

«SPERO LUCEM»

ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2021)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



«POR EL ARRABAL DE CHAYA»: ELOGIO Y RETRATO
FEMENINO EN DOS ROMANCES NAPOLITANOS

Antonietta Molinaro
Università di Napoli Federico II

1. POESÍA ÁUREA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA. TRADICIONES Y
CONFLUENCIAS

Es bien sabido que, a lo largo de su longeva historia, el romancero se ha ido enriqueciendo progresivamente con diversas formas, temas y funciones, mostrando así una considerable permeabilidad hacia diferentes géneros poéticos y tradiciones literarias¹. Un capítulo muy interesante de su trayectoria áurea es el de la difusión que el género alcanzó en Italia a partir de las últimas décadas del siglo XVI, impulsado —tal y como acaecía en los mismos años en España— por un lado, por el éxito creciente de los romanceros y romancerillos impresos y, por el otro, por el extraordinario cultivo de la cuarteta asonantada por parte de los poetas de la generación de 1580, cuya poesía viajaba con sus propios autores o en los tesorillos de unos cuantos aficionados².

¹ Ver, para limitarnos a tres trabajos fundamentales, Carreño, 1979, Dumanoir, 2003 y Beltrán, 2016, centrados en las etapas más significativas de la historia y evolución del género a lo largo de los siglos XV-XVII.

² Bertini-Acutis, 1970, en particular, pp. 21-52.

En el marco de una fecunda experimentación poética y de una recíproca influencia entre las dos culturas, italiana y española, que estuvieron en prolongado contacto en cortes, academias y otros centros culturales del virreinato, la eclosión del petrarquismo tuvo como contrapartida, por lo menos a partir de finales del siglo XVI, cierto gusto por la poesía tradicional en arte menor. En concreto, los manuscritos conservados en las diferentes bibliotecas de Italia —cuya historia textual queda aún en gran parte por reconstruir—, revelan no solo una discreta difusión de romances, villancicos, glosas y composiciones de baile de procedencia española sino también una producción autóctona en castellano a partir de estas formas y metros, cuyo previsible hibridismo entre tradiciones distintas se manifiesta en los rasgos más variados, de lo temático a lo formal, de lo lingüístico a lo melódico.

El propósito de estas breves páginas es el de editar y estudiar por primera vez dos romances de ambientación napolitana, transmitidos —hasta donde llegamos a conocer— de manera exclusiva en un manuscrito que se custodia en la Biblioteca Nazionale di Napoli, el ms. I E 42. En una primera parte, el análisis de las dos composiciones y, en concreto, de sus aspectos formales, temáticos y estilísticos, pretende destacar sus modelos genéricos y su propósito encomiástico. A continuación, en una segunda sección, se trata de contextualizar la composición y la circulación de los dos romances dentro de la difundida práctica de la poesía de alabanza femenina en la corte virreinal napolitana y se formulan algunas consideraciones en cuanto a la elección del octosílabo y de la forma romanceril para unos poemas de elogio en la Italia española de la primera mitad del siglo XVII.

2. PASTORES, CERTÁMENES Y RETRATOS. DOS ROMANCES PARA DAMAS NAPOLITANAS

El ms. I E 42 es un códice facticio de 219 hojas, constituido por fascículos y pliegos manuscritos e impresos de diferente tamaño y variada procedencia. Acoge composiciones poéticas en italiano, latín y, sobre todo, en castellano, fechables en su mayoría en la primera mitad del siglo XVII y susceptibles de conferir al conjunto cierta ten-

dencia política, entre lo encomiástico y lo satírico³. En cuanto a la poesía en castellano, entre sus poemas más conocidos figuran el *Poli-femo* gongorino y otros catorce poemas del ilustre poeta cordobés, un par de romances de materia cidiana y tres composiciones de Bartolomé Leonardo de Argensola. En cambio, han merecido hasta ahora escasa atención dos romances anónimos copiados en la parte central del códice (fols. 71r-73v), que aquí editamos por primera vez⁴:

[Anepígrafo]

Cuando sus reliquias coge la noche y la aurora saca esmaltados arrebales y toca en las cumbres altas, cuando las aves sus nidos	5
dejan contentas y ufanas y cuando esparcen al aire mil suaves alabanzas, por el arrabal de Chaya, que de aljófár y esmeraldas	10
deja variado el suelo Natura con mano franca, se pasean tres pastoras: Celia, Teodosia y Lisarda, que con la luz de sus ojos	15
escurecen la del alba. Y, como siempre en la invidia se tiene a quien más alcanza, la madre del ciego amor, de celos y envidia rabia,	20
concertó con la Discordia urdiesen una maraña porque no tengan por diosas	

³ Miola, *Notizie di manoscritti neolatini*, pp. 49-52 (núm. 13) y Candelas Colodrón, 2019, pp. 149-153. Sobre uno de los pliegos impresos incluido en el cartapacio, ver Labrador Herraiz, 2013.

