

# *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*

número 2 - año 2013

ISSN: 2254-7444

## ARTÍCULOS

**«Atiérrame el porvenir»: la Confesión de Juan Fernández de Heredia**

Maria D'Agostino

1-30

***Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãao...  
A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (código  
10991)***

Déborah González Martínez

31-60

**El fin del trovadorismo gallegoportugués en el marco de la lírica  
románica. Un análisis comparado y algunas cuestiones de histo-  
riografía literaria**

Santiago Gutiérrez García

61-87

**Estudio de variantes y adiciones del *Laberinto de Fortuna***

Manuel Moreno

88-136

**Las rimas de Giannantonio de Petrucciis, conde de Policastro**

Francisco José Rodríguez Mesa

137-178

## RESEÑAS

***Romancero*, ed. Giuseppe Di Stefano**

Alejandro Higashi

179-185

***Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del  
s. XVI (Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March)*, ed. José J.  
Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco**

Alejandro Higashi

186-194

## **LAS RIMAS DE GIANNANTONIO DE PETRUCIIS, CONDE DE POLICASTRO**

Francisco José Rodríguez Mesa  
Universidad de Córdoba

---

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
que chega a fingir que é dor  
a dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve,  
na dor lida sentem bem,  
não as duas que ele teve,  
mas só a que eles não têm.  
E assim nas calhas de roda  
gira, a entreter a razão,  
esse comboio de corda  
que se chama coração.

Fernando Pessoa, *Autopsicografia*<sup>1</sup>

### CONSIDERACIONES PRELIMINARES Y BIOGRAFÍA

Los famosos versos metapoéticos pessoanos se presentan como el idóneo punto de partida para analizar la obra de Giannantonio de Petruciiis. Como la crítica

---

1 «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge ser dolor / el dolor que en verdad siente. / Y quienes leen lo que escribe / en el dolor leído sienten / no los dos que el poeta vive, / mas solo aquel que no tienen. / Y así, por las vías rueda / y entretiene a la razón / el tren girando con cuerda / que se llama corazón». Fernando Pessoa, «Autopsicografía», trad. de J.A. Llardent en Pessoa 1985: 62.

ha afirmado en diversas ocasiones, una de las grandes novedades de los *Rerum vulgarium fragmenta* radica en su descubrimiento de la subjetividad, es decir, en el emplazamiento de la experiencia personal del autor como tema vertebrador de la obra literaria. Naturalmente, el conflicto cultural de Petrarca, situado en el confín entre dos mundos en buena medida opuestos entre sí, era lo suficientemente intenso como para trascender en los escritos del poeta aretino. Sin embargo, si entre los líricos italianos del Humanismo y el Renacimiento hubiéramos de señalar a uno cuyas vivencias personales fueran especialmente difíciles y, más allá de cualquier máscara literaria, así se mostrase en su obra, este sería probablemente el caso de De Petrucciis.

Conde de Policastro e hijo de Antonello De Petrucciis, secretario de los dos primeros monarcas aragoneses del Reino de Nápoles, Giannantonio reúne en sus vivencias personales las bases para la composición de una tragedia al más puro estilo de Eurípides: nacido en el seno de una de las familias más poderosas e influyentes del reino partenopeo, se vio obligado a secundar a su padre y a su hermano mayor, Francesco, en su alianza con otros nobles para expulsar del trono a Ferrante I, alianza que el monarca aplastó de forma violenta. No obstante, por la importancia que este episodio histórico adquiere en relación con la vida y la obra de nuestro poeta, estas circunstancias merecen ser examinadas con algo más de detenimiento.<sup>2</sup>

Desde que Ferrante llegó al trono napolitano, tras la muerte de su padre, Alfonso el Magnánimo, acaecida en 1458, la elite de la aristocracia temía que la voluntad real de centralizar en mayor grado el poder se llevase a cabo. Este proceso dio un importante paso al frente en la década de 1480, tras las guerras de Otranto y Ferrara, en las que destacó como general al mando del ejército napolitano Alfonso, duque de Calabria y primogénito de Ferrante, cuyas ideas centralistas —y en buena medida antiaristocráticas— ya eran de dominio público en el Reino. La más incómoda

