacob Buckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Iberia, 1983. Un discípulo de Buckhardt realizó un valioso y clásico enfoque del Renacimiento en Nápoles: Eberhard Gothein, *Die Kulturrentwicklung Süd-Italiens*, Breslau, 1886 (hay edición italiana *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, ed. de Tommaso Persico, Firenze, Sansoni, 1915, reeditada en facsímil recientemente, Firenze, Le Lettere, 1985). Los textos de Pico della Mirandola y Campanella a los que me refiero están en la antología temática de Eugenio Garin, *Il Rinascimento italiano*, Bologna, Cappelli, 1980 (hay edición española en Barcelona, Ariel, 1986; los textos en págs 70 ss). Algunos sentidos y ejemplos de la transición histórica que parece imprescindible conocer tienen como materiales preferentes el libro clásico de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1978 (la primera edición alemana es de 1923) y en Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, B.Arthaud, 1965 (hay edición española en Barcelona, Ed.Juventud, 1969). Un enfoque de la cultura del Renacimiento italiano, que tiene además una gran claridad en su construcción, es el procedente de los trabajos de Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1981; *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1975, y *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1975.

El Nápoles aragonés, en su dimensión histórica, tiene una serie de excelentes monografías, como la de Alan Ryder, *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous*, Oxford University Press, 1976 (hay traducción española en Valencia, I.V.E.I., 1987). Ernesto Pontieri es el historiador napolitano que, sin lugar a dudas, ha abordado las síntesis más completas del período del Magnánimo y su sucesor Ferrante. Citaré en primer lugar una monografía en la que describe el complejo marco italiano de la época: *L'età dell'equilibrio politico in Italia (1454-1494)*, Napoli, Libreria scientifica editrice, s.a.; su trabajo fundamental es, sin embargo, *Alfonso il Magnanimo re di Napoli (1435-1458)*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1975; obra reproducida con menor extensión en *Napoli aragonese*, Vol.IV, tomo I, de la *Storia di Napoli*, Napoli, E.S.I., 1974.; sobre las relaciones del Magnánimo con el mundo italiano, existen los trabajos de Pontieri, *Alfonso V d'Aragona nel quadro della politica italiana del suo tempo*, Napoli, G.Genovese, 1960; y «La dinastia aragonese di Napoli e la casa dei Medici di Firenze», en *A(rchivio) S(torico) per le P(rovincie) N(apolitane)* —citaré siempre *A.S.P.N.*—, vol. XXVI (1940), pág. 274-342, y XXVII (1941), pág. 217-273; sobre el período que se abre a la sucesión del Magnánimo, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, Napoli, A.Morano, s.a.. Al trabajo citado de Ryder en primer lugar, hay que añadir las otras contribuciones del autor: «La politica italiana di Alfonso d'Aragona», en *A.S.P.N.*, XXXIX (1959), págs. 235-294; «Alfonso d'Aragona e l'avvento di Francesco Sforza al ducato di Milano», en *A.S.P.N.*, I (nuova serie: 1961), Págs. 9-46; y «The Eastern Policy of Alfonso the Magnanimous», en *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XXVIII, nuova serie: 1979, págs. 7-25. Para la investigación del período son básicas algunas fuentes directas, como el amplio material de Registros y Células de la Cancillería Real despositados en el Archivo de la Corona de Aragón, tan fructíferamente utilizados por Ryder. Algunos documentos ya editados siguen deparando sorpresas, como se señala en otros capítulos. El material más importante es, sin lugar a dudas, *Fonti Aragonesi*, a cura degli Archivisti Napoletani, Serie II, 12 vol., Napoli, Presso L'Accademia, 1957. Estudios y edición de fuentes documentales, aparecen

en las siguientes obras: *Codice aragonese, o sia Lettere regie, ordinamenti ed altri atti governativi de'sovrani aragonesi in Napoli*, a cura di Francesco Trinchera, Napoli, Stabilimento Tipografico di Giuseppe cataneo, 1866 (corresponden a la época de Ferrante); Francesco Trinchera, *Archivii Napolitani*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1872; Ferdinando Lionti, *Codice diplomatico di Alfonso il Magnanimo (1416-1417)*, Palermo, Tipografia dello Statuto, 1891 (donde hace un resumen de documentos de este período); Bartolommeo Capasso, *Le Fonti della storia delle Provincie napolitane (dal 568 al 1500)*, Napoli, Riccardo Marghieri, 1902; Messer, *Le codice aragonese. Étude générale. Publication du manuscrit de Paris*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1912 (concierne al período de Ferrante); E. Rogadeo, «Un registro sconosciuto della Cancelleria di Alfonso I d'Aragona», en *A.S.P.N.*, XXXVIII (1913), págs. 363-369; Mazzoleni, «Le fonti per la storia aragonese esistenti nell'Archivio di Stato di Napoli», en *Biblion*, I, pág.46, II, pág. 195; III, pág. 296, en *Archivio storico napoletano*, XXXIII, pág. 125, XXXV, pág.351; Gennaro Maria Monti, «Quattro documenti inediti sulla politica orientale di Alfonso I d'Aragona nel 1451-53», en *Archivio scientifico*, Bari, vol. III (1935); R. Moscati, «Ricerche sugli atti superstiti della cancelleria napoletana di Alfonso di Aragona», en *Rivista storica italiana*, LXV, pág. 540 ss; Joe Mazzoleni, *Il «Codice Chigi». Un registro della Cancelleria di Alfonso I d'Aragona per gli anni 1451-1453*, Napoli, L'arte tipografica, 1965; Giuseppe La Mantia, *Codice diplomatico dei Re Aragonesi di Sicilia*, Palermo, 1956.

Entre los estudios históricos, con diferentes niveles de aproximación y validez, destacaré las sucesivas actas de los Congresos de Historia de la Corona de Aragón, especialmente las del realizado en 1973, *La Corona d'Aragona ed il Mediterraneo; aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo e Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, Napoli, Società napoletana di Storia Patria, 1978; monografías y artículos con enfoques parciales son los de J. Amettller i Vinyas, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, Girona, 1903; Antonio Archi, *Glia Aragona di Napoli*, Bologna, Cappelli, 1968; Alberto Boscolo, *Medioevo aragonese*, Padova, C.E.D.A.M., 1958; Francesco Cerone, «La politica orientale di Alfonso d'Aragona», en *A.S.P.N.*, XXVII(1902), págs. 3-93, págs. 380-456, págs. 555-634 y págs. 774-852; XXVIII (1903), págs. 154-212 (trabajo todafía fundamental para determinar la política africana de Alfonso con sus pactos con Túnez y los intentos de Cruzada); Eugenio Dupré Theseider, *La politica italiana di Alfonso d'Aragona*, R. Patron, 1956; Francisco Elías de Tejada, *Naples hispanico*, vol. I, Madrid, Ed. Montejurra, 1958; Nunzio Federigo Faraglia, *Storia della lotta tra Alfonso V d'Aragona e Renato d'Angio*, Lanciano, R. Carabba, 1908; Pietro Gentile, «Lo stato napoletano sotto Alfonso I d'Aragona», en *A.S.P.N.*, XXIII (1937), Págs. 1-56; Pietro Gentile, *La politica interna di Alfonso V d'Aragona nel Regno di Napoli dal 1443 al 1450 (Documenti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli)*, Montecassino, Tip. di Montecassino, 1909; A.Giménez Soler, *Itinerario del rey don Alfonso de Aragón y de Nápoles*, Zaragoza, 1900; M. Gradassi, «Casa d'Aragona in Napoli e vita italiana ai tempi del Pontano», en *Miscellanea in onore di Giovanni Pontano*, Spoleto, 1926; Gennaro Maria Monti, *Dagli Aragonesi agli austriaci. Studi di storia meridionale*, Trani, Vecchi e C., 1936; Gennaro Maria Monti, «Il trionfo di Alfonso di Aragona a Napoli in un'inedita descrizione contemporanea», en *Scritti storici*, Napoli, 1931; Tammaro de Marinis, «La liberazione di Alfonso V d'Aragona prigionero dei genovesi», en *A.S.P.N.*, XXXIX (1953-54), págs. 101-106; LL. Nicolau d'Olwer, *L'expansió de Catalunya en la Mediterrània oriental*, Barcelona, 1926; G. Peyronnet, «Les aspects maritimes de la politique italienne d'Alphonse V d'Aragon pendant la première moitié du XV siècle», en *Amphitrite*, 7 (1974), págs. 26-37; Piero Pieri, «Alfonso V d'Aragona e le armi italiane», en *Scritti vari*, Università di Torino, Giappichelli, 1966; Camillo Porzio, *La congiura de'baroni del Regno di Napoli contra il re Ferdinando primo e gli altri scritti*, a cura di Ernesto Pontieri, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1958; Antonio Saladino, *Napoli aragonese*, Napoli, Arte Tipografica, 1979; Irma Schiappoli, *Napoli aragonese: Traffici e attività marinare*, Napoli, Giannini, 1972; Nino Valeri, *L'Italia nell'età dei principati dal 1343 al 1516*, Verona, A. Mondadori, 1949; Mario del Treppo, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV*, Napoli, L'arte tipografica, 1972; Alfonso Silvestri, «Sull'attività bancaria napoletana durante il periodo aragonese», en *Bull, dell'Archivio Storico*, n.° 6.

Una de las líneas de enfoque más fructíferas, con especial atención a los problemas de la relación de la Historia y la Cultura del período, procede todavía de los trabajos de Benedetto Croce, fundamentalmente *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1931; *Primi contatti fra Spagna e Italia*, Napoli, Tip. Universitaria, 1893; *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1941 (3ª ed.); «Memorie degli Spagnuoli nella cittá di Napoli, en *Napoli Nobilissima*, fasc. 6-8 y 10-11 (Junio-Agosto y Octubre-Noviembre de 1894), págs. 92-95, 108-112, 122-126, 156-159, 172-176; junto a múltiples referencias en sus volúmenes generales

Aneddoti di varia letteratura, Bari, Laterza, 1953 y *Critica*, Napoli, Ricciardi, 1937 y varias más que aparecerán en otros apartados de esta bibliografía.

Los documentos a los que me refiero en el epígrafe 2 son los de Camillo Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458*, Napoli, Giannini, 1881. Para la fastuosidad cortesana, es imprescindible el trabajo de Lina Montalto, *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e gale*, Napoli, Ricciardi, 1922, publicados parcialmente algunos de sus capítulos en «Cortigiani, paggi, famigli alla corte aragonese», en *Napoli Nobilissima*, fasc. 5 (mayo 1921), pág. 71-75. La vida cotidiana tiene el estudio de D'Elia, *Vita popolare nella Napoli spagnuola*, Napoli, 1971; también, una crónica coetánea nos informa de los fastos habituales: *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Cammilla d'Aragona nel maggio MCCCCLXXV*, Firenze, 1870; los objetos del período aparecen reproducidos y descritos en *Cimeli di Napoli aragonese*, a cura di Maria Rosario Vicenzo Romano ed altri, Napoli, Industria tipografica artistica, 1978. Sobre el arco de triunfo de Castel Nuovo, hay tres trabajos básicos: Camillo Minieri Riccio, *Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I di Aragona*, Napoli, Rinaldi e Sellitto, 1876; Emile Bertaux, «L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo», en *A.S.P.N.*, XXV (1900), pág. 27-63; Mariano D'Ayala, «Dell'arco trionfale di re Alfonso d'Aragona in Castel Nuovo», en *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, Fasc. 23 (Sept-Oct 1836), pág. 34-35.