⁴ En la edición de los romances se ha optado por un criterio de modernización del texto, aunque se mantengan la oscilación de las vocales atonas (es. «escurecen»), los latinismos gráficos (es. «invidia») y las formas comunes en la época (es. «dellas», «agora», «naide»). En la separación de las palabras se utiliza, cuando necesario, el apóstrofo. Se modernizan asimismo la puntuación y el uso de las mayúsculas y de los signos diacríticos.

las que tienen ser de humanas. 25
 Al dejar a Chaya a oscuras
 volviéndose a su cabaña,
 vieron una bola de oro
 y en ella a estas palabras:
 «la gran diosa de la envidia
 me arrojó aquí entre estas zarzas 30
 para una de las tres,
 la más hermosa y gallarda».

Quisición difícil se ofrece
 sobre quién ha de llevarla
 porque cada cual por sí 35
 hiere, ciega, prende y mata.

Vinieron en un concierto
 como Venus, Juno y Palas
 y señalaron por juez 40
 a Belanio desta causa,
 amigo de la justicia,
 tesorero de las armas
 con que tira el dios Cupido
 sus flechas enarboladas. 45

Partieron en busca suya
 y él en busca dellas anda
 porque tiene prenda entr'ellas
 que no es menos que del alma.

Encontraron al pastor
 en una senda trillada 50
 de las plantas de sus pies
 naide digno de tocallas.

Recibió la bola de oro
 e, informado de la causa,
 cerrando entrambos oídos 55
 a promesas y esperanzas,
 y, aunque pasión e interés
 inconvenientes hallaban,
 nunca rompe la justicia
 cuando la intención es sana. 60

Mirado pues por Belanio
 la que cada cual alcanza,
 guardando derecho y leyes
 que al rico y al pobre iguala,
 dice: «fallo que condeno, 65

como es justo que lo haga,
a Lisarda y la Teodosia,
aunque de amores se abrasan,
y pronuncio la sentencia
por definitiva causa 70
en favor de Celia, cielo,
basilisco de las almas.
Doyle la posesión,
pongo silencio a las damas
y remito este proceso 75
al tribunal de la fama.»

OTRO

Celebren aguas del mar,
de Seбето y Pozo Real,
del Tiber y Garillano,
los ingenios de poetas,
porque al son de sus corrientes 5
les venga mejor la vena
y con más templada lira
canten romances y endechas,
que yo, con solo mirar
de Lisarda la presencia, 10
sé que les podré prestar
para verdades materia.
No me diga ya el Petrarca
que su Laura fue una dea 15
porque hacen en la memoria
poco al caso cosas muertas,
que al vivo tengo un retrato
de Lisarda, hija de Celia,
que en mirarlo se aventura
que el seso y razón se pierda. 20
Y quien esto no conoce
estará muy falto della
o ciego de haber mirado
los rayos de su belleza.
Porque sus ojos divinos, 25
más claros que las estrellas,
son como rayos del sol
que a quien más los mira ciegan;
la nariz tan acabada

que no pudo la Maestra 30
 dar otro mejor traslado
 del secreto de su ciencia;
 la boca con sus corales
 tan excelente que muestra
 estar con perlas divinas 35
 cifrada la gracia en ella.
 Callo las demás facciones:
 frente, cabellos y cejas,
 por pasar a contemplar
 toda junta esta belleza. 40
 No las ninfas del Parnaso,
 de Sebetto y sus riberas,
 pido me den sus favores
 —como invocan los poetas—,
 porque solo de Lisarda 45
 pretendo que agora quiera
 volver un poco los ojos
 para que acierte mi lengua.
 Y, a medida del deseo,
 vuela la pluma ligera, 50
 publicando que esta diosa
 es la gloria de la tierra.
 Y si las diosas del cielo
 saben de cosa tan bella,
 o callan o disimulan, 55
 por no caer en vergüenza,
 porque temen que los dioses
 no la levanten por reina
 juzgando que el ser divino
 le vence Naturaleza. 60