---

<sup>2</sup> Abundantes y relativamente solventes son las obras clásicas que abordan esta cuestión, como las de Burckhardt (1860), Gothein (1886), Perito (1926) o incluso la reedición de la versión cinquecentesca de Porzio (1964). No obstante, para una visión panorámica de este hecho histórico recomendamos la obra de Bentley (1995: 47-49).

para los nobles entre estas ideas era la intención de establecer una amplia zona real alrededor de la ciudad de Nápoles, donde no estarían permitidos ni los ejércitos ni las posesiones feudales. Ante el rumor de que Ferrante estuviera de acuerdo con el proyecto de su hijo, algunos barones se aliaron durante los primeros meses de 1485 para poner remedio a la situación.

En el verano de ese mismo año, los barones ya contaban con el apoyo de Inocencio VIII,<sup>3</sup> de modo que orquestaron una sublevación en L'Aquila, que acabó con la expulsión de la guarnición real ubicada en esa ciudad y con el ofrecimiento de la corona a Federico, segundo hijo de Ferrante, que despreció el acuerdo.

A pesar de las altas esferas de la corte implicadas en esta conjura, entre las que cabe destacar a dos personajes de primer orden en la historia de la monarquía aragonesa de Nápoles y de la máxima confianza del rey: Francesco Coppola y Antonello De Petrucciis,<sup>4</sup> esta revuelta —dejando a un lado el período que marcó el comienzo del apoyo papal— no planteó un problema excesivamente serio para Ferrante, cuyo ejército fue capaz de sacar ventaja en la mayor parte de batallas, gracias en parte al apoyo externo de Milán, Florencia y del siempre fiel yerno del monarca, Matías Corvino, rey de Hungría.

---

3 Durante los reinados del Magnánimo y de Ferrante, las relaciones con los Estados Pontificios estuvieron marcadas por los altibajos y atravesaron numerosas crisis. Estas disputas solían tener su origen en conflictos territoriales o en el respeto o no (por ambas partes) de una antigua costumbre que se remontaba a los primeros tiempos de los Anjou y según la cual, cada año, el día de los santos Pedro y Pablo, el soberano napolitano premiaba al pontífice con un corcel blanco y una determinada dotación económica. No fueron pocos los papas que, partiendo de esta usanza, vieron a los monarcas de Nápoles como meros vasallos de Roma.

4 Hijo de un humilde comerciante que se enriqueció rápidamente y al que se le otorgó un feudo, Francesco Coppola fue nombrado conde de Sarno, almirante del Reino y consejero real como señal de agradecimiento por haber puesto al servicio de Ferrante su flota de galeones en tiempos de guerra. Por lo que respecta a Antonello De Petrucciis, padre de Giannantonio, era de extracción humilde; había nacido en el seno de una familia campesina en Teano y a muy pronta edad entró al servicio de un notario de Aversa, donde destacó tanto que su trayectoria comenzó a subir a un ritmo vertiginoso hasta llevarlo a la corte, como secretario del Magnánimo entre otros cargos, y a la posesión de numerosos feudos.

Así las cosas, el 11 de agosto de 1486, Inocencio VIII firmó la paz con el monarca napolitano. Una paz en cuyas cláusulas se contemplaban amplias concesiones para los barones sublevados, pero que Ferrante no tenía la más mínima intención de respetar. De hecho, dos días después de la firma, el 13 de agosto, el deseo de venganza del rey sobre los nobles traidores se cobró sus primeras víctimas, y lo hizo en un modo que encaja a la perfección con la fría y calculadora imagen que del soberano nos han transmitido algunos de sus detractores: con motivo del enlace matrimonial de uno de los hijos del conde de Sarno, toda la elite de la aristocracia partenopea fue invitada a una fiesta en Castelnuovo, al comienzo de la cual, y mientras se esperaba la llegada de la novia, Ferrante ordenó que fueran detenidos los nobles conjurados. Precisamente, entre estos primeros apresados se hallaban Antonello De Petrucciis y su primogénito, Francesco, mientras, al parecer, el conde de Policastro tuvo tiempo de huir, aunque fue apresado en Torre del Greco el mismo 13 de agosto (Minieri-Riccio 1880: 283) cuando se disponía a refugiarse en su fortaleza de Policastro.<sup>5</sup>