Sobre las transformaciones de la ciudad son de indudable interés: Cesare di Seta, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edicioni scientifiche italiane, 1969; Giuseppe Russo, *La città di Napoli. Dalle origini al 1860*, Napoli, Società per il risanamento di Napoli, 1960; Arturo della Rocca, *Le mura di Napoli aragonese: Porta Capuana e la loro vicenda storica*, Napoli, Istituto italiano dei Castelli, 1978; Riccardo Filangieri, *Castel Nuovo, reggia angioina ed aradgonese di Napoli*, Napoli, L'Arte tipografica, 1964; Eugenio Pirovine, *Napoli e i suoi castelli tra storia e leggende*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1974; Ugo M. Tassinari, *Castel dell'Ovo nella storia di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1980; Jole Mazzoleni, «Lavori a Castel dell'Ovo nell'epoca aragonese», en *A.S.P.N.*, 7-8(1968-69), págs. 377-382. La cita del Panormita, procede del *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*, Basilea, Iacobum Spigelium, 1538.

Sobre la biblioteca real existe el monumental estudio de Tammaro de Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Ulrico Hoepli editore, 1952, consistente en cuatro volúmenes con abundante reproducción gráfica, donde se recogen las aportaciones de G. Mazzatinti, *La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1897; E. González Hurtebise, «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1424), en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, MCMVII, págs. 148 ss. y Ramón D'Alós, «Documenti per la storia della Biblioteca d'Alfonso il Magnanimo», en *Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1924, vol. V, págs. 390-422; sobre los fondos de la biblioteca de Alfonso V que fueron a parar a la Biblioteca de la Universidad de Valencia (Fondo de la Biblioteca de los Duques de Calabria) existe la tesis doctoral inédita de José Alcina Franch, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles (Estudio de los fondos conservados en la Biblioteca Universitaria de Valencia)*, Valencia, 1948 (hay una copia en la misma Biblioteca: B-1/ 13-14). Sobre otras bibliotecas del Nápoles de la época: Carlo de Frede, *Biblioteche e cultura di medici-filosofi napoletani nel 1400*, Main, Gutemberg Jahrbuch, 1961.

Sobre la Academia y el *Studium* existen varios trabajos básicos: de Camillo Minieri Riccio, *Cenno storico della Accademia Alfonsina istituita nella città di Napoli nel 1442*, Napoli, Rinaldi e Sellitto, 1875; del mismo autor, *Biografie degli Accademici Alfonsini detti poi pontaniani, dal 1442 al 1543*, Napoli, 1880 (existe una edición facsímil: Bologna, Forni, 1969); Ercole Carnnavale, *Lo studio di Napoli nel Rinascimento (2700 doc.inediti)*, Torino, C.Clausen, 1895; Michele Fuiano, *Insegnamento e cultura a Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Libreria scientifica, 1971; Carlo de Frede, *I lettori di umanità nello studio di Napoli durante il Rinascimento*, Napoli, L'arte tipografica, 1960. La cita de Poretano en *Dialoghi*, ed. Previtera, 1943.

Capítulo II

En este capítulo se observarán dos tipos de citas de texto: aquellas que mantienen el original latino, que son la mayor parte, y las que tienen sólo la traducción castellana. La razón es obvia: en algunos casos no he dispuesto de los materiales originales y utilizo, en su defecto, la obra dirigida por M.F.Schiacca, *Grande Antologia Filosofica* (coordinada por A. M. Moschetti e M. Schiavone), Milano, Marzoratti, 1966, especialmente

los volúmenes VI, X y XI: «Il pensiero della rinascenza e della riforma». El origen de las citas latinas aparecerá especificado en cada autor.

Para una introducción general al Humanismo, deben verse las obras citadas en el primer apartado de esta bibliografía, especialmente la de Gothein y las cuatro de Eugenio Garin (de cuya antología *Il Rinascimento italiano* procede la cita de Bruni). Una panorámica general del mismo autor, valiosísima, es la que traza en «La letteratura degli umanisti», vol. III de la *Storia della letteratura italiana*, dirigida por Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, Torino, Garzanti, 1976. Una recopilación textual bilingüe latino-italiano imprescindible —la única existente— es la de Eugenio Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi ed., 1952, reeditada en VIII volúmenes por Einaudi en 1977. Junto a estas obras, deben ser tenidas en cuenta de P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1956; B. L. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1955; y la tres de R. Weiss, *The dawn of humanism in Italy*, London, 1947; *The spread of Italian humanism*, London, 1964; y *The Renaissance discovery of classical antiquity*, Oxford, 1969; A. Altamura, *L'Umanesimo nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, 1941. Un panorama del Humanismo catalán en Miquel Batllori, *A través de la història i la cultura*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979.

Sobre el Panormita, existe la clásica biografía de R. Sabbadini, *Cronologia della vita del Panormita e del Valla*, Firenze, 1891. Los textos poéticos citados proceden de la edición de Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa y Liliana Monti Sabia, *Poeti latini del quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1964. La valoración de Rossi aparece en su obra *Il Quattrocento*, Milano, F.Vallardi, 1949. Los versos de Pontano sobre Beccadelli proceden de la reedición en dos volúmenes de una parte de *Poeti latini del Quattrocento*, realizada en Torino, Einaudi, 1977 (Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*). Para su biografía de Alfonso utilizo la *editio princeps: De dictis et factis Alphonsi Regis*, Basilea, Ex offic. Herragiana, 1538 (hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Florencia, y en la Nacional de Madrid —R/21577—). Esta obra tuvo una difusión importante, teniendo al menos tres traducciones, de las que no conozca la primera, en el siglo XVI: la de Juan de Molina: *Libro de los dichos y hechos del rey don Alonso ahora nuevamente traducido*, Valencia, Juan Joffre, 1527; la de Antonio Rodríguez Dávalos, *Hechos y dichos... del Rey Alfonso el Sabio de Aragón*, editada en Zaragoza, en casa de Juan Lacis, 1554; y una reedición corregida de la de Juan de Molina: *Libro de los dichos y hechos elegantes y graciosos del sabio Rey Don Alonso de Aragón. Añadido y mejorado en esta impressión*, que se edita en Zaragoza, Agustín Millá, en 1552 (hay varios ejemplares de todas en la Biblioteca Nacional). Del *Hermaphroditus* hay una edición alemana de Frider Carol Forberg, Coburgo, Ex Tipp. Frocbeliano, 1824 (de la que también hay ejemplar en la B.N.).

Para el sentido de la «voluptas» véanse los trabajos citados de Garin, especialmente «La letteratura degli umanisti». También el trabajo de Giorgio Radetti, vol. VI, de la *Grande Antologia Filosofica*. Sobre la reivindicación del epicureísmo: D. C. Allen, «The Rehabilitation of Epicurus and his Theory of Pleasures the Early Renaissance», en *Studies in Philology*, XLI (1944), Págs. 1-66; F. Gabotto, «L'epicureismo nella vita del Quattrocento», en *Rivista di filosofia scientifica*, VIII (1889), Págs. 552 ss. y G. Saitta, «La rivendicazione di Epicuro nell'Umanesimo», en *Filosofia italiana e umanesimo*, Venezia, La nuova Italia, 1928, págs. 53-82.

Para Fazio, véase el trabajo de Cleto Carbonara, en la *Grande Antologia Filosofica* citada, vol. VI, págs. 544 ss., donde también encontraremos una perspectiva de Manetti y algunos textos suyos traducidos por Giorgio Radetti. Una parte del *De dignitate...* está editada por Garin, en Prosatori... (ed. de Einaudi, vol. IV). La biografía principal sigue siendo la del coetáneo Vespasiano da Bisticci, de la que hay traducción italiana: *Commentario della Vita di Messer Giannozzo Manetti*, Torino, 1862. Otros trabajos son F. Pagnotti, «La vita di Niccolò V scritta da Giannozzo Manetti», en *Archivio della Società romana di Storia patria*, XIV (1891). De la biografía que Fazio realiza del rey Alfonso: *De Rebus gestis ab Alphonsi Primo Neapolitanarum rege*, edición de Basilea de 1566, así como la tradución italiana de Venecia, 1577 y 1580, y del *De humana vita felicitate*, ed. de 1611, hay ejemplares en la B.N., así como del *De dignitate et excellentia hominis de Manetti*, ed. de Basilea, 1532.

Lorenzo Valla es el pensador más tratado por la crítica, existiendo una bibliografía inmensa, de la que destacaré el trabajo clásico de G. Mancini, *Vita di Lorenzo Valla*, Firenze, Sansoni, 1891; también: A. Corsano, «Note su *De voluptate* del Valla», en *Giornale critico della filosofia italiana*, 1940, págs. 166-184; J. Freudenthal, «Lorenzo Valla als Philosoph», en *Neue Jahrbücher für den Klass. Altertum*, vol. 23 (1909), págs 724 ss.; F. Gabotto, «L'epicureismo di Lorenzo Valla», en *Rivista di filosofia scientifica*, VIII (1889), págs.

651-672; F. Gaeta, *Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'Umanesimo italiano*, Napoli, Istituto per gli studi storici, 1955. La mayor parte de la obra de Valla tuvo una edición en Basilea, apud Hernricum Petrum, 1540: *Opera Omnia*, que ha sido reeditada con una introducción de Garin, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962. Sobre el argumento de la Donación de Constantino, hay varias ediciones de la obra con comentarios: *De falso credita et ementita Constantini donatione*, ed. de Coleman, Yale University Press, 1922; ed. de Schwahn, Lipsia, Teubner, 1928; de Wolfran Setz, Veimar, Herman Böhlaus Nachfilger, 1976; *La donation de Constantin. Premer titre du pouvoir temporel des Papes... per Laurent Valla... traduit et précedé d'un étude historique par Alcide Bounneau, avec le teste latin*, París, Isidore Lisieux, 1879; el tratado *De libero arbitrio* ha sido publicado por Garin en *Prosatori latini...*, vol. V. Utilizo los textos de Cesare Vasoli y Giorgio Radetti, en *Grandre Antologia...*, vol. XI. Para la polémica contra Valla sigo básicamente a Gothein y Garin. De la *Historiarum Ferdinandi Regie Aragoniae*, en la edición de París de 1521, hay facsímil con anotaciones de Pedro López Elum, Valencia, Anubar, 1970. Una parte de esta obra ha sido editada con el título: *La conquista de Antequera, con la leyenda de la Peña de los Enamorados*, traducción de José López de Toro, prólogo y notas de Francisco López Estrada, Antequera-Sevilla, G.E.H.A., 1957. En la B.N. hay múltiples ediciones primeras de las obras, varias de las *Elegantia*. Una antología española de Valla, en Madrid, Alianza editorial.