Los dos textos se adaptan perfectamente a la estructura argumental en cuartetos —con asonancia en a-a, en el primer caso, y e-a, en el segundo— propia del romancero nuevo, mientras que la ausencia de estribillos u otras partes más líricas los quedan lejos de las soluciones más tardías del romancero novísimo. El imaginario temático al que se apoyan es el del romancero pastoril y, conforme al uso del género, en el enrarecido trasfondo bucólico se insinúan algunos elementos topográficos que confieren a los textos una especificidad geográfica concreta: por un lado, en el primer romance, el «arrabal de Chaya» (v. 9)

perfila el idílico escenario napolitano en el que actúan las tres pastoras presentadas algunos versos más abajo (v. 14); por el otro, en el segundo, las «aguas del mar, / de Seбето y Pozo Real, / del Tíber y Gari llano» (vv. 1-3) trazan un mapa más extenso de los ríos y las aguas que, atravesando diferentes centros políticos y culturales italianos, inspiran el canto de sus ingeniosos poetas (v. 4).

Desafortunadamente, los dos romances no van acompañados por ninguna rúbrica didascálica —el primero es anepígrafo, el segundo solo lleva la común y estéril rúbrica «Otro»— que nos permita arrojar luz sobre la identidad de su(s) autor(es) o sobre las circunstancias de su composición. El autor de las copias es el mismo para las dos composiciones. Su grafía es una cursiva muy fina pero bastante cuidada y ordenada. En la óptica de una contextualización de los textos, puede inferirse cierta información a partir de un par de notas ubicadas al margen de los dos textos relacionados con la identidad de las damas elogiadas en ambos romances bajo seudónimos pastoriles —como veremos, algunos nombres se repiten entre los dos textos—. La primera nota se encuentra al lado del verso 14 del primer romance, que es precisamente donde se mencionan por primera vez las tres pastoras Celia, Teodosia y Lisarda: al margen del verso, la misma mano transcribe la llave que probablemente entonces —y quizás hoy, con un estudio específico— permitía desenmascarar a las destinatarias del encomio: «d. Luc.a / d. Issa / d. Livia». Poco más añade la otra nota, puesta al margen izquierdo del epígrafe del segundo romance, donde se lee: «Livia». Al ser dedicado el poema —como comentaremos más abajo— a la pastora Lisarda, la nota se limita a recuperar la misma asociación del primer texto Lisarda-Livia.

El primer romance, «Cuando sus reliquias coge», pone en escena una relectura pastoril del juicio de Paris y la disputa por la manzana de la Discordia entre Hera, Atenea y Afrodita, con el propósito de celebrar la dama-pastora que, cual nueva Afrodita, resultará ganadora del reconocido premio⁵. En esta versión reducida del mito clásico son

⁵ El episodio del juicio de Paris, tésera fundamental del ciclo épico de la guerra de Troya, es un motivo literario bastante frecuente a lo largo de los siglos XVI-XVII. El molde romanceril resulta particularmente adaptado a tratar el tema, de forma tanto sería como burlesca, antes en los pliegos y en los romanceros impresos y, luego, en la producción de los entornos académicos. Ver al respecto, Garvin, 2007, pp. 285-299; *Cancionero de romances de Martín Nucio*, pp. 529-536; y Cossío, 1998, II, pp. 331-339. Sobre la intrínseca relación entre la fábula mitológica y el universo pastoril también

las deidades Afrodita y Discordia quienes deciden poner en disgusto entre sí a las tres pastoras para redimensionar su vanidad (vv. 17-24). Por su parte, Celia, Teodosia y Lisarda, encontrándose delante de la bola de oro, asignan el papel de juez del certamen al pastor Belanio, «amigo de la justicia, / tesoro de las armas [de Cupido]» (vv. 41-42). El virtuoso Belanio, contrariamente a su predecesor Paris, se muestra imperturbable ante las promesas de las tres contendientes y, en nombre de la justicia (v. 66), cumple con su deber de manera extremadamente neutral y otorga el premio a la sin par Celia, «cielo» y «basilisco de las almas» (vv. 71-72).

Es importante señalar que el lema grabado sobre la bola presenta una variante interesante con respecto a la tradición clásica del mito, ya que pide que el premio se le atribuya no solo a la más hermosa sino también a la más «gallarda» (v. 32). El inédito adjetivo, ausente en las versiones clásicas de la fábula que incluyen la manzana (Apolodoro, Luciano, Apuleyo, Servio, etc.)⁶, puede aludir al «buen aire» o a la elegancia de la dama, pero también asume el significado de liberalidad, *magnanimitas*, es decir, una virtud moral de relevancia absoluta en el universo cortesano⁷.