No obstante, que Giannantonio desempeñara un papel clave en la conjura de los barones es un hecho que —a la luz de los documentos que recogen las pruebas sobre las que se basaron los juicios a los nobles acusados por Ferrante (Porzio 1964)— se presenta, cuanto menos, discutible. En efecto, según el testimonio de Porzio, la única prueba de la que, en un principio, fueron acusados tanto el conde de Policastro como su hermano Francesco, conde de Carinola, fue la de lamentar «le notizie favorevoli alla causa del re, [...] rallegra[ndosi] “come merli” quando, per esempio, i soldati di Ferrante avevano avuto una buona “pettinata”» (Torraca 1884: 133-134). Más allá de la descripción de estos comportamientos, que podría calificarse de meramente

---

5 Si bien esta es la idea más difundida entre los críticos que se han dedicado, de un modo específico, a los estudios de la revuelta de los barones y a la obra del conde de Policastro (Perito 1926; Le Coultré & Schultze 1879), Torraca (1884: 136) afirma que Giannantonio fue detenido junto con su padre y su hermano en el palacio real. Por otra parte, aunque no disponemos de documento alguno que nos permita fijar con plena exactitud la fecha de nacimiento del conde de Policastro, por lo que se deduce de las concesiones que progresivamente fue recibiendo de su padre, en el momento de su apresamiento debería de rondar los treinta años de edad.

anecdótica, Torraca (1884: 135) hace referencia a una serie de documentos que probarían el sumo desinterés del conde de Policastro por tomar parte activamente en el complot aristocrático, hasta el punto de que habría sido recompensado con los beneficios que directamente derivaban de la concertación de su matrimonio con Sveva di Sanseverino, hija del conde de Lauria, a cambio de secundar la revuelta en su feudo.

Sea como fuere, una vez apresado, el conde fue destinado a la torre de San Vincenzo,<sup>6</sup> donde esperó su sentencia definitiva, que se dictó exactamente tres meses después de su captura: el 13 de noviembre de 1486, y que lo condenaba «ad amputationem capitis» (Paladino 1914: 31), pena que se ejecutaría el 11 de diciembre de ese mismo año.

Según la postura generalmente aceptada por la crítica, durante los cuatro meses de su cautiverio, mientras esperaba el fatal desenlace, De Petrucciis escribió la totalidad de su obra poética: 81 composiciones (77 sonetos, un serventesio, un breve poema en español y dos epístolas), recogidas en el ms. XIII D 70 de la Biblioteca Nacional de Nápoles, que no vieron la luz hasta 1879<sup>7</sup> y en cuya temática se reflejan abiertamente

---

6 Esta torre, demolida en el siglo XVIII para ampliar el puerto, se elevaba solitaria en un extremo de la costa, frente a la parte trasera de Castelnuovo y aún puede observarse así en la célebre *Tavola Strozzi*, conservada en el Museo di San Martino. Como es obvio teniendo en cuenta su situación y las condiciones climáticas del verano napolitano, la torre de San Vincenzo era un lugar temido durante el período estival por las altas temperaturas que allí se alcanzaban y que hacían que fuese conocida popularmente por los napolitanos como «il forno di San Vincenzo».

