

LAS FRONTERAS TEXTUALES EN EL
CANSONERO DEL CONDE DE POPOLI:
ACERCA DE LA *BARZELLETTA* “VIVA, VIVA,
VIVA AMORE” Y DE SU ESTRAMBOTE (ff. 9v.-10r.)
(Textual borders in count of Popoli’s Cansonero: About the barzeletta “Viva,
viva, viva amore” and its strambotto (ff. 9v.-10r.)

Francisco José Rodríguez Mesa*
Universidad de Córdoba

Abstract: Between *folia* 9v. and 10r. of the so called Cansonero compiled by Giovanni Cantelmo, sixth Count of Popoli (Bibliothèque National de France, ms. Ital. 1035) a poem beginning with the line “Viva, viva, viva amore” and attributed to Pietro Jacopo de Jennaro can be found. This composition has been traditionally considered as a barzeletta with strambotto by both Maria Corti (1956), one the most representative scholar in de Jennaro’s work, and Gil Rovira (1991, 2007), one of the main authorities in the Cansonero.

Through this paper, I aim to analyse both the internal structure of this poem and its presentation in the manuscript of the Cansonero in order to try to clarify whether the traditional denomination of barzeletta with strambotto is correct or not.

Key words: Count of Popoli’s Cansonero; Pietro Jacopo de Jennaro; Barzeletta; Strambotto; Koine poetry.

Resumen: Entre los ff. 9v. y 10r. del denominado Cansonero recopilado por Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli (Biblioteca Nacional de Francia, ms. Ital. 1035), encontramos una composición que comienza por el verso “Viva, viva, viva amore”, atribuida a Pietro Jacopo de Jennaro. Dicho poema ha sido considerado como una *barzeletta* con estrambote tanto por Maria Corti (1956), pionera de los estudios acerca de De Jennaro, como por Gil Rovira (1991, 2007), uno de los principales estudiosos del Cansonero.

* **Dirección para correspondencia:** Francisco José Rodríguez Mesa. Dpto. de Ciencias del Lenguaje, Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071 Córdoba (francisco.rodriguez.mesa@uco.es).

En esta contribución, pretendemos analizar la estructura interna del texto, así como su presentación en el manuscrito del Cansonero para tratar de determinar si la etiqueta de *barzelletta* con estrambote es adecuada a esta composición.

Palabras clave: Cansonero del conde de Popoli; Pietro Jacopo de Jennaro; Barzelletta; Estrambote; Lírica de koiné.

La producción poética de Nápoles durante el reinado de Ferrante ve surgir un nuevo filón caracterizado, por un lado, por el uso de la lengua italiana (frente al castellano, catalán o latín privilegiados por el primer monarca de la casa de Aragón¹) y, por otro, por un estilo popular o popularizante en algunas de sus composiciones, como se refleja en la elección de los metros y, en algunos casos, en la temática de estos poemas. Lingüísticamente, el italiano utilizado en esta vertiente lírica llega a “colorearse” con múltiples improntas dialectales y otros elementos ajenos al uso toscano dictado por la gran tradición literaria. Estos rasgos novedosos y esta heterogeneidad en el código cobran importancia hasta tal punto que esta rama poética ha sido bautizada como “lírica de koiné”².

El denominado “Cansonero”, cuya recopilación encargó Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli y que hoy en día se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia bajo la signatura ms. Ital. 1035³, se erige como la obra cumbre de esta ver-

1 A diferencia de lo que estaba ocurriendo en el resto de cortes italianas del Quattrocento, Alfonso de Aragón dio preferencia en la corte partenopea a la lírica compuesta en lenguas ibéricas de la mano de poetas castellanos o aragoneses que, en algunos casos, habían llegado al Mediodía italiano junto al monarca. El triunfo de esta vertiente provocó que el uso del italiano como lengua vehicular de la lírica cortesana fuese un fenómeno casi totalmente inexistente en Nápoles, hecho que ha de contrastarse con lo que se podría denominar “primera gran estación del petrarquismo”, que se estaba desarrollando en buena parte del centro-norte de la Península Italiana. Junto a la poesía en castellano o catalán, el Magnánimo favoreció un importante filón humanista, aspecto que –ahora sí– compartió la corte partenopea con el resto de las itálicas. El cambio de estación cultural que supuso la variación de las vertientes literarias que se promovían desde la corte entre los reinados del Magnánimo y Ferrante ha sido ampliamente analizado y puede documentarse tanto a través de testimonios contemporáneos a los hechos mismos (Beccadelli 1538: IV, 18 o Vespasiano da Bisticci 1970-1976: I, 91-101), como en los estudios que se sitúan en la base de las pesquisas acerca de la monarquía aragonesa en Nápoles (Voigt 1893, Farinelli 1899: 262-265, Croce 1922: 33-54, Soria 1956) o en trabajos más recientes que abordan la cuestión (Rovira 1990, Gargano 1994, Bentley 1995, Rodríguez Mesa 2012: 131-313).