Por lo que se refiere a Belanio, es probable que el virtuoso juez-pastor represente a un personaje de alto rango⁸. Además de su loable respeto por la justicia, cabe notar que la asignación del premio a Celia adquiere aun más relevancia ya que él no solo no obtiene ninguna recompensa de carácter amoroso —mientras que, como sabemos, Venus había ofrecido a Paris el amor de Helena—, sino que también actúa en explícito contraste con la «pasión» (v. 57) que le liga a otra entre las tres pastoras —el texto hace referencia a sus sentimientos amorosos en dos momentos (vv. 46-48 y 57) pero no detalla quién es la amada—. Esto no carece de consecuencias ya que, al contrario, la actitud discreta y virtuosa del juez —en una desemejanza total con respecto a su personaje correspondiente, Paris— asegura, en esta versión del mito, la disolución de las trágicas consecuencias de la fábula mitológica originaria, sustituidas por un escenario de restablecida

se remite a Cossío, 1998, I, pp. 223-224, a cuya referencia conviene añadir, para el mito que nos ocupa, el artículo de Cucchiarelli, 1995.

⁶ Ruiz de Elvira, 1982, pp. 396-399.

⁷ *Aut.*, s. v. *gallardía*.

⁸ Es lo que sugieren tanto el elogio de sus cualidades morales (v. 41), como la reverencia de la voz poética con respecto a sus pies (vv. 49-52).

armonía e indiscutible concordia entre las tres damas⁹. Por fin, la discreción del pastor revela su esencia cortesana al elegir la ganadora simplemente mirando a las tres pastoras que están delante de él (vv. 61-62), es decir, sin pedir que se desnuden, petición esta que se encuentra en muchas versiones del mito, con consiguiente acentuación de su carácter erótico¹⁰.

El segundo romance, «Celebren aguas del mar», basado en el mismo intento encomiástico que el primero, presenta una estructura más descriptiva, ya que en este caso la alabanza de la dama-pastora se desarrolla a través del tópico petrarquista de la *descriptio puellae*. La conexión entre las dos composiciones es bastante explícita, tanto por el contexto napolitano —aunque, como anticipamos, el espacio delineado por los ríos mencionados sea aquí más amplio—, como por la recuperación de dos personajes femeninos.

En cuanto al primero de los dos asuntos, esto es, el escenario, hay que observar que se funda en la recurrencia de dos motivos tópicos del romancero pastoril, es decir: la mención del río como sinécdoque de la ciudad de donde procede el poeta-pastor —que aquí se recupera con *variatio* (vv. 1-4)—, y el acto de componer en sus riberas «romances y endechas» (vv. 5-8). Considerados juntos, creemos que se prestan a asumir una significativa valencia socio-cultural, ya que nada más tematizan en la ficción narrativa del texto un trasplante del cultivo del romancero en Italia.

El segundo aspecto de interés atañe a los personajes ya que vuelven a aparecer las dos pastoras Lisarda y Celia, aunque con una perspectiva algo diferente. De hecho, la mención de Celia se limita aquí a un solo verso (v. 18) y está básicamente orientada a proporcionar el dato de su estatuto de madre de Lisarda —información sin duda interesante en la perspectiva de la transposición real de las damas disfra-

⁹ Es digno de nota que una rehabilitación moral parecida del propio personaje de Paris, con unas consecuencias similares en cuanto a la disolución de la tragedia anunciada por su elección, se encuentra en la relectura encomiástica del mismo mito por parte del granadino Pedro Rodríguez de Ardila. Se trata, en este caso, de una versión patentemente encomiástica del mito, que tiene como propósito la alabanza de un mecenas del poeta, don Antonio Sirvente de Cárdenas. Cfr. Molina Huete, 2013, en particular, pp. 51-52.

¹⁰ Ruiz de Elvira, 1982, pp. 402-403. Nótese que, en cambio, el detalle de la desnudez de las tres contendientes es recuperado por el conocido romance «Por una linda espesura» (*Cancionero de romances de Martín Nucio*, pp. 530-535, vv. 153-164).

zadas—. En cambio, Lisarda es la protagonista absoluta del elogio tejido por el poeta que, en este caso, elige la primera persona para celebrar su musa inspiradora (vv. 9-10) y la señora de su alma (vv. 17-18, 45-48).