7 A pesar de que todo parece confirmar que la circulación de las rimas de De Petrucciis fue bastante limitada —por no decir nula— en la Nápoles quattrocentesca, la obra de este autor ha sido la que, en época contemporánea, ha gozado de una mayor fama entre toda la pléyade de la vieja guardia. De hecho, se trata del único autor entre los denominados líricos de vanguardia o poetas de la vieja guardia (Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caracciolo, Francesco Galeota, Pietro Jacopo de Jennaro, Giannantonio de Petrucciis y Rustico Romano) que, ya en el primer tercio del siglo XX, contaba con dos ediciones de su obra, la de Le Coultre y Schultze (1879) y la de Perito (1926). Del mismo modo, la atracción que su figura histórica ha ejercido entre los estudiosos se puede deducir de las dos reediciones de la crónica de Porzio, a cargo de D’Aloe (1859) y Pontieri (en Porzio 1964), y de trabajos como el de Paladino (1914). Por último, en lo concerniente a la obra lírica, destacan —al margen de las ediciones citadas— los artículos de Torraca (1884: 133-149) y Croce (1921). En tiempos más recientes, se han ocupado de las rimas del conde de Policastro, aunque marginalmente, algunos de los estudios sobre

las extremas condiciones a las que estaba sometido el poeta. No obstante, nos parece difícil de creer que en un período tan breve como el de su encarcelamiento —que, recordemos, se extendió durante cuatro meses escasos y, presumiblemente, implicara unas condiciones físicas y psicológicas que se alejaban sobremanera de ser las más propicias para la producción poética— el conde fuera capaz de componer *ex nihilo* todo el corpus mencionado.

En este sentido, la gran mayoría de los poemas de De Petrucciis, desde el punto de vista temático, se ajustan plenamente a toda la problemática que el autor pudo experimentar a raíz de su presidio y del despojo de sus bienes, como las reflexiones acerca de la inexorabilidad de la fortuna o del destino (I, XXIX, XLII...), o la volatilidad de las amistades en tiempos adversos (XXXIX, LXXX). En contraste con ello, hemos hallado un caso en el que esta adherencia al supuesto contexto vital se presenta cuanto menos disonante. Hablamos del soneto xxx, «ad una della quale mo' non è licito ponere el nome vero, ma, nomine mutato, Glycoris»:

Glycoris bella, che la testa de oro  
ornata porti de vari coluri,  
rose vermeglie con diversi fiuri  
e violecte col spinuso moro,  
ad te de nimfe lo sacrato coro  
fa gran caricze che con lor dimuri;  
te úntano el dosso de diversi oduri,  
tucte fai liete, quando sì con loro.  
Felice region che te sustiene,  
ubere sante fôr che te lactaro,  
aër beato è quel che te mantiene;  
el giorno obscuro tucto torni claro,  
la aura reflata, che da te riviene,  
sape divina ambrosia e nectáro.

---

la producción literaria de la Nápoles aragonesa, como el de Tateo (1973: 106-110), o sobre la lírica de la vieja guardia, como los de Corti (1956) o Santagata (1979). En España, ha aparecido recientemente una breve presentación de la lírica del conde junto con la traducción de algunos de sus sonetos (cfr. Rodríguez Mesa 2011).

Dejando a un lado el rudimentario estilo de la composición, que salta a la vista, sobre todo, por el alto número de diéresis de las que el poeta tiene que servirse para homogeneizar los patrones silábicos, la temática de este soneto parece oponerse a la tendencia general que recorre las rimas petrucianas, en cuyo tono, en ocasiones trágico y en otras moral, nunca se encuentra un lugar adecuado para las composiciones simplemente amorosas, esto es, poesías en las que el amor no sea una excusa para despedirse de la persona amada ante la cercana muerte o, meramente, para exponer el sufrimiento de ambos amantes separados por la condena del yo lírico. Estas palabras se demuestran fácilmente acudiendo al soneto xxxiii, igualmente dedicado «ad Glycoris», a la que el yo lírico describe como aquella «... che le negre viöle / port[a] nel petto con eterno dolore» (vv. 1-2). Más allá de estos dos versos, el salto temático entre una composición y otra puede observarse a través de las palabras en posición de rima:

xxx: oro / coluri / fiuri / moro / coro / dimuri / oduri / loro / sostiene / lactaro /  
mantiene / claro / riviene / nectáro  
xxxiii: viöle / odore / onore / sole / mole / terrore / furore / torriöle / scorritore /  
duole / possessore / vole / dimore / cole