2 Según el algoritmo establecido por Maria Corti, este eclecticismo lingüístico podría reducirse a la fórmula “dialetto + Petrarca + latino [...] spagnolism[i]” (1956: XXXVI), si bien cabe precisar que ni todos los elementos funcionan al mismo nivel ni están presentes en cada uno de los frutos que la lírica de koiné dio de sí (vid. Rodríguez Mesa 2016).

3 Aunque tradicionalmente se ha aceptado que el ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de Francia fuese el Cansonero original, algunos autores han planteado la posibilidad de que no sea así. Por ejemplo, Marco Santagata (1979: 386) afirma que “Non è affatto da escludere, anzi, [...] sembra più che probabile, l'ipotesi che P 1035 non sia l'autografo del «Cansonero» di Giovanni Cantelmo, bensì una copia esemplata espressamente per Ferrante I o capitata nella biblioteca per altre vie”.

Entre los primeros estudiosos de la materia, Mandalari (1885: XXVI-XXVII) sostuvo que cabía la posibilidad de que el Ital. 1035 fuese el Cansonero autógrafo, mientras Corti (1956: CLXXIX), aunque no emite un juicio definitivo, admite que es probable que no lo sea. De Frede (1963: 187-197, 192), por el contrario, y basándose en el inventario al que hace mención Santagata (1979: 377-386) llega a la conclusión opuesta a la de este, asegurando que el testimonio parisino es el cancionero original. De esta misma opinión, aunque basándose en sólidos elementos textuales y codicológicos, como el nivel y la calidad de los acabados del manuscrito, es Gil Rovira (2007: 31-32), quien dedica un extraordinario capítulo a la descripción del códice y a su historia (vid. Gil Rovira 2007: 13-36).

El códice puede consultarse on-line a través de la plataforma *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia.

tiene. A pesar de este primado, en los estudios acerca del Cansonero se han mantenido tradicionalmente lagunas por lo que respecta a tres aspectos: la fecha de composición de los poemas, el filón literario al que estos remiten, sobre todo en lo que respecta a la encrucijada entre temática y formas estróficas cultas o populares que tan relevante se muestra en la poesía italiana del Quattrocento, y, por último, las fronteras entre las composiciones.

En lo concerniente a la datación de este códice, la crítica ha ignorado repetidamente una cuestión fundamental: al tratarse de una compilación de poemas de distintos autores, se debe tener en cuenta que la fecha de la recopilación (aproximadamente 1468-1478) no ha de coincidir necesariamente con la de la composición de los microtextos⁴, como Corti afirmó basándose en una serie de interpretaciones erróneas de las obras de Pietro Jacopo de Jennaro (Corti 1956: XVII)⁵. Por otra parte, en lo que respecta al conjunto de composiciones aisladas, cabe indicar que el ms. Ital. 1035 muestra ejemplos estróficos de dos tradiciones poéticas bien diferenciadas, una popular y una culta. Es cierto que se trata de dos corrientes muy desigualmente representadas en términos cuantitativos, con una clara preeminencia de las estrofas de tradición popular, pero ello no debe ser óbice para reconocer la presencia no casual de textos pertenecientes a la tradición culta (Rodríguez Mesa 2012: 183).

Al margen de estas problemáticas, para cuya resolución se precisaría de una serie de estudios mucho más extensos que el que aquí nos proponemos, surge un tercer factor estrechamente relacionado con el análisis cuantitativo del códice y que afecta, *in primis*, a las fronteras entre los microtextos. De entre los tres problemas delineados, este se presenta como el más acuciante, pues de la delimitación de manera fiable de los confines entre los poemas depende directamente la datación de cada uno de ellos y su clasificación de manera fiable en uno u otro filón poético.

Tal y como el manuscrito se ha presentado en sus ediciones más recientes, al cuidado de Manuel Gil Rovira (1991, 2007), se podría decir que el Cansonero cuenta con 112 composiciones, numeradas por el estudioso. Si bien en el ms. Ital. 1035 los poemas no están numerados, este códice contiene otro tipo de paratextos, como numeración en el recto de los folios (situada en números arábigos en el margen superior derecho), marcas de paginado (cuando un poema comienza en el recto de un folio suele ser frecuente una referencia al respecto al final del verso del folio anterior) e iniciales o nombres que sirven para identificar determinadas composiciones como obras de un determinado poeta. Si estos paratextos de atribución autorial, bastante frecuentes, se cruzan con las numeraciones introducidas por Gil Rovira, se observa que en la práctica totalidad de los casos la identificación del autor aparece antecediendo al poema⁶.