Para la poesía de los humanistas utilizo básicamente los textos de *Poeti latini...* y la introducción a éstos de Francesco Arnaldi. Para Pontano, la edición citada de Einaudi. Algunos estudios sobre éste son A. Altamura, *Giovanni Pontano*, Napoli, 1938; A. Gustarelli, *Dai Carmina di G. Pontano*, Milano, 1934, J. Sparrow, «Latin verse of the High Renaissance», en *Italian Renaissance Studies*, ed. de E. F. Jacob, Londres, 1960; F. Arnaldi, «Rileggendo i carmi del Pontano», en *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 1 (1948), págs. 55 ss. La información sobre las obras dedicadas al rey procede del trabajo de Tammaro de Marinis, *La Biblioteca...* (1952).

Capítulo III

El libro de Roger Boase citado es *The Troubador Revival*, Londres, Routhedge & Kegan Paul, 1978 (traducción española: *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid, Pegaso 1981). La cita de Alberto Vàrvaro corresponde al volumen en colaboración con Carmelo Samoná, *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1972.

Para cualquier descripción de la poesía cancioneril, resulta imprescindible el *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV* de Brian Dutton, Madison, Hispanic Sem. of Medieval Studies, 1982, obra realizada mediante procedimientos informáticos sobre el amplio corpus cancioneril que supera los materiales de clasificación previos: el de Simón Díaz, en el volumen 3.° de su *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1953; Jacqueline Stenou y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, París, Centre National de Recherche Scientifique, 1975-1978, 2 vol.; y Joaquín González Cuenca, «Cancioneros manuscritos del Pre-renacimiento», *Revista de Literatura*, 40 (1978), págs. 107-142. El trabajo de Alberto Vàrvaro al que me refiero es *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964.

Las ediciones y trabajos sobre *Estúñiga* a los que me refiero son los siguientes: Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977, obra que aparecerá reiteradamente citada en los capítulos que siguen al ser el primer planteamiento riguroso global sobre este Cancionero y los poetas que en él aparecen; la edición más rigurosa de *Estúñiga* es la muy reciente —fruto de diez años de trabajo— de Nicasio Salvador, Madrid, Alhambra, 1987; existe también la edición paleográfica de Manuel y Elena Alvar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981 (muy discutida por N. Salvador) y la primera de Fuensanta-Rayón, *Cancionero de Lope de Stúñiga*, Madrid, Imprenta Rivadeneira, 1872. Del *Cancionero de Roma* existe la edición de Manuel Canal Gómez, Firenze, Sansoni, 1935, cuya introducción y sistema de transcripción parece sumamente erróneo. Del cancionero de la Marciana de Venecia, la edición de Alfredo Cavaliere, *Il Cancionero Marciano (Str. App. XXV)*, Venezia, Stamperia Già Zanetti editrice, 1943. Para la descripción de los cancioneros de la Biblioteca Nacional de París, cf. Simón Díaz y, sobre todo, Dutton; también para el de *San Martino delle Scale* de Palermo. Las edición del *Cancionero de Herberay des Essarts* es la de Charles Aubrum, Bordeaux, Féret et fils, 1951; y la del *Cancionero de Palacio, hoy en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, es la de Francisca Vendrell Millás, Barcelona, C.S.I.C., 1945 (que no debe ser confundido con el *Cancionero musical de Palacio*).

El stemma propuesto por Varvaro y las deducciones que lo conforman, en *Premesse...*, págs. 55-76. Las edición de Carvajal es la de Enma Scoles, *Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960; la de Suero de Ribera, la de Blanca Perinán, *Poesías*, Università di Pisa, 1968. El trabajo de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno que cito es *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus, 1987.

Del cancionero castellano de Baena, existe la edición clásica del Marqués de Pidal, Madrid, 1851, superada por la edición crítica de José María Azáceta, en Madrid, C.S.I.C., 1966. La monografía de José Juan Labrador a la que me refiero es *Poesía dialogada medieval*, Madrid, Maisal, 1974. Facsímil.

El tratado de Pontano *Ad Alfonsum Calabriae ducem de principe liber* está editado por Garin, *Prosatori...*, vol. VIII, págs. 1023-1063.

Capítulo IV

Sobre el amor cortés sería extensísima cualquier referencia bibliográfica que tuviera la pretensión de ser suficiente. Cito por tanto un par de materiales próximos, con extensa bibliografía: el de Martí de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, Planeta, 1975, 3 vol. (una edición más reciente en Barcelona, Ariel); una acertada y accesible introducción divulgativa, pero rigurosa, también con abundante bibliografía: René Nelli, *Trovadores y troveros*, Palma de Mallorca, Olañeta ed., 1982. El libro de Otis Green citado es el volumen primero de *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1966; de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyenâge*, Rennes, Plihon Editeurs, 1949-53, 2 vol. La tesis arabista de Menéndez Pidal está sustentada en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe. 1941. La obra citada varias veces de Parker es *La filosofía del amor en la literatura española*. Madrid, Cátedra, 1986.

De los autores citados, recordaré las ediciones de Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. de César Hernández Alonso, Madrid, ed. Nacional, 1982; y el estudio y edición de Patrick Gallagher, *The life and works of Carci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Books, 1968. Para el resto de autores que utilizan la tradición paródica religiosa, existe la síntesis de Blanca Periñán, *op. cit*, págs. 27 ss. La obra de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, París, Libraire Plon, 1939 tiene edición española (Barcelona, Kairós, 1978). El poema de Juan de Dueñas en el *Cancionero de Gallardo*, ed. de J. M. Azáceta, Madrid, C.S.I.C., 1962. El artículo de A. Alatorre que comenta la «Misa de amor» de Dueñas e identifica sus pasajes es «Algunas notas sobre la *Missa de amores*», *NRFH*, 14 (1960), págs 325-328.

Los trabajos de de K. Whinnom son «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Filología*, 13 (1968-69) y *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981.

Para el tema de Lucrezia d'Alagno, con una amplia síntesis bibliográfica, existe mi artículo «Los poemas al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXVII, cuaderno CCXL, Enero-Abril 1987, págs. 77-107. Doy a continuación la bibliografía principal, utilizada en ese trabajo, y en el más resumido desarrollo de estas páginas, por su interés para el período: Varios críticos italianos han escrito sobre el tema. Cito los principales estudios: de Benedetto Croce: «*Lucrezia d'Alagno*», en *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1919; «*L'amorosa storia di madama Lucrezia in una inedita cronica quattrocentesca*», *en Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, págs 206-212 y «Una poesia spagnola in lode di Lucrezia d'Alagno», en *A.S.P.N.*, XL (1915, págs. 605-608; de Gaetano Filangieri, «Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno», en *A.S.P.N.*, año XI, 1886, págs. 65-138; 331-399; Silvio Bernicoli, «La diva di Alfonso d'Aragona», en *La romagna* (Forlí), VI, 1909, Págs. 325-37; P. D. Pasolini, «Madama Lucrezia», en *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei* vol. XXVI, 1917. Entre nosotros, hay un trabajo de José Ametller Vives, «Don Alfonso V de Aragón y Lucrecia de Alaño», en *Revista de Gerona*, XII, 1888, págs. 257 ss. y 297 ss., junto a las noticias que sobre el tema aparecen en las obras generales sobre el rey y la época. También aborda la tradición poética del motivo Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, C.S.I.C., 1944, vol II, pág. 268; V, 185; y Martí de Riquer, «Alfonso el Magnánimo visto por sus poetas», en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo*, Universidad de Barcelona, 1960.

La cita de Piccolomini corresponde a su *Commentarii rerum memorabilium*, Francfurt, Officina Aubriana, 1614, págs. 47-48. La del Panormita la tomo de Croce, *Lucrezia d'Alagno*, pág. 93. La crónica de Gaspare Broglio en Croce «L'amorosa storia di madama Lucrezia in una inedita cronaca quattrocentesca», *op.cit.*, págs 206-212.

El origen de los textos referenciados aparece identificado en la nota bibliográfica correspondiente al apéndice 1º de este trabajo.

Para el texto de Jerónimo Zurita, utilizo la edición *Anales de la Corona de Aragón compuestos por Don Jerónimo Zurita*, edición preparada por Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1967-1985, 8 vol. Para Carvajal, la edición de Enma Scoles. La referencia al texto de Melchor Miralles procede de *Dietari del capellá d'Alfons el Magnànim. Introducció, notes i transcripció per Josep Sanchis i Sirera*, Valencia, Acción bibliográfica valenciana, 1932, págs. 172, 174 y 175.

Para el comentario del poema de Ausiàs March, *Poesies*, ed. de Pere Bohigas, Barcelona, Barcino, 1959, vol. V. Poemas CXXII a y b, págs. 114-123. La interpretación de Bohigas en su edición, V, págs. 115-116, señala el tono irónico de la petición, mientras que Martí de Riquer. *Història de la literatura catalana*. Barcelona, Ariel, 1984, pág. 162, nos dice que «Ausiàs March, falconer major d'Alfons el Magnànim, sembra la persona menyns adecuada per a demanar un falcó al rei, car era aquest, precisamnent, qui demanava al poeta ocells i cans de caça, com demostren algunes lletres que ja abans han estat al.ludides. Potser el que demanava Ausiàs March, ja vell, era conservar el seu càrrec palatí, que podria sembrar impropi d'un home de la seva edat, i per això ell insisteix que, malgrat els seus anys, encara li plau de caçar», interpretación que considero incierta, ya que todo el poema nos conduce al motivo probable de la caza de amor. Sobre éste motivo en la tradición poética castellana, cf. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 242 ss., y, antes, del mismo autor, «La caza de amor es de altaneria (Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz)», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXVI, 1947, págs. 63-79.

La mejor reconstrucción testimonial sobre el episodio sigue siendo la citada de Filangieri, quien aporta multitud de documentos y lectura directa de los escritos de la época o inmediatamente posteriores, tanto de los humanistas como Piccolomini, como de los cronistas del episodio e historiadores napolitanos. Las referencias, en número de más de dos centenares, se encuentran en ese trabajo y consideramos innecesario resumirlas aquí, al no ser obviamente nuestro objetivo una biografía, sino un recorrido por los testimonios literarios de esa biografía.

Capítulo V

La cita de Ausiàs March corresponde al poema XXIII de *Poesies*, ed. de Pere Bohigas, Barcelona, Barcino, 1952, vol. II; el artículo de Margarita Morreale es «El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divida Comedia*», en *Lengua-Literatura-Floklore: Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, 1967, págs. 307-377; el de Dorothy Clotelle Clarke es «A Comparison of Francisco Imperial's *Decir al nacimiento del rey Don Juan II* and the *Decir a las siete virtudes*», *Symposium*, 17, 1963, págs. 17-29.

La valoración sobre Andújar de Menéndez y Pelayo corresponde a su *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, C.S.I.C., 1945. Para el «Infierno de amadores» de Guevara y para el «Purgatorio de amor» del Bachiller Jiménez, tenemos la edición facsímil que Rodríguez Moñino realizara del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), Madrid, R.A.E., 1958. Para el «Infierno» de Sánchez de Badajöz, la edición ya citada de Gallagher.