Hay que decir que la temática general de las rimas del conde coincide con la de los campos léxicos sombríos que se desprenden del soneto xxxiii, hasta tal punto de que de la orientación de xxx difícilmente se podría deducir que estamos ante la obra «di un carcerato», como la define Tateo (1973: 106). Por el contrario, en esta composición se pueden ver los principales rasgos de la poesía cortesana,<sup>8</sup> como la exaltación del poeta a una dama anónima, cuyo nombre esconde tras un pseudónimo, fenómeno que podría dar pie a toda una serie de conjeturas entre los posibles destinatarios de los poemas, que, muy probablemente, pertenecerían al mundo de la corte.

---

8 Para profundizar en las líneas temáticas predominantes en la poesía cortesana de la Nápoles aragonesa en lengua italiana remitimos a Rodríguez Mesa 2012: 423-434.

Más allá de la datación de algunos de los poemas del conde en un período anterior a su presidio, por lo que concierne a esta última etapa de su vida cabe destacar que, a lo largo de estos casi cuatro meses de sufrimiento y reclusión en San Vincenzo, De Petrucciis encuentra un amigo en Giovanni de Iusto, el castellano de la torre, quien, a pesar de que muy probablemente recibiese instrucciones de tratar al prisionero del modo más estricto, parece que se esforzó por ayudar al reo. De este modo lo ve el mismo autor en una de sus cartas (LXVII),<sup>9</sup> que firma como «il tuo fedelissimo amico», y donde lo llama «Castellano mio dolce» y «amico mio» (Perito 1926: 264-265), mientras en otra (LXX) lo define como «Castellano mio caro» (Perito 1926: 269-270). A pesar de todo esto, quizás la prueba irrefutable de la benevolencia con que de Iusto trató a De Petrucciis la hallamos en la misma dedicatoria de las rimas, donde puede leerse «IHVS | SONECTI COMPOSTI PER M. IOANNE ANTONIO | DE PETRUTIIS CONTE DE POLICASTRO E | SECRETARIO DEL S. RE FERRANTE, | DIRECTI AD LO CASTELLANO DE | LA TURRE DE SANCTO | VINCENTO».<sup>10</sup>

En efecto, no es una novedad señalar que parece evidente que fue el castellano quien facilitó al poeta algunos de los datos que se sitúan como punto de partida en sus composiciones, sobre todo por lo que respecta al estado de su juicio y al embargo de sus bienes, pero, como señala Perito (1926: 134-135), esta ayuda parece ir más allá, pues leyendo las precisas alusiones a la literatura clásica presentes en algunas composiciones (como en xxvi), todo apunta a que el autor podría haber tenido delante los textos originales mientras componía sus versos.

Sin embargo, en nuestra opinión de Iusto pudo llevar a cabo más funciones que las que Perito afirma. Por un lado, no creemos que hubiera que descartar que el castellano se encargara de hacer circular algunas de las composiciones del conde más allá de la prisión, pues hay que tener en cuenta que una gran parte de las rimas de De Petrucciis se hallan dirigidas a personas muy precisas. Desgraciadamente, esta hipótesis se basa solamente en una sospecha, puesto que la única confirmación definitiva

---

9 A partir de este momento, y mientras no se indique lo contrario, nos referiremos a la obra de De Petrucciis según la edición que figura como apéndice a la obra de Perito (1926).