4 Empleamos el término “microtexto” como una simple variante de “composición aislada”, sin pretender dar a entender que exista una estructura superior con una coherencia interna tal desde el punto de vista temático que nos permita hablar de macrotexto, tal y como sucedía en un nutrido grupo de los cancioneros cultos contemporáneos al Cansonero.

5 Para pruebas acerca de la preexistencia de algunas composiciones a la voluntad del conde de Popoli de dar forma a su compilación remitimos a Rodríguez Mesa 2014.

6 Tenemos pruebas de este fenómeno desde la primera línea del recto del primer folio del códice, donde encontramos una “C” que debe interpretarse como un paratexto de autoría referido al primer poema.

Esta última tónica muestra una sola excepción: la composición numerada como XXIII, que comienza con el verso “Viva, viva, viva amore” (ff. 9v.-10r.) y que desde su publicación por parte de Maria Corti (1956: 12-13) se ha clasificado como si de una *barzelletta* con estrambote se tratase⁷. La anomalía de esta composición para con el resto del códice reside en el hecho de que la identificación de su autor, Pietro Jacopo de Jennaro, se muestra tanto antecedendo a la *barzelletta* propiamente dicha como intercalada entre esta y el estrambote tal y como se puede ver en las siguientes imágenes:

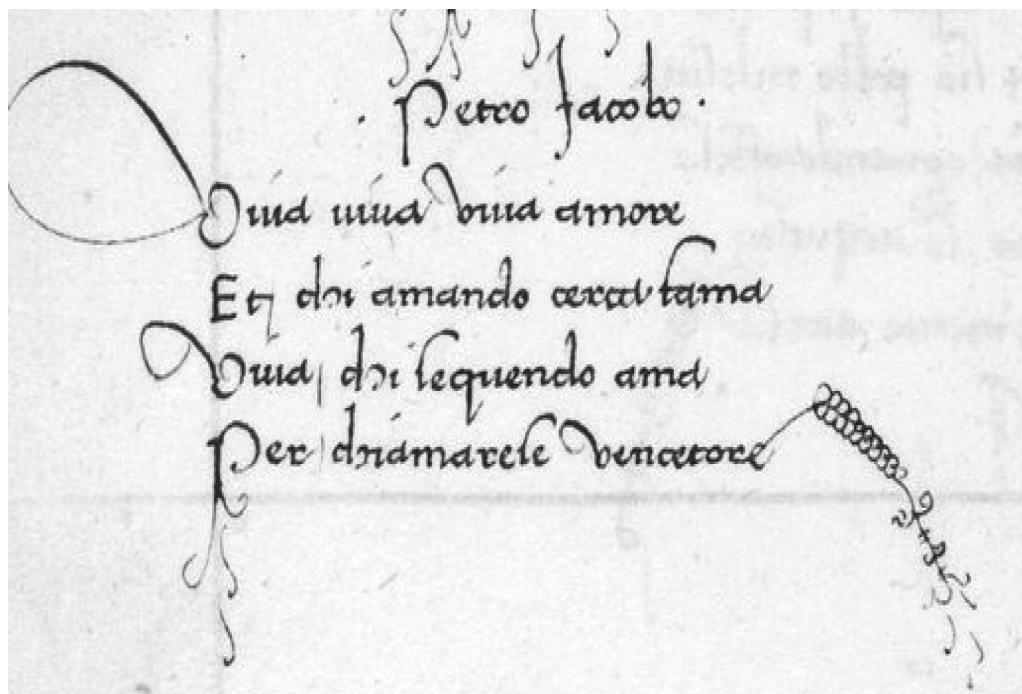


Fig. 1: ms. Ital. 1035, f. 9v. (Biblioteca Nacional de Francia)⁸

⁷ Hay que tener en cuenta que la primera publicación integral del ms. Ital. 1035, obra de Mandalari, al reproducir también los paratextos del códice sin introducir numeración alguna, muestra esta composición como separada del estrambote (Mandalari 1885: 42-43).

⁸ Pietro Jacopo // Viva, viva, viva amore / Et chi amando cerca fama, / Viva chi sequendo ama / Per chiamarese vinctore (ms. Ital. 1035, f. 9v. Los signos de puntuación son nuestros).