La descripción de la hermosa pastora, que ocupa la parte central del poema (vv. 25-40), perfila un retrato literario de la *laudanda* a partir de una trillada enumeración de las partes del rostro femenino y sus habituales «figuranti» cromáticos y materiales, extraídos del universo vegetal y astral (vv. 25-40)¹¹. Con respecto a esto, se puede observar que el listado propuesto por el poeta romanceril, con su inclusión de la nariz —un detalle habitualmente excluido del canon breve los «predicabili» de la poesía lírica, conforme a la codificación de Pietro Bembo—, pone de manifiesto la natural inserción del romance dentro de otro código poético, es decir, el de la poesía de corte narrativo, donde las narices de las mujeres podían legítimamente encontrar cabida en la *descriptio* de su hermosura física y moral¹². Por otra parte, la nariz de Lisarda es el detalle que más explícitamente revela el carácter ideal de su belleza, ya que, con su ser «tan acabada» (v. 29), representa la quintaesencia de la perfección estética que la Naturaleza (la «Maestra» del v. 30) quiso conferirle a la dama¹³.

En el mismo marco del codificado petrarquismo cortesano del siglo XVI se insertan la imagen del retrato de la amada en el alma (vv. 17-18) y la divinización de la *laudanda* (v. 51) —tema, este último, ya presente, aunque en otras formas, en el primer romance (cfr. vv. 23-24)—. Focalizando la atención en el motivo del retrato, el elemento de mayor interés reside quizás en la mención explícita de Petrarca (v. 13), que se desarrolla en los términos de una comparación entre Lisarda y Laura, con consiguiente afirmación de la superioridad de la primera, determinada, más que por su hermosura, por su estar viva (vv. 14-20). En el contexto encomiástico del romance, dicha justificación asume un significado muy preciso: si, por un lado, para el poeta petrarquista la muerte de la amada no impide en ningún modo ni el amor ni la veneración de la mujer, por el otro, en el caso de un poema epidíctico la dama objeto de celebración tiene que recibir

¹¹ Pozzi, 1979.

¹² Quondam, 1991.

¹³ Para la vertiente moral de las descripciones femeninas ver Quondam, 1991, p. 317.

personalmente los versos a ella dedicados para que pueda luego corresponder al poeta y convertir el homenaje en reconocimiento cortesano y favores.

3. POESÍA EPIDÍCTICA EN OCTOSÍLABO. ENTRE EL ELOGIO DE DAMAS Y EL ROMANCERO NUEVO

Según intentamos hacer constar de los breves análisis textuales propuestos en el apartado anterior, los dos romances pastoriles revelan un claro intento epidíctico hacia unas destinatarias femeninas que, al parecer, están vinculadas entre ellas por lazos familiares.

El primer texto, a través del prisma mitológico, celebra hiperbólicamente la hermosura —y la gallardía— de Celia, entretejiendo un elogio de la dama-pastora que se extiende de la belleza exterior a las virtudes del ánimo. El segundo, en cambio, realiza un retrato de Lisarda en cuanto figura de la belleza ideal. Por tanto, estos elogios y retratos, en el marco del clasicismo poético quinientista, resultan —con palabras de Quondam— «non [...] soltanto funzionali alla discorsività amorosa ed erotica: pertengono anche alla produzione di lode e alla conservazione nella memoria del valore di questa donna»¹⁴. De hecho, el componente amoroso, aunque presente, resulta subordinado a la celebración objetiva y universal de la mujer. De ahí, tanto la elección de un concurso con proyección a la posteridad en el primer romance (vv. 75-76), como la implicación de todas las entidades divinas interpeladas en el segundo (vv. 41-44, 53-60).

Ambos poemas se enmarcan así dentro de las modas sociales y culturales de los juegos y entretenimientos palaciegos de las cortes quinientistas: disfraces pastoriles, certámenes, galas cortesanas y poesía de entretenimiento. En particular, como es bien sabido, la poesía de alabanza femenina constituía una praxis de tradición consolidada en las cortes italianas, en cuanto combinación perfecta entre la diversión intelectual y el encomio de los personajes aristocráticos y de las familias más influyentes, a menudo representadas por sus miembros femeninos¹⁵. Así, a lo largo de los siglos XVI y XVII se confeccionan —y, a veces, se publican— en Italia muchos poemas e incluso antologías

¹⁴ Quondam, 1991, p. 315. Sobre la función del retrato como «produttore di lodi» ver también p. 320.

¹⁵ Además del estudio clásico de Ceci y Croce, *Lodi di dame napoletane...*, se remite también al trabajo de Cirillo, 1989 y al reciente artículo de Lefèvre, 2017.

enteras de alabanza de las damas de la aristocracia española o autóctona. Sin embargo, el elogio femenino suele desarrollarse a través de unos esquemas endecasílabos —tanto en italiano como en español—, sea que se modulen en poemas en octavas, sea que tomen la forma más ágil y descriptiva de sonetos y canciones¹⁶, puesto que el código petrarquista constituye el referente lingüístico y cultural primario de la sociedad culta que gravita alrededor de la corte virreinal y el endecasílabo representa la dimensión métrica natural en la que se ajustan sus imágenes e ideología¹⁷.