10 Debido a un error de colocación de los pliegos en el manuscrito, esta inscripción no figura al comienzo del códice, sino en el f. 9<sup>r</sup>.

que se podría haber hallado consistiría en la respuesta de alguno de los numerosos destinatarios de los sonetos, lo cual hubiera constituido la tónica habitual entre los poetas de corte en otras circunstancias, máxime cuando algunos de los poemas a los que estamos haciendo referencia estaban dirigidos a personas que no eran ajenas al mundo de las letras, como Cariteo (LXVIII) o Pontano (LXXII). Con todo, nuestra búsqueda entre los corpus poéticos de los destinatarios no ha dado fruto alguno, pero no estamos en condiciones de asegurar si tal fenómeno responde al desconocimiento por parte de estos de la obra del conde o —lo que no sería extraño— a la voluntad de estos líricos, que vivían a expensas de la corte y del monarca, de mantenerse al margen de cualquier tipo de gesto que pudiera interpretarse como una muestra de solidaridad hacia una persona manifiestamente *non grata*.

Por otra parte, las mismas composiciones proporcionan pruebas del conocimiento que De Petrucciis tenía de algunos datos de la actualidad napolitana, aun estando recluido —como hemos dicho— en un torreón al que solo se podía llegar en barco y del que solo salió para asistir a su proceso, el 22 de octubre. En estas circunstancias llama la atención, por ejemplo, su soneto XL «ad lo sepulcro de lo S(ignor) Don Francesco figlio del Re»,

In questi freddi marmori, o lectore,  
ce jace don Francisco de Aragona,  
el qual troppo per tempo quel che tona  
de lume de la vita spinse fore.  
De virtuusi e docti era amatore,  
e più de quilli che forte Bellona  
col litüo reflexo ad sè ragona;  
in fin che visse mai fo perditore.  
De varïe doctrine era adornato,  
ultra de doni immensi de fortuna,  
e de regale stirpe era creato.  
La anima al cielo, llà dove ciascuna  
se deve retornare, ha remandato;  
la umbra a la terra, el corpo qui degiuna.

Como explica la misma didascalia que se antepone a la composición, el soneto hace las veces de epitafio de Francesco de Aragón, duque de Sant'Angelo, sexto y menor de los hijos que Ferrante tuvo con Isabel de Taranto,<sup>11</sup> y que falleció el 26 de octubre de 1486, a la edad de 25 años. Teniendo en cuenta esta fecha, si el único momento en que el conde de Policastro abandonó la torre de San Vincenzo fue para asistir a su juicio, es decir, cuatro días antes de la muerte del duque de Sant'Angelo, probablemente la única vía a través de la cual pudo tener noticia de la citada defunción sería mediante el castellano, única persona con la que mantenía contacto en su prisión.

No obstante, creemos que, además de arrojar luz en la dirección que acabamos de citar, esta composición es interesante por otro hecho, estrictamente concerniente al pensamiento y al ánimo de De Petrucciis y a su grado de conciencia o, al menos, de previsión en relación con el curso que los acontecimientos estaban tomando en Nápoles. Si nos ceñimos al análisis de los datos en este sentido y tomamos como base todo lo que el soneto XL implica, llama notablemente la atención que el conde lamenta la pérdida de un miembro de la familia real con tal intensidad, al igual que lo hace que del fallecido afirme que «de virtuusi e docti era amatore», que mientras vivió «mai fo perditore» y, principalmente, que «de varie doctrine era adornato, / ultra de doni immensi de fortuna». Ante aseveraciones como estas, si desconociéramos las fechas de la defunción del duque o del prendimiento del conde, se podría pensar que estamos ante una composición cronológicamente anterior al encarcelamiento que, recordemos, se produjo por orden del padre del fallecido aquí alabado. Sin embargo, en nuestra opinión, estas palabras podrían probar, unidas al contenido de otras composiciones, que De Petrucciis no fue verdaderamente consciente de la tragedia que su futuro le deparaba hasta que, el 13 de noviembre, los jueces hicieron pública su deliberación. De acuerdo con estas fechas, se podría pensar que el soneto XL se

---

<sup>11</sup> A pesar de que no cabe duda alguna acerca del árbol genealógico de Francesco de Aragón, Volpicella (1916: 253) y, sirviéndose de este, Perito (1926: 230), hablan del duque de Sant'Angelo como «l'ultimo di sei figli illegittimi di Ferrante I». No obstante, en otro punto de su obra, Perito (1926: 113) menciona el árbol genealógico de Francesco sin error alguno.

compuso entre el 26 de octubre y el citado 13 de noviembre, fecha tras la cual sería difícilmente concebible.