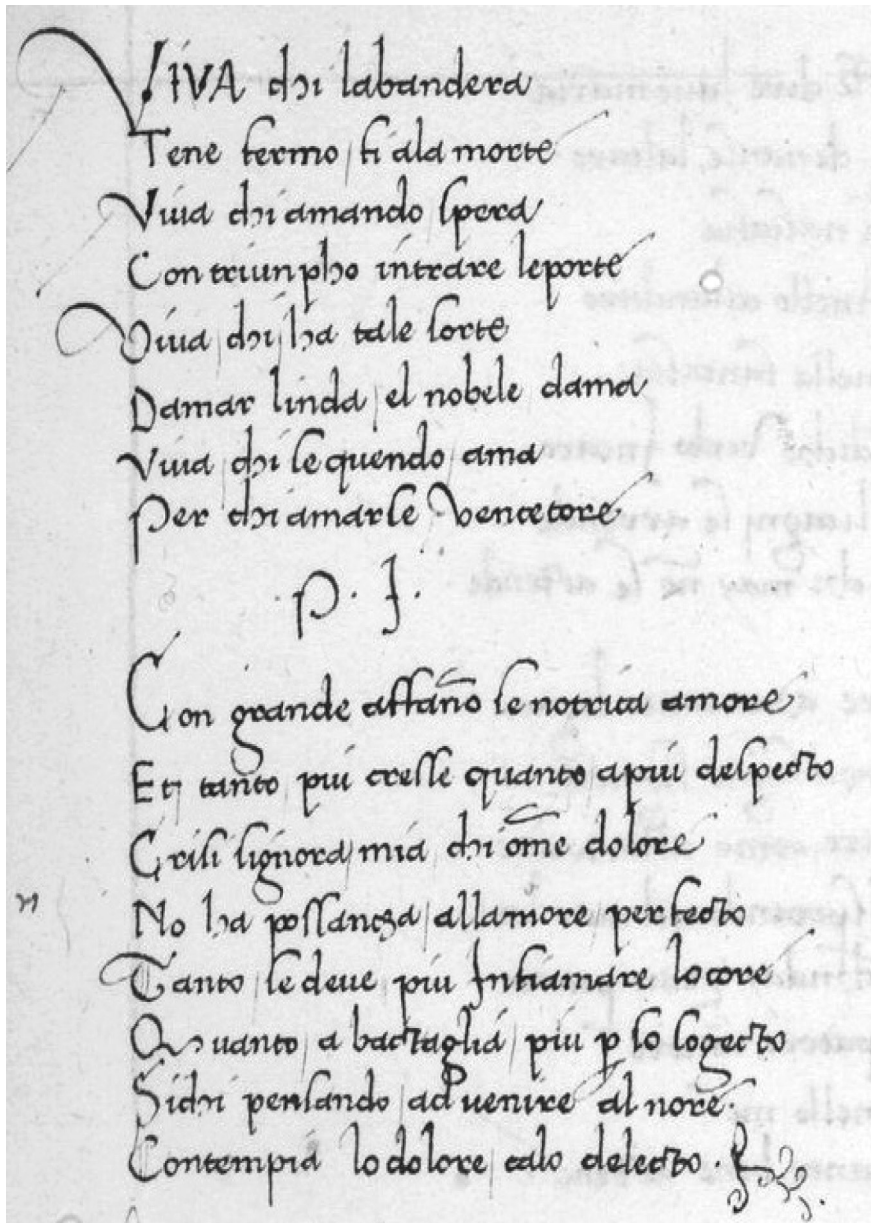


Fig. 2: ms. Ital. 1035, f. 10r. (Biblioteca Nacional de Francia)⁹

9 Viva chi la bandera / Tene fermo fi' a la morte, / Viva chi amando spera / Con triumpho intrare le porte, / Viva chi ha tale sorte / D'amar linda el nobele dama, / Viva chi sequendo ama / Per chiamarse vencentore. / P.J. / Con grande affan(n)o se notrica amore, / Et tanto più cresce quanto à più despecto, / Crisi, signora mia, chi om(n) e dolore / No ha possanza all'amore perfecto, / Tanto se deve più infiamare lo core / Quanto à bactaglia più p[er] lo logecto / Si chi pensando ad venire al [o]nore / Contempria lo dolore e alo delecto (ms. Ital. 1035, f. 10 r. La puntuación y la separación de algunas palabras son nuestras).