Sobre el petrarquismo en el ámbito hispánico, resulta muy acertado el panorama reciente de María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987. El estudio de Fucilla es *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Anexo 62 de la RFH, 1960; el de Farinelli, *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici fra le due civiltà*, Torino, Fratelli Bocc, 1929. Las referencias a Le Gentil y a la edición de Aubrum de *Herberay des Essarts* se completan en las notas al capítulo III. El trabajo de Rafael Lapesa es «Poesía de cancionero y poesía italianizante», ahora en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982. La cita de Dante procede de la edición de *La divina commedia* de Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975. Para los poetas italianos citados y la configuración del *stil novo*, son imprescindibles los trabajos de Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milán-Nápoles, Ricardo Ricciardi ed., 1960 —básico para la configuración de la llamada Escuela Siciliana—; Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975; Mario Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo* (Firenze, Le Monnier, 1969) y *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1973. La cita de Lapesa sobre el *Stil Nuovo* se refiere a *La trayectoria poética de*

Garcilaso, Madrid, Revista de Occidente, 1948 (ahora en Madrid, Alianza, 1985), donde, de todas formas, queda amortiguada la derivación directa por la tesis sustentada de evolución conjunta de la poética castellana y la italiana. La referencia a Labrador en su ya citada *Poesía dialogada...*; de Francisco López Estrada cito su edición *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984. Los artículos de María Rosa Lida son «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *RFH*, 8 (1946), págs. 121-130; «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1978; «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española». *RFH*, 8 (1946).

Para los datos biográficos de Juan de Dueñas, existe el trabajo de Francisca Vendrell, «La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma», *Boletín de la R.A.E.*, XIX (1932) y XX (1933). El soneto de Petrarca lo cito de la edición de Piero Cudini del *Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1974.

Las páginas que siguen resumen mi artículo «*Fahent camins duptosos per la mar*. Acerca del *topos* de la navegación de amor», en curso de publicación en los volúmenes de *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Editorial Castalia.

Las referencias marítimas en Ausiàs March son frecuentes, como ya señalaron Rosa Leveroni en «Les imatges marines en la poesia de Ausiàs Mach», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVIII (1951), págs. 91-92; y Pere Bohigas, en el prólogo a su edición citada, vol. I, págs. 91-92 y 101 ss., sin señalar específicamente nuestro *topos* de la navegación de amor. Para éste, véanse los poemas de March: «Alguns passats donaren si a la mort», «Veles e vents han mon desigs complir», «On es lo lloch on ma penssa repose?», «Aixi con cell qui.s veu prop de la mort», «Quan plau a Déu que la fusta peresca», junto a diversos fragmentos de los poemas XXVIII, LXXIX, C, CII, CIV, CXIII, CXX. Los versos de la parte final del *Tristán* de Thomas pueden verse en la edición de Folco Anselmi, *La morte di Tristano e Isotta*, Firenze, Fussi, s.a., en donde reproduce la edición clásica de Bédier. De Gaucelm Faidit, véase el poema «Del gran golfe de mar», en Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, París, A. G. Nizet, 1965, págs. 474-475; de Ponç d'Ortafà, el poema «Aissi cum la naus en la mar», en «Ponç d'Ortafà», ed. de E. de Rivals, *Revue des langues romanes*, LXXII (1933), págs. 59-118; de Giraut de Bornelh: «...e d'autra part sui plus despers/ per sobramar...», en Alfredo Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bolonia, 1938, pág. 107; de Bernat de Ventadorm: «Eu n'ai la bon'esperanza», en *Cansons d'amour*, ed. de Moshé Lazar, París, Libraire C. Klincksieck, 1966, pág. 74. En mi artículo citado doy otras referencias. Los poemas de Martin Códax y Paay Gomes Charinho en Francesco Piccolo, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Napoli, Edizione scientifiche italiane, 1971, págs. 176 y 171 respectivamente. Sobre el sintagma «vientos contrarios» y su tradición, pueden comprobarse los ejemplos de Petrarca: «Fra si contrari venti in frale barca/ mi trovo in alto mar senza governo...»(*Canzoniere*, CXXXII); los versos citados de Dante corresponden a *Inferno*, canto V, v. 28-30; y en la tradición previa aparecen en la *Biblia*: «Los cuatro vientos del cielo luchaban en el mar grande» (*Daniel*, VII,2); en Virgilio: «Omnia ventorum concurrere praelia vidi» (*Geórgicas*, I, 318), y en varios autores latinos más como Ovidio, para cuyas citas me remito a Luigi Venturi, *Le similitudine dantesche*, Firenze, Sansoni, 1889, pág. 42. Las citas de las imágenes de Petrarca corresponden a los poemas del *Canzioniere* de la edición citada. La referencia de Jordi de Sant Jordi en los poemas «Comiat», «Midons» y «Los enuigs», en Martí de Riquer y Lola Badía, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, Tres i quatre, 1984. Para Diego de San Pedro, véase la *Cárcel de amor*, ed. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pág. 122. Para Jorge Manrique: «No te olvides de contar/ las afligidas razones/ que sostengo/ sobre estas ondas de mar», en *Estando ausente de su amiga, a un mensajero que allá enviaba, Poesía*, ed. de J. M. Alda Tesán, Salamanca, Anaya, 1969, pág. 88. El mar de Rodríguez del Padrón en *El siervo libre de amor*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1884, págs. 79-80. De Guevara, en el poema «O desastrada ventura»: «Y en las ondas de estos mares/ do sigue amor sus afares», en Foulchè Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, NBAE, T.II, pág. 489; de Puertocarrero, «En las ondas que navego/ nunca bivo sin tormenta, *ibidem*, pág. 685.

Para la poesía italiana del período, me limitaré a dar una bibliografía esencial. Para los textos citados correspondientes al manuscrito Italiano 1035 de la Biblioteca Nacional de París, utilizo una reproducción del mismo. Las referencias principales son Domenico de Robertis, en «*L'esperienza poetica del Quattrocento*», vol. III de *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1976, págs. 544-559; de Giovanni B. Bronzini, «Poesia popolare del periodo aragonese», *ASPN*, XI (1972), págs. 255-285; V. Cian, «Ballate e strambotti del secolo XV tratti da un codice trevisano», *Giornale storico della letteratura italiana*, IV (1884), Págs. 1-55; A. Altamura, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1962. Sobre Galli, B. Croce,

«Un poemetto volgare in lode di Lucrezia d'Alagno», *ASPN*, XII (1926), pág. 347-359. La referencia a Aramón i Serra corresponde a «Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista», *Estudis Romànics*, I (1947-48), Págs, 159-188. Una antología, que aúna la tradición culta a la popular, es la de Carlo Oliva, *Il quattrocento*: apartado «La poesia nel regno di Napoli», Milano. Garzanti, 1978.

Capítulo VI

El libro citado de Eugenio Garin es *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1976. Una intervención reciente y rigurosa sobre el argumento es la de Miguel Ángel Granada, *Cosmología, religión y política en el Renacimiento*, Barcelona, Anthropos, 1988. Recuérdese también la obra fundamental de Ernest Cassirer, *Individuum and Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, Teubner, 1927; las actas *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*, Convegno Internazionale 1963, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1965 y Henri de Lubac, *Pico de la Mirandole*, París, Aubier-Montaigne, 1974 (con especial interés para la polémica sobre las posiciones de éste).

El trabajo de Stanley Rose es «Anti-Semitism in the Cancioneros of the Fifteenth Century: The accusation of sexual indiscretions», *Hispanofilia*, Chapel Hill, 26(Marzo 1983). De Francisco Márquez Villanueva, «Jewish «Fools» of the Spanish Fifteenth Century», *Hispanic Review*, Autumn, 50 (4), 1982. Las referencias históricas sobre los judíos en la zona proceden en su mayor parte de Ernesto Pontieri, *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1963.

Sobre Ponza, en perspectiva histórica, véanse las obras de Faraglia, *Storia della lotta...*, ya citada, págs. 32 ss. y C. Manfroni, *Storia della marina italiana dal trattato di Ninfeo alla caduta di Costantinopoli*, Livorno, 1902, págs. 245 ss. Sobre los nobles y caballeros que acompañaban al rey, Tammaro de Marinis publica el elenco en «La liberazione di Alfonso V d'Aragona prigionero dei Genovesi», *ASPN*, vol. LXXIII, págs. 11 ss. Sobre la interpretación de la obra de Santillana es fundamental el trabajo de A. J. Foreman, «The structure and content of Santillana's *Comedieta de Ponça*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LI (1974), Págs. 109-124. Cito y comento aspectos de la edición de Maxim P.A.M. Kerkhof de 1976, ahora en Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça. Sonetos*, Madrid, Cátedra, 1986. El texto de Zurita corresponde a la edición ya citada de sus *Anales...*, XIV: 93 y 96.

Para Jaumot Torres, junto a la edición citada de Enma Scoles, de Carvajal, págs. 202 ss., los versos de Pontano en *Carmina*, ed, Soldati, Firenze, 1902: *De Tumulis*, I, 31. Hablan del asunto B. Croce, *La Spagna nella vita...*, págs. 54 ss. y J. Martínez Ferrando, «Immortalitates oblidades», *Germinabit*, 58 (1959), pág. 6.

Dedicados al rey Alfonso V conocemos los siguientes textos —cito sólo un cancionero o edición—: el soneto XIII del Marqués de Santillana: «Calla la pluma y luce la espada»; Diego del Castillo: «Había recogido sus crines doradas» (en *Cancionero de Fernández de Hixar*); Fernando Felipe de Escobar: «Mavorte por lanza en potencia Macedo» (*ibidem*); Carvajales: «Oíd que dice mi mote» (*op. cit.*); Fernando de Guevara: «Vosotros los amadores» (*Estúñiga*); Juan de Andújar: «Nunca jamás vencedor» (*Estúñiga*) y «La buena memoria del Rey Don Fernando» (*Roma*); Juan de Herrera; «Las claras virtudes y honesto vivir» (MM1: Bartolomé March. Primera parte del perdido *Cancionero de Barrantes*); los de Pedro de Santa Fe: «Alto rey pues conocemos», «Tarde vi los reales», «Los que valen contemplad», «Rey Alfonso esmerado», «Quien osa muerte sentir», «Todos los conquistadores» (*Palacio*).

A éstos hay que añadir los poemas de Ausiàs March, Bernat Miquel, Lleonard de Sos y Dionís Guiot sobre los que trato en otros capítulos del trabajo.

El texto sobre el duque de Calabria de Ernesto Pontieri corresponde a *L'età dell'equilibrio...* ya citado, donde también aparece el fragmento de Notar Giacomo. El *De principe* de Pontano en *Prosatori latini...*, ed. Garin, vol. VIII. Los textos poéticos del humanista en la edición de Arnaldi-Liliana Monti, *Poesie*. La interpretación del *Asinus* en la obra de Gothein.

Sobre la reina doña María, junto a los textos citados e identificados suficientemente en el capítulo, Ferran Soldevilla, «La reyna Maria, muller del Magnànim», en *Sobiranes de Catalunya, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X(1928), 235-261 y R. Aramon i Serra, «L'absencia del Magnànim com a tema poetic», *IV Congreso de la Corona de Aragón. Actas y comunicaciones*, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, 1970, págs. 397-416.