Con todo, esta composición no es la única prueba de las esperanzas de un futuro sosegado y de la restitución de los honores perdidos o, al menos, de la libertad arrebatada que cabría desprender de las rimas del conde. Así, D'Aloe afirma, con respecto al soneto LXXVI, que «l'infelice autore mostra di aver tutta la speranza della libertà e del ritorno al potere, mercè gli uffici di Papa Innocenzio e la venuta del duca di Lorena» (1859: 228). Algo similar cabe deducir del tono jocoso y despreocupado con el que nuestro poeta afronta el delicado argumento que da pie al soneto LVI, «a li soi servitori che troveno qualche remedio per farelo libero»:

Quasi de te, Raneri, e de te, Imagine,  
e de te Ranaldo, che sì delectivili  
érivo, e nel parlar cossì piacivili,  
me so' scordato in esta gran voragine;  
per ciò ve mendo queste breve pagine  
che de mi' nervi, ià tornati debili,  
degli occhi mesti lacrimosi e flebili  
faccianvi noto, ne le loro margine.  
Io so, per la gran doglia malinconici  
serrite, e ne lo corpo assa' fleumatichi,  
li vostri vulti se faran colerici.  
Per ciò ve priego che ve fate erratichi:  
per darne libertà trovate medici,  
magi periti e docti matamatechi.

Independientemente del tono humorístico de los tercetos, el uso de la poco frecuente rima esdrújula es una constante en la poesía ligera, de temática cómica que se encuentra con relativa frecuencia entre los líricos meridionales.

Sirviéndose de nuevo del tono solemne del que De Petrucciis hace gala en la mayor parte de sus rimas, tenemos, en el soneto LXXXI, «como si uno santo te fa male un altro te adiuta», una nueva referencia, en esta ocasión basada en una serie de

ejemplos procedentes de la Antigüedad Clásica y de las enseñanzas del cristianismo, que parece indicar que la llama de la esperanza aún no se había apagado por completo en el ánimo del conde:

Ancora non so' in tucto desperato  
che alcuno santo me agia ad aiutare,  
per far despecto ad chi me vo' expugnare  
e crédese de averme desolato.  
Mucibero ad Trojani se fo irato  
e sempre se trovò loro oppugnare,  
Apollo mai li volse abandonare;  
se Ulixè da Neptuno fo infestato,  
Minerva lo salvò da la sua ira;  
Dominico e Francisco in paradiso  
sopra de lor devoti fanno mira:  
Francisco col cordon se have offiso  
chi sutto de Dominico se tira,  
questo per suo dispecto lo ha defiso.

No hay que descartar, como se ha mencionado más arriba, que la referencia paratextual al santo que no ayuda y al que podrá ayudar al poeta se pueda identificar, por un lado, con la presencia aislada de Inocencio VIII y, por otro, con el apoyo que, según las esperanzas de los condenados, las tropas del duque de Lorena le pudieran brindar al Estado Pontificio para intentar intimidar a Ferrante y pactar una liberación de los nobles encarcelados. Con todo, al margen de cuáles fueran las referencias reales que subyaciesen a la composición de este soneto, de lo que no cabe duda alguna es de que los dos versos iniciales dejan constancia absoluta del estado anímico del conde.