Para profundizar en la singularidad de esta cuestión ecdótica se hace necesaria una breve reflexión métrica que haga comprender las características de las estrofas utilizadas. Así pues, la *barzelletta* se puede definir como

Una forma di ballata grande di ottonari pluristrofica [...] diffusa nel Trecento e soprattutto nel Quattrocento. Lo schema fondamentale è xyyx ababbccx oppure (con ripetizione delle rime della ripresa negli ultimi tre versi, non solo nell'ultimo della volta) xyyx ababbyx. (Beltrami 1991: 297)

Esta definición encaja con las características de los doce primeros versos de “Viva, viva, viva amore”, dado que se trata –con algunas irregularidades métricas comunes en el Cansonero– de una composición de versos octosílabos distribuidos de acuerdo con el segundo de los esquemas de rima indicados. No obstante, según se recoge en las ediciones del poema¹⁰, este no se reduce a una *barzelletta* sino que, tal y como prevé un uso poético muy difundido en el Quattrocento, se culmina con un estrambote. Esta segunda estrofa, muy común en la poesía cortesana de la Península Italiana del siglo XV, responde a una estructura de ocho endecasílabos que en el caso que nos ocupa (vv. 13-20) coinciden en la forma con la denominada octava siciliana¹¹.

Con un total de treinta y cinco apariciones, la *barzelletta* es la estrofa más común en todo el Cansonero. Sin embargo, cabe señalar algunas distinciones internas, pues esta forma métrica presenta diversas realizaciones a lo largo de toda la antología que, al margen del número de estrofas, pueden limitarse a la adición o no de un estrambote como colofón. Según esta regla, tomando como base las ediciones de Gil Rovira (1991; 2007) y dejando al margen la composición que nos ocupa, hallamos un total de veintisiete *barzellettas* con estrambote frente a siete que carecen de él.

Por muy mayoritaria que sea la variante con estrambote, por lo tanto, la *barzelletta* aislada no está ausente ni de la tradición de la lírica de koiné ni menos aún del corpus mismo al que “Viva, viva, viva amore” pertenece. Todo ello, nos lleva a barajar la posibilidad de que la hasta ahora considerada como una *barzelletta* con estrambote y numerada por Gil Rovira como XXIII pudiera no ser tal, sino que se tratase de dos composiciones separadas y aisladas entre sí: por un lado, una *barzelletta* de estructura clásica y, por otro, un estrambote con forma de octava siciliana. Esta posibilidad se vuelve más factible si tenemos en cuenta, además del precedente de la existencia de *barzellettas* y estrambotes aislados en el ms. Ital. 1035, otros factores, tanto ecdóticos y extratextuales como de contenido e internos.

Por lo que concierne al primer ámbito, remitimos de nuevo a las Figuras 1 y 2 para ilustrar la presencia del paratexto de autoría entre ambas partes de XXIII. Como la

10 No solo en las ediciones íntegras del Cansonero de Gil Rovira (1991: 263-264; 2007: 123-124), sino también en Corti (1956: 12-13), que edita el conjunto de la poesía de Pietro Jacopo de Jennaro, y en Altamura (1978: 83-84), que publica una antología de la lírica napolitana del Quattrocento.

11 Generalmente, en la poesía napolitana de los siglos XIV-XVI el estrambote mantiene siempre esta estructura; es decir, la de ocho endecasílabos de rima alterna (ABABABAB). Sin embargo, allende las fronteras del Reino, hay casos de estrambotes (frecuentemente denominados “respetos”) con el esquema de la octava toscana; esto es, seis endecasílabos de rima alterna coronados por un pareado de endecasílabos de distinta rima (ABABABCC).

denominación misma de “paratexto” implica, –incluso en el campo de la crítica literaria en general y no en el específicamente ecdótico o de la crítica textual–, se trata de un elemento que funciona en un plano distinto al del texto literario propiamente dicho, pudiéndose considerar como una especie de umbral –por utilizar el título del célebre ensayo de Genette (1987)– que el lector, procedente del mundo extraliterario, tiene que atravesar para acceder al ámbito literario. En este sentido, y teniendo en cuenta las particularidades ecdóticas del texto y de la época en que nos movemos, la aparición del paratexto entre las dos estrofas solo podría estar justificada si obedeciese a pautas observadas en otros puntos del código; sin embargo, como se ha dicho más arriba, el uso del paratexto de autoría en XXIII, tal y como se observa en la Figura 2, constituye un *unicum* en todo el Cansonero. Asimismo, la mención a Pietro Jacopo de Jennaro interrumpe el supuesto continuum que el texto literario debería tener y, además, lo hace de un modo injustificado e inexplicablemente abrupto, hasta tal punto que crea unas fronteras gráficas entre las supuestas dos partes del mismo poema incluso más rígidas e infranqueables que algunas de las existentes entre poemas que el Cansonero muestra como independientes entre sí¹².