Capítulo VII

Para este capítulo han sido esenciales el trabajo de Nicasio Salvador, *La poesía cancioneril...* y el *Catálogo-Indice* de Brian Dutton, materiales rigurosos que considero que, a diferentes niveles —uno como modelo de estudio, otro como guía para el enfoque de la textualidad de los autores— resultan en la actualidad imprescindibles para cualquier trabajo de este tipo. Al desarrollarse este capítulo con una bibliografía en su mayor parte citada en los anteriores, opto por dar ahora, ordenadamente, las referencias principales que me han servido para su desarrollo, pudiendo el lector reconstruir así las que aparecen citadas en el texto, y disponer de una bibliografía esencial que está, en cualquier caso, detrás de mis páginas (excluyo de esta relación los materiales históricos identificados en los capítulos anteriores). Esta sería: Alvar, C. y A. Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus, 1987; Amador de los Ríos, J., *Historia crítica de la literatura española*, (facs.), Madrid, Gredos, 1969; Angles, H., *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1941; Bach y Rita, P. (ed), *The Works of Pere Torroella. A Catalan Whiter of Fifteenth Century*, New York, 1930; Battesti-Pelegrín, J., «L'héritage des troubadours et la lyrique *Cancioneril*: pour en finir avec L'amour courtois», *Hommage à madame le professeur Maryse Jeuland*, Université de Provence, 1983; Battesti-Pelegrín, J. *Lope de Stúñiga*, Université de Provence, 1982; Battesti-Pelegrín, J., «La Poesie cancioneril, ou l'anti-autobiographie?», *AN* 80; 2; 117, págs. 95-113; Blecua, J. M., «La corriente popular y tradicional en nuestra península», *Ínsula*, 80, agosto de 1952; Boase, R., *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid, Pegaso, 1981; *Cancionero de Baena*, ed. de José M.ª de Azáceta, Madrid, CSIC, 1966; *Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulche-Delbosc, Madrid, Bailly-Bailliere, 1912-1915; *Cancionero de Estúñiga*, ed. de M. y E. Alvar, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1981; Ibídem, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1988; *Cancionero de Herberay des Essarts*, ed. de Ch. Aubrum, Bordeaux, Féret et fils, 1951; *Cancionero General*, recop. por Hernando del Castillo, Valencia, 1511, fac. RAE, con introducción bibliográfica, índices y apéndices de A. Rodríguez Moñigo, Madrid, 1958; *Cancionero musical de la Colombina*, ed. por M. Querol, Barcelona, CSIC, 1977; *Cancionero musical de Palacio*, (facs.), ed. por F. Asenjo Barbieri, Málaga, Diputación Provincial, 1987; Clarke, D. C., «A Comparison of Francisco Imperial's *Decir al nacimiento del rey Don Juan* and the *Decir a las siete virtudes*», *Symposium*, 17, 1963, pp. 17-29; Croce, B., «Poeti spagnuoli alla corte di re Alfonso d'Aragona in Napoli», *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Rocciardi ed., 1942, vol. I.; Cummins, J., «Methods and conventions in the 15 t; century poetic debate», *HR*, XXXI, 1963; De Marinis, T., *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Verona, Milano, Stamperia Valdonega; Ulrico Hoepli, 1952; Dutton, B., *Catálogo; Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Sem. of Medieval Studies, 1982; Dutton, B-Faulhaber, Ch. B., «The Lost *Barrantes* of Fifteenth; Century Spanish Poetry», *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983; Farinelli, A., *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici fra le due civiltà*, Torino, Fratelli Bocc, 1929; Frenk Alatorre, Margit, ed., *La lírica de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977; Frenk Alatorre, Margit , ed; *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987; Frenk Alatorre, Margit, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978; Fucilla, J. G., «Estudios sobre el petrarquismo en España», *Revista de Filología Española*, anejo 62, 1960; Labrador, J. J., *Poesía dialogada medieval*, Madrid, Maisal, 1974; Lang, H. R., «Las formas estróficas y términos métricos en el *Cancionero de Baena*», *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, 1927; Lapesa, R., «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, 1953; Lapesa, R.,«Poesía de Cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982; Lapesa, R., *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985; Lázaro Carreter, F., «La poética del arte mayor castellano», en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1985; Le Gentil, P., *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, Plihon Editeurs, 1949; 1953; Levi, E., *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933; Lida de Malkiel, M. R., «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *RFH*, 8, 1946; Lida de Malkier, M. R., «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del s. XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978; Lida de Malkiel, M. R., «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *RFH*, 8, 1946; López Estrada, F., ed., *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984; Marcos, B., «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV», *Letras de Deusto*, 16(36), Sept; Dic.,1986; Márquez Villanueva, F., «Jewish (Fools) of the Spanish Fifteenth Century», *Hispanic Review*, Autumn, 50 (4), 1982; Mele, E., «Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Torroella

e sui rapporti con Giovanni Pontano», *La Rinascita*, 1938, págs. 76-91; Menéndez Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1944; Morel-Fatio, A., «L'arte mayor et l'hendécasyllabe», *Romania*, 1894; Mussafia, A., *Per la bibliografia dei Cancioneros spagnuoli*, Wien, 1900; Navarro Tomás, T., *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974; Nepaulsingh, C. I., ed., Francisco Imperial, *Dezir de las syete virtudes*, Madrid, Espasa; Calpe, 1977; Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus*, Madrid, Apud viduam et heredes D. Ioachini Ibarrae, 1788; Parker, A., *La filosofía del amor en la literatura española*, Madrid, Cátedra, 1986; Periñán, B., ed., Suero de Ribera, *Poesías*, Università di Pisa, 1968; ; Riquer, M. de, Los trovadores, Barcelona, Planeta, 1975; Riquer, M. de, *Història de la Literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1984, vol. 3; Rodríguez Moñino, A., *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1973; Romeu Figueras, J., ed., *Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, CSIC, 1965; Rose, S. E., «Anti Semitism in the *Cancioneros* of the Fifteenth Century: The accusation of sexual indiscretions», *Hispanofilia*, Chapel Hill, 26, Marzo 1983; Rougemont, D., *L'Amour et l'Occident*, París, 1939; Rovira, J. C., «Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia», *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 5 (1986-87), Págs. 437-460; Rubió i Balaguer, J., *Historia de la Literatura catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984; Salvador Miguel, N., *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977; Scoles, E., ed., Carvajal, *Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960; Torner, E. *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966; Várvaro, A., *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Nápoles, Liguori, 1964; Vendrell, F., ed., *Cancionero de Palacio*, Madrid, CSIC, 1945; Vendrell, F., «La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma», *BRAE*, XIX, 1932 y XX, 1933; Vendrell, F., «Las poesías inéditas de Juan de Dueñas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIV (1958), págs. 149-290; Whinnom, K., «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General*», *Filología*, 13, 1968; 69; Whinnom, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981.

Para la variante Turpia-Tropea, en el epígrafe dedicado a Juan de Tapia, véase el *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Ed. de Josep Sánchis i Sirera, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1932; y el libro, ya citado, de Jiménez Soler (1900: 198).

Apéndices

La procedencia de los textos —doy las referencias con la mínima identificación, puesto que generalmente han aparecido ya en estas notas— es la siguiente:

Apéndice 1.°: 1: en Francesco Arnaldi, ed., *Poeti latini...*, vol. 1, en los textos correspondientes al autor; 2: se trata de un fragmento de una epístola de Francesco Filelfo a Matteo Malferit. Está en el cod. Bibl. Naz di Napoli, IV, F. 19, que comienza *Scire velim, Matthaee, quibus nunc militat armis Inclitus Alfonsus...* Citado por Croce, «L'amorosa...», pág. 374; 3: se trata de la lápida que debió existir en la Iglesia de la Minerva en Roma. Da el texto Croce, *Lucrezia...*, pág. 115. Se duda de su certeza; 4: procede del ms. 1035 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 13 v.; 5: de otro códice de la Biblioteca Nacional de París, fue publicado por Mario Mandalari, *Rimatori Napoletani del Quattrocento*, pág. 72, quien supone como autor, a través de una F. que incicia el manuscrito, a Francesco Galioto o a Francesco Spinelli. Lo publica también Filangieri, «Nuovi documenti...», pág. 375; 6: cf. Aldo Francesco Massèra, «Un poemetto volgare in lode di Lucrezia d'Alagno», en *ASPN*, LI (1927), pág. 347 ss.; 7: encontrado por G.Mazzatinti, en otro códice de la B.N. de París, lo atribuye a Aurelio de Iacobutiis di Tossicia. Lo publica Filangieri, pág. 376; 8: *Cancionero de Roma*, fol. 131 r.; 9, 10 y 11: proceden del *Cancionero de Herberay des Essarts*, ed. de Aubrum, cuyo texto utilizo; tienen los números XXV, XXVI y XXVII; 12, 13 y 14: de la edición de Enma Scoles citada, corresponden a los poemas VI (págs. 73-75), VII (pág. 81) y XXIII (pág. 131); 15: de la edición de Blanca Periñán citada, n.° XIV (págs. 79-80); 16: *Estúñiga*, fol. 89 v. y 90, y *Roma*, fol 82 v. y 83; 17: lo tomo de Menéndez Pidal, *Crestomatía del español medieval*, Madrid, Gredos, 1971, vol. 2, pág. 657; 18, 19: poemas CXXII a y b, de la edición de Pere Bohigas, Ausiàs March, *Poesie*, Barcelona, Barcino, 1954, vol. V, págs. 118 ss.; 20: *El Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, exhumado y anotado por Mariano Balsega y Rodríguez, Zaragoza, Cecilio Gasca, librero, 1896, págs. 270-271.

Apéndice 2: los textos del Panormita proceden de la edición de Forberg del *Hermaphroditus*, Coburgo, Ex. Tipp. Frocbeliano, 1824; los de Pontano, de la edición de Liliana Monti Sabia, Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*, Torino, Einaudi, 1977.

Apéndice 3.°: los documentos proceden de *Fonti aragonesi*, a cura degli archivisti napoletani, Serie II, vol. I al XII, Napoli, Presso l'accademia, 1957, con la siguiente disposición: doc. 1,2 y 3: vol. I, *Privilegiorum summariae*, doc. 125, 129 y 133 respectivamente; doc. 4, 5, 6 y 7: vol. II, *Registri della Cancelleria vicereale di Calabria*, doc. 46, 21, 15 y 47 respectivamente.

CITAS EN EL TEXTO

Junto a las citas dadas en el apartado de *Bibliografía y notas*, parece necesario entresacar aquí aquellas que más frecuentemente aparecen utilizadas en el interior del texto y han sido identificadas con los mínimos datos (autor, año de la edición, página) por lo que aquí serán restituidas en sus datos editoriales completos. Son éstas:

ALATORRE, 1960: ALATORRE, A. «Algunas notas sobre la Misa de amores», *NRFH*, 14 (1960), págs. 325-328.