No obstante, los poetas castellanos activos en la floreciente corte aragonesa de Nápoles en la segunda mitad del siglo XV, aunque sin mostrarse totalmente impermeables a las formas literarias locales, habían sembrado unas bases significativas en la difusión y el cultivo de la poesía española en Italia. Y esto, tanto en lo que se refiere a la poesía culta cancioneril, como precisamente por la interesante y precoz muestra del género del romancero, representada por el ejemplo emblemático del romance trovadoresco «Terrible duelo fazía» de Carvajal¹⁸. Es de sobra conocido que se trata de una línea poética que —en Italia, así como en España— avanza adelgazando progresivamente frente a la tradición lírica petrarquista, en continua expansión, evolución y desarrollo. No obstante, un par de ejemplos basten para reconocer cierta continuidad del arte menor a lo largo de los dos siglos sucesivos en la península italiana, sobre todo con relación al molde encomiástico.

Por un lado, son fechables a comienzos del siglo XVI los dos pequeños poemas en coplas castellanas compuestos por un «fiel y admirador cortesano» en loor de Lucrezia Borgia y sus damas de la corte de Ferrara a partir de una contrahechura del elogio de la reina Isabel

¹⁶ Un ejemplo emblemático por su colocación temporal bastante alta —a mitad del siglo XVI— y por la elección del idioma italiano por parte de un poeta español está representado por el poema en octavas «Illustre lampo dell'effige vera», un catálogo encomiástico de damas aristocráticas publicado en el cancionero trilingüe *Versos de Juan de la Vega* (Nápoles, 1552) por este poeta-soldado activo en la corte del virrey don Pedro de Toledo. Ver, al respecto, el minucioso análisis de D'Agostino, 2017; a este trabajo se remite también para una amplia y actualizada bibliografía sobre el tema.

¹⁷ Lefèvre, 2005, pp. 51-54.

¹⁸ Gargano, 2015, en particular, pp. 293-294.

la Católica de Pedro de San Pedro¹⁹. Por el otro, datan de aproximadamente un siglo después los tres poemas en octosílabos —dos romances y un villancico— dedicados a Adriana Basile y acogidos en el *Teatro delle glorie* (Nápoles, 1626), una antología plurilingüe de composiciones en su mayor parte endecasilábicas, recopilada por un amplio grupo de poetas académicos en loor de la ilustre cantante napolitana²⁰. Claro está que se trata de un sendero concurrente y, por así decirlo, alternativo con respecto a la más larga vena de la poesía italianista. Aun así, los testimonios poéticos atestiguan una presencia y una persistencia significativa de la tradición poética castellana en Italia²¹, en la que se insertan también los dos romances que nos ocupan.

Aunque no tenemos datos que nos permitan fecharlos de manera precisa, es verosímil que los dos romances del manuscrito napolitano se compusieron a comienzos del siglo XVII —en paralelo con los otros textos del cartapacio—, en una correspondencia significativa con el auge del romancero nuevo y, en concreto, con la fase de mayor éxito de la modalidad pastoril²²: a partir de las últimas décadas del siglo XVI, los romances artísticos de Lope, Góngora, Liñán y otros circulaban, manuscritos e impresos, tanto en España como en Italia, y en esta última eran asimilados, copiados y, por supuesto, imitados en nuevas composiciones por los españoles —y, verosímelmente, por los italianos— que aquí vivían²³.

Son varios los cancioneros y romanceros manuscritos compilados en los centros italianos del dominio español, como Nápoles, Roma, Ferrara y Milán, en los que, como en nuestro caso, se encuentran

¹⁹ Croce, *Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia...*; Whinnom, 1971 y Pérez Priego, 2005 (la cita está a p. 314). También en este caso se trata de un testimonio manuscrito misceláneo, con poesías en su mayor parte en italiano y latín, conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XIII G 42).

²⁰ *Teatro delle glorie...*, 1626, pp. 198-199 («Dos canoras avecillas»), 206-207 («Selvas, pues que enamoradas»), 210-211 («Con dulcísimo, sonoro»).

²¹ Sobre la presencia de la cultura española en la Nápoles virreinal y, en particular, sobre la imprenta de obras en castellano en Nápoles, ver los trabajos de Sánchez García, 2007 y 2019 y la colectánea de estudios de 2013 dirigida por la misma autora.