Igualmente, las características internas de la composición muestran una dúplice diferenciación. Más allá de la posibilidad de separar métricamente el poema en una *barzelletta* y un estrambote independientes, fenómeno ya expuesto, en el plano del contenido se muestra posible e incluso necesaria esta división en aras de salvaguardar un cierto grado de coherencia interna.

El único elemento temático que se puede esgrimir en pro de la unidad de la composición es una cierta continuidad del campo semántico de la guerra en ambas partes que funciona, como en tantos otros casos, para construir una serie de metáforas basadas en los sacrificios del amante, parangonado a un guerrero. Las presencias en este sentido son, no obstante, bastante exiguas, limitándose a tres términos: “vencetore” en el segundo verso de la *volta* y “triumpho” en el v. 8 por lo que respecta a la *barzelletta* y el sustantivo “bactaglia” en el v. 6 del estrambote. Precisamente llama la atención lo limitado de estas referencias, sobre todo teniendo en cuenta la ya mencionada prodigalidad de las mismas en el ámbito en que la composición se inserta; de hecho, el siguiente poema que recoge el ms. Ital. 1035, el estrambote que comienza “Lengua mia dolce, guarda, no(n) parlare” (f. 10r.) y numerado como XXIV por Gil Rovira, también muestra un epíteto temáticamente afín (“sta guerra penosa”, v. 6), por lo que unificar *barzelletta* y estrambote sobre la única base de este criterio es un hecho a todas luces injustificado.

Por lo que tiene que ver con el contenido de la composición, cabe destacar que ambas partes tienen un tono radicalmente distinto. Por un lado, la *barzelletta* muestra una temática que podría describirse como más universal o, al menos, marcadamente amplia, ya que describe una alabanza al amor, al conjunto de los enamorados y, en especial, a aquellos que persiguen con tesón sus objetivos. Por otra parte y en contraste con ello, el

12 Aseguramos que este confín es más marcado que en otros casos porque hay que recordar que el ms. Ital. 1035 no siempre delimita todos sus poemas con paratextos de algún tipo.

estrambote recoge unas ideas mucho más específicas y particulares llegándose a mostrar marcadamente más restrictivo y preciso, puesto que parece brotar de una experiencia personal del yo lírico, tal y como se deriva del v. 3, donde hallamos la forma verbal en primera persona del singular “crisi”. Justo a continuación de esta se presenta el vocativo “signora mia” que, lejos de poder interpretarse como una mención aislada y con poca repercusión en el conjunto del estrambote, parece hacer referencia a la destinataria del global de la estrofa y, presumiblemente, a la persona que ha hecho nacer en el yo poético el conjunto de sentimientos y de reflexiones que los ocho endecasílabos recogen.

Estas faltas de coherencia y cohesión de contenido se magnifican si se analiza la globalidad de nuestro poema desde una perspectiva comparada, teniendo en cuenta los rasgos que presentan otras *barzelletas* con estrambote del Cansonero. Así, por ejemplo, acudamos a la siguiente composición que con esta estructura se muestra en el códice, cuyo primer verso reza “Di fastio e di tromento” (ff. 10v.-11r.)¹³:

P.J.¹⁴

Di fastio e di tromento
E de pianto pasco il *core*,
Ch'in un puncto me fe' *amore*
Assay *leto et discontento*,

Vea mia cruda pena
Chi amore seque e desia,
Vea in qual catena
Sta presa la vita mia,
Vea in che terania
Tolto m'èy il mio *faore*,
Chi'n un¹⁵ *puncto* me fe' *amore*
Assay *leto et discontento*;¹⁶

Quella selva ch'era umbria
Della mia misera vita
Nolla veo como solea,
Ch'a mio danno egli è partita;
Aimé, lasso! Infinita
Doglia passo e gran *dolore*,

13 Numerada como XXVII por Gil Rovira e igualmente atribuida mediante paratexto de autoría a Pietro Jacopo de Jennaro

14 La transcripción, con las debidas adaptaciones (signos de puntuación y diacríticos, separación de palabras, etc.) es nuestra; asimismo, se muestran en cursiva aquellas repeticiones que contribuyen a la coherencia y a la cohesión entre la *barzella* y el estrambote.