AMADOR DE LOS RÍOS, 1865: AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1864-65 (facsímil en Madrid, Ed. Gredos, 1969) VII vol.

ARAMON, 1970: ARAMON I SERRA, R., «L'absencia del Magnànim com a tema poetic», *IV Congreso de la Corona de Aragón. Actas y comunicaciones*, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, 1970, págs. 397-416.

ARNALDI, 1964: ARNALDI, Francesco, *Introducción* a *Poeti latini del quattrocento*, ed. de Arnaldi, L.Gualdo Rosa y L.Monti Sabia, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi ed., 1964.

AUBRUM, 1951: AUBRUM, Charles, (ed), *Le chansonier espagnol d' Herberay des Essarts*, Bordeaux, Féret et Fils éditeurs, 1951.

BATLLORI, 1979: BATLLORI, Miquel, *A través de la història i la cultura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979.

BOHIGAS, 1959: BOHIGAS, Pere, (ed.), Ausiàs March, *Poesies*, Barcelona, Barcino, 1959.

CARBONARA, 1966: CARBONARA, Cleto, *Bartolomeo Fazio*, vol. VI de *Grande Antologia Filosofica*, coordinada por A.M.Moschetti y M.Schiavone, Milano, Marzoratti, 1966.

CARVAJAL, 1960: CARVAJAL, *Poesie*, ed. E.Scoles, Roma, Ed.dell' Ateneo, 1960.

CROCE, 1919: CROCE, Benedetto, *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1919.

CROCE, 1941: CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascensa*, Bari, Laterza, 1941.

CROCE, 1953: CROCE, Benedetto, *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953.

FREDE, 1960: FREDE, Carlo de, *I lettori di umanità nello studio di Napoli durante il Rinascimento*, Napoli, L'arte tipografica, 1960.

GARIN, 1976: GARIN, Eugenio, *Il quattrocento e l' Ariosto, vol. III de Storia della Letteratura italiana*, dirigida por Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1976 (reimpresión de la de 1965).

GARIN, 1986: GARIN, Eugenio, *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986.

GOTHEIN, 1915: GOTHEIN, Everardo, *Il Rinascimento nell' Italia meridionale*, trad. de Tommaso Persico, Firenze, Sansoni, 1915 (hay edición facsímil reciente: Firenze, Le lettere, 1985).

KERKHOF, 1986: KERKHOF, Maxim (ed.), Marqués de Santillana, *La comedieta de Ponça. Sonetos*, Madrid, Cátedra, 1986.

LABRADOR, 1974: LABRADOR, J.J., *Poesía dialogada medieval*, Madrid, Maisal, 1974.

LAPESA, 1957: LAPESA, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.

LAPESA, 1982: LAPESA, Rafael, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982.

LAPESA, 1985: LAPESA, Rafael, *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985.

LE GENTIL, 1949: LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, Plihon Editeurs, 1949.

LEVI, 1933: LEVI, E., *Motivos hispánicos*, Firenze, Sansoni, 1933.

LÓPEZ ESTRADA, 1983: LÓPEZ ESTRADA, F.,(ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.

MANETTI, 1977: MANETTI, Giannozzo, *De dignitate et excellentia hominis*, en vol. IV de *Prosatori* latini del Quattrocento, ed. de Eugenio Garin, Torino, Eiunaudi, 1977.

MARINIS, 1952: DE MARINIS, Tammaro, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Ulrico Hoepli editore, 1952.

MENÉNDEZ Y PELAYO, 1944: MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, C.S.I.C., 1945.

MELE, 1938: MELE, E., «Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Tovioella e suoi rapporti con Pontano», *La Rinascita*, 1938, págs. 76-91.

PALACIO, 1945: CANCIONERO DE PALACIO, ed. de Francisca Vendrell, Madrid, C.S.I.C., 1945.

PANORMITA, 1538: BECCADELLI, Antonio «El Panormita», *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*, Basilea, Iacobum Spigelium, 1538.

PANORMITA, 1824: BECCADELLI, Antonio «El Panormita», *Hermaphroditus*, ed. de Frider Carol Forberg, Coburgo, 1824.

PARKER, 1986: PARKER, Alexander, La filosofía del amor en la literatura española, Madrid, Cátedra, 1986. IX/578

PICCOLOMINI, 1614: PICCOLOMINI, Eneas Silvio, *Comentarii rerum memorabilia*, Francfurt, Officina Aubriana, 1614.

PONTANO, 1902: PONTANO, Giovanni Gioviano, *Carmina*, ed. Soldati, Firenze, 1902

PONTANO: 1943: PONTANO, Giovanni Gioviano, *Dialoghi*, ed. Previtera, Firenze, 1943.

PONTANO, 1977: PONTANO, Giovanni Gioviano, *Poesie latine*, Torino, Einaudi, 1977.

PONTANO, 1977b: PONTANO, y otros, *Prosatori latini del quattrocento*, ed. de E. Garin, Torino, Einaudi, 1977, vol. VIII.

PONTIERI, 1963: PONTIERI, E., *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Napoli, Fausto Fiorentino ed., 1963.

PONTIERI, 1969: PONTIERI, E., *L'età dell''equilibrio politico in Italia (1454-1493)*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1969.

PERIÑÁN, 1968: PERIÑÁN, Blanca, Poesías. *Introducción a SUERO DE RIBERA, Università di Pisa, 1968.*

RADETTI, 1966: RADETTI, Giorgio, Lorenzo Valla, vol. I de *Grande Antologia Filosofica*, coordinada por A.M.Moschetti y M.Schiavone, Milano, Marzoratti, 1966.

RIQUER, 1984: RIQUER, Martí de, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1984, vol. 3.

ROBERTIS, 1976: ROBERTIS, Domenico, «L'esperienza poetica del Quattrocento», en *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1976, vol. 3.

RUBIÓ I BALAGUER, 1984: RUBIÓ I BALAGUER, J., *Història de la literatura catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.

RYDER, 1987: RYDER, A., *La corte de Nápoles bajo Alfonso el Magnánimo*, Valencia, I.V.E.I., 1987.

SALVADOR, 1977: SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *La poesía Cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977. XVI 1066

SCOLES, 1960: vd.CARVAJAL, 1960

VÁRVARO, 1964: VÁRVARO, Alberto, *Premesse ad un' edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964.

VÁRVARO, 1972: VÁRVARO, Alberto, *La letteratura spagnola*, vol. I (*Dal Cid ai Re Cattolici*, en colaboración con Carmelo Samoná), Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1972.

VASOLI, 1966: VASOLI, Cesare, *Il problema dei rapporti tra filosofia e filologia*, vol. XI de *Grande Antologia Filosofica*, coordinada por A.M.Moschetti y M.Schiavone, Milano, Marzoratti, 1966.

ZURITA, 1976-85: ZURITA, Jerónimo, *Anales de la corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico. 1976-85.

SIGLAS DE CANCIONEROS

Aunque el uso de siglas para denominar a los Cancioneros no excluye nunca en el texto una identificación previa del Cancionero aludido, recordamos que las siglas corresponden en todos los casos a las utilizadas por Brian Dutton en su *Catálogo-índice de la poesia cancioneril del Siglo XV*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1982.

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS

(No damos las citas referidas a Alfonso el Magnánimo)

A

Aderno: 140.
Agraz, Juan de: 110.
Alatorre, A.: 72, 238, 245.
Albino, Giovanni: 119, 130.
Albizzi, Rinaldo degli: 51.
Alcina Franch, José.
Alda Tesán, J. M.: 240.
Alemanno, Alessandro: 22, 154.
Alfonso, (Duque de Calabria): 64.
Altaldell, Gabriel: 26.
Altamura, A.: 236, 237.
Altamura, A.: 240.
Alvar, Carlos: 61, 238, 242.
Alvar, Elena: 59, 237, 238, 242.
Alvar, Manuel: 59, 237, 242.
Alvaro de Luna: 113, 131, 132.
Amador de los Ríos, José: 15, 27, 134, 142, 242, 245.
Ametller Vives, José: 86, 238.
Ametller i Vinyas, J.: 234.
Andújar, Juan de: 64, 79, 91, 92, 93, 107, 115, 129, 139, 140, 190, 239, 241.
Angles, H.: 242.
Anjou, casa de: 20, 58, 59, 111, 132.
Antequera, Fernando de: 50.
Aquitania, Guillermo de: 69.
Aragón, Eleonor de: 130.
Aramón i Serra: 103, 122, 241, 245.
Archi, Antonio: 234.
Arcipreste, (Juan Ruiz): 70.
Arenas, (Conde de): 59.
Aristóteles: 34, 43.
Arnaldi, Francesco: 50, 236, 237, 243, 245.
Asenjo Barbieri: 242.
Assereto, Biagio: 111.
Aubrum, Charles: 60, 82, 93, 133, 134, 152, 237, 239, 242, 243, 245.
Aulea, Tomás: 26.
Aurispa, Giovanni: 47.
Avalos, Fernando Francisco de: 29.
Avalos, Alfonso de: 29.
Ayarbe, (los): 141.
Azáceta, José María: 142, 238, 242.

B

Faulhaber, Ch.B.: 242.
Bach y Rita, P.: 139, 242.
Bachiller Jiménez: 93.
Badía, Lola: 240.
Baena, Juan Alfonso de: 60, 109.
Balsega y Rodríguez, Mariano: 243.

Barcellona, Giletto di: 22, 153.
Batllori, Miquel: 33, 34, 236, 245.
Battesti-Pelegrin, Jeanne: 134, 242.
Beccadelli, Antonio: 13, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 49, 50, 53, 54, 76, 86, 87, 119, 162, 163, 210, 235, 238, 236, 243, 246.
Bédier: 240.
Bembo, Pietro: 29.
Berengario Palao, Catalano: 22.
Bermúdez, Cristóbal: 145.
Bernicoli, Silvio: 238.
Bertaux, Emile: 235.
Bessarione, (cardenal): 33, 54.
Biondo, Flavio: 33, 54.
Bisticci, Vespasiano da: 33, 236, 43, 54.
Blecua, J.M.: 242.
Boase, Roger: 15, 57, 58, 237, 242.
Boccaccio: 92, 93, 95.
Boecio: 49.
Bohigas, Pere: 84, 240, 243, 245.
Böhlaus Nachfilger, Herman: 237.
Bonifacio, Dragonetto: 101.
Borgogna, Jacotino di: 22, 153.
Bornelh, Giraut de: 99.
Boscán: 93, 99.
Boscolo, Alberto: 234.
Bracciolini, Poggio: 33, 54.
Broglio, Gaspare: 76, 238.
Bronzini, Giovanni: 103, 240.
Bruni, Leonardo: 27, 33, 34, 43.
Buchanico, (condesa de): 59.
Buckhardt, Jacob: 53, 233.
Burgos, Diego de: 97.