²² A comienzos del siglo XVI ya se había acabado la moda del romancero morisco. En cambio, los romances pastoriles e históricos dominaban la escena. Sobre el tema ver Menéndez Pidal, 1953, II, pp. 136 y 160-161; Fernández Montesinos, 1954, pp. XLV-LIII; Carreño, 1979, en particular, pp. 117-184.

²³ Bertini-Acutis, 1970, pp. 11-17.

romances con testimonio exclusivo que dejan implicar una circulación romanceril en parte autónoma con respecto a las tierras originarias del género. Baste con mencionar el cancionero manuscrito ms. XVII 30 de la misma Biblioteca Nazionale di Napoli. Se trata de un amplio florilegio plurilingüe, obra de varias manos y testimonio valioso de la confluencia entre tradición hispánica e italiana; fue inicialmente concebido para homenajear al duque de Alba, Antonio Álvarez de Toledo, aunque acabó siendo dedicado a Adriana Basile. En este cancionero se copian sesenta y uno entre romances y romancillos, siete de los cuales tienen una explícita ambientación napolitana y coinciden en muchos de los rasgos destacados en nuestras composiciones: el trasfondo pastoril con mención de los lugares más amenos de la ciudad de Nápoles —el Sebetto, Chaya, Pusílipo, el Vesubio—, la transfiguración de las damas en pastoras y ninfas, los catálogos femeninos y la alabanza de la hermosura y de las virtudes de las damas-pastoras, comparadas a menudo con entidades divinas²⁴.

Dentro de este muestrario parcial pero significativo de un romance nuevo de producción italiana —en este caso, en concreto, napolitana—, los dos romances que hemos propuesto destacan por la acertada combinación entre, por un lado, la tradición castellana del romance pastoril, con su idealización bucólica, sus cantos en las riberas de los ríos y sus tonos elegíacos, y, por el otro, el petrarquismo italiano de raigambre cortesana, con la aplicación encomiástica de su lenguaje, sus motivos y su ideología del elogio femenino.

4. CONCLUSIONES

Considerando su contexto de producción y recepción y su propósito último, no es de extrañar que la poesía epidíctica se adapte en sus manifestaciones a la «coyuntura literaria vigente»²⁵ en la época en la que se inscribe.

Así las cosas, es cierto que la poesía en arte menor constituye en los territorios italianos del virreinato una corriente en principio algo subterránea y que, más tarde, aún sigue siendo secundaria con respec-

²⁴ Ver Castaldo, 2019. Los romances del cancionero de explícita ambientación napolitana son los núms. 29 («Del Sebetto y del Vesuvio»), 31 («En la más noble parte»), 81 («No Parténope sirena»), 83 («En Pusílico el Thirreno»), 90 («A Pusílepo por Chaya»), 106 («Triste partes del puerto») y 119 («La niña de los donaires»).

²⁵ Lefèvre, 2017, p. 57.

to a la boga del endecasílabo y sus diferentes moldes estróficos. No obstante, según apuntamos muy rápidamente en los apartados precedentes, existen unos testimonios notables y no del todo aislados, tanto impresos como manuscritos, que atestiguan una fecunda concurrencia de las dos tradiciones poéticas en la península mediterránea. Lo que consideramos más digno de atención es que, al ser cultivadas las formas de España y de Italia en los mismos entornos culturales e, incluso, por los mismos autores, se llegó a veces a una producción con rasgos propios, derivados de la combinación y confluencia de tendencias literarias diferentes, pero a menudo convergentes, a los que hay que reconocer ante todo un significado y una valencia cultural y social. La poesía encomiástica, es de sobra conocido, constituye muy raramente el ápice de la expresión poética de su tiempo; aún así, su elevado componente manierista y su instancia celebrativa le confieren un interés indudable en la reconstrucción de la historia cultural de la sociedad literaria de una época dada. En el caso del romancero, en particular, el enfoque sobre los dos romances de ambientación napolitana que hemos presentado aquí creemos que propone una interesante muestra —aunque, por supuesto, en la forma de un espécimen y poco más— del cultivo del romancero en Italia —un ámbito todavía poco explotado— y de su natural adaptación contextual e ideológica al contacto directo con las tierras originarias de Petrarca y del universo cortesano petrarquista.

BIBLIOGRAFÍA

- Aut.* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea].
- BELTRÁN, Vicenç, *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Edition Reichenberger, 2016.
- BERTINI, Giovanni Maria, y ACUTIS, Cesare, *La romanza spagnola in Italia*, Torino, Giappichelli, 1970.
- Cancionero de romances de Martín Nucio*, ed. de Alejandro Higashi y Mario Garvín, Alacant, Universitat d'Alacant, 2021.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos», en Sagraio López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, 145-166.

- CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- CASTALDO, Daria, «Studio introduttivo», en «*Hay una flor que con el Alba nace*». *Il Canzoniere ms. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*, ed. de Daria Castaldo, Pisa, ETS, 2019, pp. 7-57.
- CECI, Giuseppe, y CROCE, Benedetto, *Lodi di dame napoletane del secolo decimosesto. Dell'«Amor prigioniero» di Mario di Leo, con notizie ed estratti di altri singoli poemetti sincroni di simile argomento*, Trani, Vecchi, 1894.
- CIRILLO, Teresa, «*Valente Ercilla, mandami un sonetto*». *Rime in lode di Giovanna Castriota*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989.
- COSSIO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998 [1952], 2 vols.
- CROCE, Benedetto, *Versi spagnuoli in lode di Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara e delle sue damigelle*, Napoli, s. e., 1894 (Serie di Opuscoli Inediti o Rari, I).
- CUCCHIARELLI, Andrea, «“Ma il giudice delle dee non era un pastore?”». *Reti- cenze e arte retorica di Paride (Ov. her. 16)*», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 34, 1995, pp. 135-152.
- D'AGOSTINO, Maria, «“[...] la nobil città de la sirena / più ch'altra di bellezza e gratia plena”. “Li Retratti” dei *Versos de Juan de la Vega*», en Maria D'Agostino (ed.), «*La nobil città de la sirena*». *Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 42-77.
- DUMANOIR, Virginie, *Le «Romancero» courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, «Prólogo», en Pedro Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances (Madrid, 1621)*, ed. de José Fernández Montesinos, Valencia, Castalia, 1954, pp. IX-XCIV.
- GARGANO, Antonio, «Poeti iberici alla corte aragonese di Napoli (Carvajal, Romeu Lull, Cariteo)», *eHumanista/IVTRA*, 8, 2015, pp. 291-301.
- GARVIN, Mario, «*Scripta manent*»: *hacia una edición crítica del romancero impreso*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., «Un pliego sin registrar: *Los Dichos o Sentencias de los Siete Sabios de Grecia*, Biblioteca Nacional de Nápoles», en José J. Labrador Herráiz (ed.), *América en Cervantes. Entrega de la Medalla de Oro «José Vasconcelos 2013» a Antonio Rey Hazas*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2013, pp. 1-47.
- LEFÈVRE, Matteo, «Lingua spagnola e italiana a confronto nelle antologie poetiche del secondo Cinquecento. Note su alcuni sonetti in castigliano di autori italiani nel Tempio per Giovanna d'Aragona (1555) e nelle Rime et versi per Giovanna Castriota Carafa (1585)», *Philologia Hispalensis*, 19, 2005, pp. 51-71.

- LEFÈVRE, Matteo, «El elogio en verso en las antologías poéticas hispano-italianas del XVII. Las *Poesías diversas* para las honras fúnebres de Margarita de Austria (1612)», en Luciana Genilli y Renata Londero (eds.), *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*, Madrid, Visor, 2017, pp. 55-69.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols.
- MIOLA, Alfonso, *Notizie di manoscritti neolatini: mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani e portoghesi della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Federigo Furchheim, 1895.
- MOLINA HUETE, María Belén, «Encomio, mito y paratexto: el “Juicio de París” de Pedro Rodríguez de Ardila», en Alain Bègue (ed.), *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. Versos de elogio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 43-66.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Los versos españoles a Lucrezia Borgia y sus damas», en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.), *Los cancioneros de Lucrecia. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002)*, Firenze, Unipress, 2005, pp. 313-324.
- POZZI, Giovanni, «Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, 31, 1979, pp. 1-30.
- QUONDAM, Amedeo, «Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica», en Amedeo Quondam (ed.), *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 291-328.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea, 2007.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación (coord.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, «“Salientes aquae”. Due edizioni poetiche napoletane in lingua spagnola: *El pastor fido* di Cristóbal Suárez (1602) e le *Obras* di Garcilaso de la Vega (1604)», en Andrea Baldissera (ed.), *Cancioneros del Siglo de Oro*, Como / Pavia, Ibis, 2019, pp. 183-204.
- Teatro delle glorie = Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile alla virtù di lei dalle Cetre degli Ansioni di questo secolo fabricato, in Venetia et ristampato in Napoli, 1628.*
- WHINNOM, Keith, «Lucrezia Borgia and a Lost Edition of Diego de San Pedro’s *Amalte y Lucenda*», *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 13, 1971, pp. 143-151.