15 Como informa Gil Rovira (2007: 125n), el manuscrito presenta “chi unun” con la primera “u” tachada.

16 Este es el último verso que muestra el folio 10v. del códice, tras él, alineado a la derecha y encerrado en una especie de rectángulo se muestra la rúbrica “quella selva”, que habría que entender como una referencia al primer verso del folio 11r.

Las fronteras textuales en el cansonero del Conde de Popoli:
Acerca de la *barzelletta* “Viva, viva, viva amore” y de su estrambote (ff. 9v.-10r.)

Ch'in un *puncto* me fe' *amore*
Assay *leto* et *descontento*.

Altro ch'en pianto, in pena et in *dolore*,
La vita mia n'arà no trimento,
E lagrime de sangue el tristo *core*
Continuamente farrà spargemento;
Questo serrà mio gioco e mio *faore*
E serrà sempre mio consulamento,
Poy c'à piaciuto de fareme *amare*¹⁷
Leto in un *puncto* e tristo e *descontento*.

Como puede observarse, la composición muestra un contínuum temático pleno que incluso llega a subrayar la unidad del todo mediante mecanismos estilísticos –indicados con cursiva en nuestra transcripción–, como la repetición en el estrambote de determinadas palabras clave de la *ripresa* o de términos en posición de rima de la *barzelletta*. Asimismo, como si se tratase del *congedo* de una sextina, el último pareado del estrambote muestra cuatro de los lemas que podríamos calificar como palabras clave de la *barzelletta*, de modo que esta última estrofa se presenta como colofón, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, a la globalidad del poema.

La red de elementos intratextuales presente en “Di fastio e di tromento” no constituye sino un ejemplo más de la tónica habitual en el Cansonero, sobre todo por lo que se refiere a la repetición de unidades léxicas a lo largo de toda la composición. Así pues, por citar algún caso más, redes similares que dotan de una consistente cohesión a las composiciones se tejen entre *barzelletta* y estrambote en poemas como I, “(D)onne crude, falcerey” (f. 1r.), invectiva misógina; VI, “De dolore io me'nde aucio” (f. 2), canción de galeras; VII, “Per certo se troppo dura” (ff. 2v.-3r.), composición de desamor; en la diatriba entre amante desengañado y amada del ciclo formado por VIII, “Io inde tengnio quanto a cte” (ff. 3v.-4r.), IX, “Chi se tene, fermo sta” (ff. 4r.-5r.), X “Io sto forte più che muro” (ff. 5r.-6v.) y XI, “Guardase ben che non sa” (ff. 6v.-7v.); así como en XXI, “Se l'amor m'à posto in foco” (f. 9r.), exaltación de la muerte por amor, y en XXVIII, “Facte molla (et) no(n) più dura” (f. 11), primera composición del ciclo de la “volombrella”. Reducimos nuestra lista a las diez primeras apariciones de este tipo de estrofa en la colectánea del Conde de Popoli en aras de no extendernos en demasía, pero cabe destacar que el tratamiento fragmentario de *barzelletta* y estrambote de “Viva, viva, viva amore” por lo que a la temática concierne poco tiene que ver con la praxis del Cansonero, en la que la unidad de ambas estrofas cuando pertenecen a una misma composición se erige como un factor evidente a los ojos de cualquier lector.

Todos los datos que hemos aportado hasta este momento nos parecen suficientes para sostener que la composición analizada no responde al esquema unitario de *barze-*

¹⁷ Si bien el códice muestra “amare”, por motivos de rima y de asonancia con el primer verso de la *volta* de la *barzelletta* cabría esperar “amore”.

lletta con estrambote –tal y como se ha venido publicando desde Corti hasta nuestros días–, sino que se trata de dos poemas separados entre sí: por un lado, una *barzelletta* de esquema clásico con una sola estrofa y que cuenta, por lo tanto, con un total de doce versos y, por otra parte y totalmente independiente de esta, un estrambote en forma de octava siciliana.