C

Cabanillas, (los): 141.
Cabrera, Timbor de: 133.
Calixto III, (papa): 81, 83.
Campanella, Tomaso: 19, 43, 233.
Camus, Guglielmo lo: 22.
Canal Gómez, Manuel: 59, 150, 237.
Canellas López, Angel: 239.
Cantelomo, Giovanni: 101.
Capasso, Bartolommeo: 234.
Capialbi, Vito: 130.
Caracciolo, María: 59.
Caracciolo, Marino: 130.
Caracciolo, Antonio: 101.
Carbonara, Cleto: 45, 46, 236, 245.
Carbonell, Pere Miquel: 33.
Cárdenas, Alfonso de: 141.
Cárdenas, Pedro de: 140.
Cárdenas, Rodrigo de: 140.
Cárdenas, Vicente de: 64, 65, 116, 129, 139, 140, 141.
Cardona, Gabriel de: 135.
Cardona, (los): 141.
Cariteo -Benedetto Gareth-: 29, 147.
Carlos V: 37.
Carnavale, Ercole: 235.
Carvajal: 57, 61, 62, 78, 79, 81, 114, 120, 122, 123, 128, 129, 147, 149, 151, 154, 195, 197, 238, 239, 241, 245, 247.
Carvajales: 115, 146, 241.
Cassirer, Ernest: 241.
Castillo, Diego del: 97, 108, 115, 127, 129, 139, 141, 142, 143, 144, 241.
Castillo, Hernando del: 60.
Castillo, Pedro del: 129, 144.
Castro, Guillén de: 122.
Catanzaro: 110.
Catulo: 27, 40, 41, 42, 51, 53, 87.
Cavalcanti, Guido: 95, 96.
Cavaliere, Alfredo: 59, 237, 240.
Cecchi, Emilio: 236.
Centelles, (los): 141.
Cerone, Francesco: 234.
César: 37.
Cescases, Luis: 26.
Cian, V.: 240.
Cicerón: 27, 34.
Claraval, Bernardo de: 27.
Claudiano: 27.
Clavo, Juan: 23.
Clotelle Clarke, Dorothy: 91, 239.
Códax, Martín: 100, 240.
Coleman: 237.
Colomer, Luciano: 34.
Cómito, Adesio de: 135, 136.

Constantino: 46, 47.
Contini, Gianfranco: 239.
Corbati, Giovanni: 22, 153.
Córdoba, Isabel de: 29.
Corsano, A.: 236.
Cortese: 40.
Costana: 98.
Croce, Benedetto: 19, 38, 74, 75, 76, 77, 102, 129, 146, 234, 238, 240, 241, 242, 243, 245.
Cudini, Piero: 240.
Cummins, J.: 242.
Curlo, Giacomo: 26.
Cusa, Nicolás de: 47.

D

D'Alagno, Lucrezia: 22, 74, 75, 76, 77, 78, 79 80, 81, 82, 83, 84, 85, 101, 102, 115, 120, 122, 129, 137, 139, 140, 141, 146, 149, 150, 152, 153, 162, 163, 168, 169, 238.
D'Alós, Ramón: 26, 235.
D'Arezzo, Guittone: 95.
D'Ayala, Mariano: 235.
D'Elia: 235.
D'Ortafà, Ponç: 99, 240.
Damiano, Tommaso: 22, 153.
Daniel, Arnaud: 95.
Dante: 50, 51, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 239.
Dávila, Gonzalo: 110.
Daviuelo: 110.
De Marinis, T.: 242.
De la Torre, (bachiller): 108.
Decembrio, Angelo: 33, 54.
Decembrio, Pier Candido: 33, 54.
Della Mirandola, Pico: 19, 43, 233.
Demócrito: 36.
Díaz de Toledo, Frenando: 26.
Don Carlos de Aragón, (príncipe de Viana): 138, 139.
Don Enrique, (infante): 131, 133.
Don Juan de Aragón: 137, 138, 139.
Don Juan II de Aragón: 80.
Don Juan II de Castilla: 20, 62, 70, 113, 131, 132, 133, 147, 159.
Don Juan, (rey de Navarra): 112, 137.
Doña Leonor, (madre de Alfonso V): 112.
Doña María, (reina): 75, 77, 81, 120, 122, 129, 133, 137, 241.
Donato, Aelio: 27.
Drúsula: 118, 119.
Dueñas, Juan de: 57, 70, 72, 73, 93, 98, 99, 100, 107, 129, 130, 131, 132, 147, 152, 154, 158, 238, 240.
Dupré Theseider, Eugenio: 234.
Duque de Calabria: 116, 117, 118, 119, 130, 141, 158.
Duque de Milán: 134.
Duquesa de Arjona: 113.
Durazzo, casa de: 20.
Dutton, Brian: 59, 60, 62, 131, 141, 237, 242.

E

Einaudi: 237.
Elías de Tejada, Francsico: 234.
Enrique IV: 142, 143.
Enríquez del Castillo, Diego: Cf. Castillo, Diego del.
Epicuro: 42.
Escobar, Fernando Felipe de: 115, 241.
Escoto, Duns: 27.
Escrivá, (comendador): 98, 142.
Esopo: 47.
Estacio: 27.
Estuñiga, Lope de: 108.
Eugenio IV, (papa): 49, 50.

F

Faidit, Gaucelm: 99, 240.
Fajadell, Bernat: 153.
Farinelli, Arturo: 93, 94, 239, 242.
Favarotta, (barón de): 101.
Favati, Guido: 239.
Fazio, Bartolomeo: 27, 29, 30, 40, 42, 45, 49, 50, 54.
Febrer, Andreu: 128, 152, 154.
Federico, conde de Urbino: 78, 100.
Federico III de Austria: 52, 81.
Federigo Faraglia, Nunzio: 234, 241.
Fernández de Córdoba, Gonzalo: 20.

Fernando el Católico: 20.
Ferrante: 20, 21, 24, 53, 59, 64, 81, 103, 114, 115, 119, 135, 137, 138, 146, 147, 233.
Ferrariis, Giam Nartino de: 54.
Ferrer, Francesc: 129, 152.
Fiammeta: 93.
Ficino, Marsilio: 28, 42, 108.
Filangieri, Gaetano: 238,239.
Filangieri, Riccardo: 235.
Filelfo, Francesco: 27, 33, 50, 51, 52, 54, 77, 162, 163, 243.
Flaco, Valerio: 27.
Flores, Juan: 139.
Fogassot, Joan: 122, 129, 140, 152, 153.
Folco, Anselmi: 240.
Forberg: 243.
Foreman, A.J.: 241.
Foulché-Delbosc: 142, 144, 240, 242.
Foxá, Isabel de: 133.
Francesco Massera, Aldo: 243.
Frede, Carlo de: 28, 235, 245.
Frenk Alatorre, Margit: 242.
Freudenthal, J.: 236.
Friscarola, Celio: 101.
Fucilla, Joseph: 93, 94, 97, 239, 242.
Fuensanta-Rayón: 142, 237.
Fuiano, Michele: 235.

G

Gabotto, F.: 236.
Gaeta, F.: 237.
Galioto, Francesco: 77, 101, 243.
Gallagher, Patrick: 238, 239.
Galli, Angelo: 78, 79, 101, 102.
Galli, Antonio: 168, 169, 240.
Gálnez, Doménico: 22.
García de Vinuesa, Juan: 109.
García de Urrea: 27.
Garcilaso: 93.
Garin, Eugenio: 35, 43, 49, 50, 54, 108, 233, 236, 237, 241, 245.
Gattini, Ciccolino: 54.
Gaza, Teodoro: 29, 33, 52, 54.
Gentile, Pietro: 234.
Giacomo, Notar: 116, 241.
Gianni, Lapo: 95.
Gili Gaya, Samuel: 240.
Giménez Soler, A.: 234.
Giovanna II: 20.
Giovanni, Pietro di: 22.
Giraldi: 40.
Giraut de Bornelh: 240.
Gomes Charinho, Paay: 100, 240.
Gómez Manrique: 93, 129.
Gómez Moreno, Angel: 61, 238, 242.
González Cuenca, Joaquín: 237.
González Hunterbise: 26, 235.
Gothein, Everardo: 19, 41, 49, 53, 233, 236, 237, 245.
Gradassi, M.: 234.
Granada, Miguel Angel: 241.
Green, Otis: 69, 238.
Grisanti da Montefalco, Nicola: 78, 101.
Gualdo Rosa, Lucía: 236.
Guevara, Fernando de: 93, 100, 115, 127, 130, 131, 145, 146, 148, 239, 240, 241.
Guevara, Iñigo de: 146, 147.
Guinizelli, Guido: 95,96.
Guinot, Dionís: 116, 129, 152. 241.
Gustarelli, A.: 237.
Guterrit, Gabrielle: 22, 153.

H

Hebreo, León: 42.
Heinrich Seuse, (beato): 27.
Hermosilla: 145.
Hernández Alonso, César: 238.
Herrera, Juan de: 115, 241.
Hixar, Margarita de: 122.
Homero: 47.
Honorato, Servio: 27.
Horacio: 27.
Huizinga, Johan: 233.

I

Iacobutiis Di Tossicia, Aurelio de: 78, 101, 188, 189, 243.
Imperial, Francisco: 91.

Infante don Enrique: 113.
Inocencio III, (papa): 46.
Itálico, Silio: 27.

J

Jacob, F.: 237.
Jenofonte: 47.
Jiménez, (bachiller): 239.
Joan, Perot: 82, 129, 140, 152, 153, 206.
Juana de Nápoles, (reina): 132, 133.

K

Kerkhof, Maxim: 111, 112, 241, 246.
Knapp, Lothar: 237.
Kristeller, P.O.: 236.

L

La Mantia, Giuseppe: 234.
Labrador, José Juan: 63, 95, 107, 238, 240, 242, 246.
Laercio, Diógenes: 27.
Lama, Leonardo: 101.
Lang, H.R.: 242.
Lapesa, Rafael: 94, 95, 97, 102, 147, 239, 242, 246.
Latini, Brunetto: 95.
Laura: 98.
Lazar, Moshé: 240.
Lázaro Carreter, F.: 242.
Le Gentil, Pierre: 69, 93, 238, 239, 242, 246.
Le Goff, Jacques: 233.
Lentino, Giacomo da: 95.
León, Diego de: 133.
Leto, Pomponio: 29.
Leveroni, Rosa: 240.
Levi, E.: 242, 246.
Libort de Borgogna, Giovanni: 22.
Lida, María Rosa: 96, 240, 242.
Lionti, Ferdinando: 234.
Lipsia: 237.
Liria, Nicolaus de: 27.
Llull, Romeu: 116.
Llull, Raimon: 33.
Lope Sarnés, Domingo: 148.
Lope de Mendoza, Iñigo: 113.
López de Toro, José: 237.
López Elum, Pedro: 237.
López Estrada, Francisco: 95, 237, 240, 242, 246.
Luca, Bonagiunta de: 95.
Lucrecio: 27.
Luis III: 20.

M

Macías: 63.
Macrobio: 27.
Madina, Juan de: 129.
Malferit, Matteo: 77, 243.
Malory, Thomas: 150.
Mancini, G.: 236.
Mandalari, Mario: 243.
Manero Sorolla, María Pilar: 239.
Manetti, Giannozzo: 29, 33, 38, 42, 43 y ss., 46, 54, 236, 246.
Manfroni, C.: 241.
Manrique, Diego: 113.
Manrique, Jorge: 100, 240.
Manuel Llandó, Ferrán: 110.
Manuzio, Aldo: 29.
March, Ausiàs: 82, 838, 84, 85, 86, 89, 99, 128, 139, 152, 153, 154, 159, 203, 204, 239, 240, 241, 243.
Marcial: 27, 40, 42, 51.
Marcos, Balbino: 242.
Margarit, Joan: 122.
Marinis, Tammaro de: 19, 24, 26, 27, 52, 57, 150, 235, 237, 246.
Marquan, Diego: 133.
Marqués de Pidal: 238.
Marqués de Santillana: 64, 91, 93, 95, 97, 111, 112, 113, 115, 128, 131, 147, 150, 159, 241.
Márquez Villanueva, Francisco: 109, 110, 241, 242.
Marti, Mario: 239.
Martínez Ferrando, J.: 241.
Mazzatinti, G.: 26, 235, 243.
Mazzoleni, Joe: 234.
Medici, Cosme de: 39, 41, 42, 51, 159.

Medici, Lorenzo de: 29,51, 116, 159.
Medina, Juan de: 139, 152.
Mele, Eugenio: 137, 242, 246.
Mena, Juan de: 61, 62, 91, 93, 97, 107, 159.
Mendoza, Diego de: 113.
Menéndez Pelayo: 15, 91, 238, 239, 243, 246.
Menéndez Pidal: 69, 238, 243.
Menetti, Giannozzo: 27.
Milán, Pietro: 135.
Millá, Agustín: 236.
Minieri Riccio, Camilo: 21, 23, 25, 235.
Minutolo, Ceccarella: 130.
Miquel, Bernat: 116, 129, 152, 241.
Miralles, Melchor: 81, 239, 239.
Molina, Juan de: 236.
Monaco, Guiglielmo del: 22.
Montalos, Alfonso de: 152.
Montalto, Lina: 24, 234.
Montaños, Alfonso de: 107, 129, 139.
Monteforte, Cola di: 101, 102.
Monti, Gennaro Maria: 234.
Monti Sabia, Liliana: 236, 243.
Montoro, Antón de: 110, 129, 139.
Morano de Catanzaro, Juan Antonio: 135.
Morel-Fatio, A: 243.
Morreale, Margarita: 91, 239.
Moscati, R.: 234.
Mossen Gaçul: 70,71.
Mossen Pere Torroella: 79, 82, 129, 132, 133, 137, 138, 139, 152, 154, 200.
Muro, (barón de): 101.
Mussafia, A.: 243.

N

Navarra, (reyes de): 131.
Navarro Tomás, T.: 243.
Nelli, René: 238.
Nepaulsingh, C.I.: 243.
Nicolás Antonio: 243.
Nicolás V (Papa): 20, 44, 49, 50, 51.
Nicolau d'Olwer, LL.: 234.
Nola, Pedro de: 130.

O

Ochoa, Eugenio de: 142.
Oliva, Carlo: 241.
Orsini: 111.
Ortega, Juan de: 129, 139, 152.
Ovidio: 27, 51, 100.

P

Pablo II, (papa): 65.
Pagnotti, F.: 236.
Palmieri, Matteo: 27.
Pandone, Porcelio: 33, 54.
Panormita, el: Cf. Beccadelli, Antonio.
Parker, Alexander: 70, 71, 74, 238, 243, 246.
Parrino, Volombrella: 101.
Pasolini, P.D.: 238.
Peccatori, Iacopo de: 101.
Pellegrini, Gaspare: 54.
Peret, Giovanni: 22, 153.
Periñán, Blanca: 62, 70, 132, 238, 243, 246.
Persico, Tommaso: 233.
Persisus Flaco, Aulus: 27.
Petrarca: 28, 50, 51, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 108, 240.
Petrocchi, Giorgio: 239.
Piccinino: 52.
Piccolo, Francesco: 240.
Piccolomini, Eenas Silvio: 13, 29, 33, 37, 50, 51, 52, 76, 81, 238, 239, 246.
Pieri, Pietro: 234.
Pío II: cf. Piccolomini, Eneas Silvio.
Pirovine, Eugenio: 235.
Pistoia, Cino da: 95.
Platón: 42.
Plutarco: 27, 37.
Poggio: 40.
Pontano, Giovani Giovano : 28, 29, 33, 35, 36, 50, 51, 53, 54, 65, 87, 88, 117, 119, 120, 137, 138, 139, 158, 214, 236, 238, 241, 243, 246.
Pontieri, Ernesto: 19, 20, 21, 110, 111, 116, 141, 233, 241, 246.
Porzio, Camillo: 234.
Preades, Violante de: 112.

Priuli, Girolamo: 119.
Propercio: 27, 51.
Puerto Carrero: 100.

Q

Querol, M.: 242.
Quintiliano: 27.
Quirós: 100.

R

Radetti, Giorgio: 47, 48, 236, 237, 246.
Rapicano, Cola: 57.
Rayón, Fuensanta: 59.
Rebellas, Mossen de: 129, 139, 152.
Requesens, Lluis de: 129, 152.
Ribera, Suero de: 57, 61, 62, 70, 71, 72, 79, 81.
Rica, Michele: 101.
Riquer, Martí de: 85, 139, 153, 238, 239, 240, 243, 246.
Robertis, Domenico de: 101, 240, 246.
Rocca, Arturo della: 235.
Rodríguez Dávalos, Antonio: 236.
Rodríguez del Padrón, Juan: 70, 71, 100, 152, 238, 240.
Rodríguez Moñino, Antonio: 142, 239, 242, 243.
Rogadero, E.: 234.
Romeu Figueras: 243.
Rose, Stanley: 109, 241, 243.
Rossa, Francina: 80.
Rougemont, Denis de: 70, 71, 238, 243.
Rovira, J.C.: 243.
Rubió i Balaguer, Jordi: 153, 243, 246.
Russo, Giuseppe: 235.
Russo, Luigi: 35.
Ryder, Alan: 19, 21, 141, 233, 246.

S

Sabbadini, R.: 236.
Sagundino, Nicolo: 33, 54.
Saladino, Antonio: 234.
Saldaña, Diego de: 129, 139, 152.
Salvador Miguel, Nicasio: 59, 63, 64, 79, 107, 127, 134, 135, 136, 142, 144, 146, 148, 149, 150, 237, 242, 243, 246.
Samoná, Carmelo: 237.
San Juan Crisóstomo: 27.
San Agustín: 27.
San Ambrosio: 27.
San Clemente: 27.
San Jerónimo: 27.
San Nicolás: 27.
San Pedro, Diego de: 100, 240.
Sánchez de Badajoz, Garci: 69, 70, 71, 93.
Sánchis i Sirera, Josep: 243.
Sannazaro, Iacopo: 29, 50, 119.
Sant Jordi, Jordi de: 100, 128, 152, 154, 240.
Santa Fe, Pedro de: 26, 57, 115, 120, 129, 132, 133, 152, 241.
Santo Tomás de Aquino: 49.
Sapegno, Natalino: 236.
Sarnés, Nicolás de: 148.
Sarnés, Pedro: 148.
Sarnés: 129, 140, 148.
Sarteano, Alberto da: 40.
Savonarola, Girolamo: 108.
Schiacca, M.F.: 235.
Schiappoli, Irma: 234.
Schwahn: 237.
Scoles, Enma: 62, 121, 129, 130, 146, 149, 150, 238, 239, 241, 243, 247.
Scoriglia, Baldassar: 22.
Scotti, (monseñor): 130.
Séneca: 26, 27, 43.
Sessa, (duque de): 111.
Seta, Cesare di: 235.
Setz, Wolfran: 237.
Sforza, Francesco: 51, 128.
Sículo, Diodoro: 27.
Silvestre, (papa): 47.
Silvestri, Alfonso: 234.
Simón Díaz: 62, 237.
Siscar, Francisco de: 135, 136.
Siscar, (los): 141.
Sócrates: 43.
Soldevilla, Ferran: 241.
Soler, Juan: 29.
Sors, Lleonard de: 99, 116, 129, 140, 152, 153, 241.

Sparrow, J.: 237.
Spiegel, Jacobo: 37.
Spinelli, Francesco: 77, 101, 102, 243.
Stenou, Jacqueline: 62, 237.
Striverio, Michel de: 54.
Strozzi, Palla: 51.
Suero de Ribera: 110, 129, 132, 139, 154, 158, 197, 238.

T

Tapia, Juan de: 57, 58, 59, 73, 75, 76, 79, 81, 83, 86, 107, 112, 114, 115, 120, 127, 129, 134, 136, 137, 154, 199, 243.
Tapies, Johan de: Cf. Tapia, Juan de.
Tarcia, Gallaso de: 135.
Tassinari, Ugo M.: 235.
Tavira, Juan de: 140, 145, 152.
Terencio: 27.
Teubner: 237.
Thomas: 99, 240.
Tibulo: 27, 51.
Ticknor: 142.
Tito Livio: 26, 27, 115.
Torner, E.: 243.
Torre, Fernando de la: 64.
Torre, Alfonso de la: 107.
Torres, Jaumot: 26, 114, 129, 241.
Trajano: 37.
Trebisonda, Giorgio da: 27, 29, 33, 54.
Treppo, Mario del: 234.
Trinchera, Francesco: 234.
Trocculi, Giovanni de: 101.

U

Ullman, B.L.: 236.
Urriés, Hugo de: 129, 140, 152.
Ursuleo, Virgilio: 26.
Ursuleo, Pietro: 26.

V

Valencia, Fray Diego de: 107.
Valencia, Nicolás de: 107.
Valentí, Ferran: 34.
Valera, Diego de: 107, 115.
Valeri, Nino: 234.
Valla, Lorenzo: 23, 29, 33, 41, 43, 46 y ss., 236.
Valladolid, Juan de: 110, 129.
Várvaro, Alberto: 58, 59, 61, 62, 65, 237, 243, 247.
Vasoli, Cesare: 47, 48, 237, 247.
Veimar: 237.
Vendrell Millás, Francisca: 60, 74, 131, 132, 134, 135, 146, 148, 237, 240, 243, 246.
Ventadorm, Bernat de: 100, 240.
Ventimilla, Juana de: 140.
Venturi, Luigi: 240.
Veronese, Guarino: 27, 40, 42.
Vilanova, Arnau de: 27.
Vilarrasa, Lluis de: 129.
Villalpando, Francisco: 70, 71.
Villarrasa, Lluis de: 152.
Villasandino: 107.
Villena, Enrique de: 26, 133.
Vinyes, Antonio: 150.
Virgilio: 27, 42, 100, 240.
Visconti, Filippo Maria, (duque de Milán): 20, 39, 42, 51, 52, 112
Vorágine, Jacobo de: 27
Vourapag, Micer George: 147.

W

Whinnom, Keith: 73, 74, 238, 243.

Z

Zapata: 129, 140, 152.
Zurita, Jerónimo: 80, 112, 113, 239, 241, 247.

INSTITUTO DE CULTURA
JUAN GIL-ALBERT

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

ENSAYO E INVESTIGACION