La existencia de este fenómeno y la repetición por parte de editores más recientes de las mismas lagunas ecdóticas que ya reportaba el texto de Maria Corti nos empuja a una reflexión mucho más general, que afecta a todo el Cansonero y, de modo especial a las composiciones atribuidas a Pietro Jacopo de Jennaro. Da la impresión de que los estudiosos del ms. Ital. 1035 han contribuido, probablemente sin ser conscientes de ello, a perpetuar y a enraizar una serie de *idées reçues* acuñadas por Corti –tradicionalmente considerada como la principal o, al menos, la primera autoridad en la materia– sin haber comprobado la validez de dichos presupuestos. Esta postura ha provocado, por un lado, una serie de afirmaciones acerca del Cansonero basadas en análisis sesgados y, por otro, ha contribuido a que se haya creído agotado o a que – como mínimo– haya pasado a un segundo plano una parcela de estudio que aún debe desvelar datos fundamentales acerca de su naturaleza. Con todo, para ello –como puede colegirse del caso concreto del que nos hemos ocupado en estas páginas– es fundamental una revisión casi íntegra de los que hasta ahora se han considerado como los axiomas de partida, fundamentalmente, y como se ha señalado con anterioridad, de todos aquellos que conciernen a la delimitación de los microtextos, a su clasificación temática y a su datación, de modo que juicios errados o inexactos en estos ámbitos no condicionen los resultados de nuevos análisis. Solo de este modo se llegará a valorar suficiente y adecuadamente tanto el Cansonero del conde de Popoli como el conjunto de la lírica de koiné.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMURA, Antonio (1978): *La lirica napoletana del Quattrocento*. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- BECCADELLI, Antonio (1538): *De dictis et factis Alphonsi regis*. Basilea: Jonannes Herwagen und Johannes E. Froben.
- BELTRAMI, Pietro G. (1991): *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- CORTI, Maria (1956): *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- CROCE, Benedetto (1922): *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari: Laterza.
- DE FREDE, Carlo (1963): “Biblioteche e cultura di signori napoletani del Quattrocento”. *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*. XXV: 187-197.
- FARINELLI, Arturo (1899): “Rassegna di Benedetto Croce, *Ricerche ispano-italiane*”. *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*. VII: 261-292.
- GARGANO, Antonio (1994): “Poesía ibérica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca”. *Revista de Literatura Medieval*. VI: 105-124.

Las fronteras textuales en el cansonero del Conde de Popoli:
Acerca de la *barzelletta* “Viva, viva, viva amore” y de su estrambote (ff. 9v.-10r.)

- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIL ROVIRA, Manuel (1991): *El “Cansonero del Conte di Popoli”, Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*. Madrid: Tesis doctorales de la Universidad Complutense.
(ed.), (2007): *Cansonero del Conte di Popoli*. Madrid: Centro de lingüística aplicada Atenea.
- MANDALARI, M. (1885): *Rimatori napoletani del Quattrocento* (transcripción de A. Ive y G. Mazzatinti. Prefacio y notas de M. Mandalari). Caserta: Iasselli.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2012): “*Qui risorga ogni laude del Petrarca*”. *Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*. Córdoba: Tesis doctorales de la Universidad de Córdoba, disponible en <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/7621>
(2014): “El soneto acróstico ‘Luce una stella, Ferrante, nel tuo regno’ y la transmisión de material poético en Nápoles entre los reinados del Magnánimo y Ferrante”. *Bulletin of Hispanic Studies*. 91-8: 881-891.
(2016): “Koiné, ‘ma non troppo’. Apuntes acerca de la lengua de algunos autores presentes en el ‘Cansonero’ del Conde de Popoli”. *Scriptura*. 23-25: 195-211.
- ROVIRA, Juan Carlos (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- SANTAGATA, Marco (1979): *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore.
- SORIA, Andrés (1956): *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo según los epistolarios*. Granada: Universidad de Granada.
- VESPASIANO DA BISTICCI (1970-1976): *Le vite*, 2 vols. (ed. de A. Greco). Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.
- VOIGT, Georg (1893): *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*. Berlin: Georg Reimer Verlag.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesor de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba. Su tesis doctoral lleva por título «*Qui risorga ogni laude del Petrarca*»: *petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*, fue premiada con el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Córdoba.

Su investigación se ha centrado en diversos aspectos de la literatura italiana medieval y renacentista, como el análisis de la lírica petrarquista y su difusión, en particular en el sur de la península italiana durante el Quattrocento (Giannantonio de Petrucciis, Rustico Romano, el «Cansonero» del conde de Popoli), o Boccaccio, la tipología de las formas narrativas breves y su recepción en Inglaterra (Chaucer) y la península ibérica (Metge, Timoneda, Trancoso). Asimismo, se ha ocupado del papel

de la mujer en algunas obras italianas del Trecento, principalmente en Boccaccio (*Decameron*, *De mulieribus claris*) y Petrarca (*De insigni obedientia et fide uxoria*, *Rerum vulgarium fragmenta*).

En los últimos años, ha impartido diversos seminarios en calidad de profesor visitante en varias universidades extranjeras, como la Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, la Università degli Studi di Udine o la Universidad Nacional Autónoma de México, y ha sido nombrado Investigador Asociado de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Fecha de recepción: 14-05-2017

Fecha de aceptación: 30-06-2107