#### LAS RIMAS DEL CONDE DE POLICASTRO

Una vez esbozados los principales rasgos del carácter de Giannantonio De Petrucci y su relación con la vida política napolitana así como el devenir de sus ideas en relación con los acontecimientos en que se vio envuelto, pasamos a ocuparnos

exclusivamente de su producción poética. Antes de abordar tal labor, cabe decir que no pretendemos llevar a cabo un análisis exhaustivo de cada uno de los fenómenos que entran en juego en la obra del conde, agotando o limitando esta parcela de cara a los estudios venideros. Por el contrario, nuestro objetivo se centra en poner de manifiesto una serie de factores que hemos considerado significativos en las rimas de De Petrucciis y que, o han pasado desapercibidos a los escasos críticos que hasta hoy se han ocupado de este corpus o bien, como consecuencia de la época en que estos estudios surgieron —es decir, la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX— fueron relegados a un ámbito secundario.

El procedimiento que seguiremos en nuestra exposición tratará los elementos de estructuración del texto poético más significativos en las coordenadas geográficas, cronológicas y culturales en que las rimas del conde de Policastro se sitúan; esto es, las fuentes de las composiciones, el modo en que se considera el nivel macrotextual y las líneas generales de la métrica.<sup>12</sup>

### *Fuentes y temática de las rimas*

La cuestión de las fuentes de una obra literaria se halla indisolublemente unida a la formación de su autor, sobre todo cuando, como en el caso que nos ocupa, el autor en cuestión se mueve en un ambiente en que los modelos literarios son diversos y variados entre sí. A pesar de que hasta este momento no hemos transcrito demasiadas palabras del conde de Policastro, de las que se han reproducido se puede inferir casi instantáneamente el abismo que separa el *modus scribendi* de De Petrucciis de los que, durante el reinado de Ferrante, estaban practicando autores como Aloisio, De Jennaro, Rustico o Caracciolo, contraste que se muestra aún más llamativo si se tiene en cuenta que los dos últimos se mantuvieron activos durante toda la década de 1480, de modo que abrazaron por completo el arco cronológico generalmente atribuido a las rimas del conde.

---

<sup>12</sup> Para más datos acerca de la relevancia de estos factores en la lírica culta de la Nápoles del segundo Quattrocento, véase Rodríguez Mesa 2012: 315-436.

Que la producción de De Petrucciis no remita a la vertiente lírica predominante entre los líricos de vanguardia, no es motivo de sorpresa; de hecho, la obra del conde es ajena tanto a las temáticas como a las palabras en posición de rima de los *RVF*, hasta el punto de que la única coincidencia textual entre ambas obras que hemos considerado digna de mención se limita al íncipit del soneto VIII, «Fugie lo tempo e mai più non riedi», próximo al célebre *RVF* CCLXXII, que comienza «La vita fugge, et non s'arresta una hora», aunque carecemos de pruebas para señalar que no se trate de una mera coincidencia, de dos materializaciones paralelas del tópico del *tempus fugit*.

Como es de esperar de la temática que hasta ahora hemos venido citando, que podría derivar de la situación personal de De Petrucciis, tampoco hay cabida en estas rimas para los intermediarios petrarquistas del siglo xv, con Giusto a la cabeza, y que, poco a poco, fueron confluyendo y conformando el panorama de la lírica cortesana de la segunda mitad del Quattrocento.

Tras haber descartado estos dos filones, fundamentales entre los líricos de vanguardia, surge una pregunta: ¿en qué ámbito podríamos clasificar las rimas del conde? En este sentido, la ausencia de huellas de la lírica áulica y de la vertiente cortesana, que encontraba su manifestación más frecuente en el filón amoroso, nos haría desechar la esfera de la poesía culta como ámbito donde opera nuestro autor. En cambio, ello nos llevaría a cometer un grave error, de cuyos efectos seríamos conscientes con solo ojear las composiciones de De Petrucciis. Este hecho se debe a que la obra del conde se podría clasificar en una categoría de la que se erigiría como único exponente en Nápoles y que podríamos definir con el nombre de lírica humanista vulgar.

En efecto, si echamos un vistazo a los ejes temáticos que se repiten con mayor frecuencia en la obra del conde, esto es, la inexorabilidad del destino o de la fortuna, las directrices del buen gobernante o las pautas que se deben respetar para una vida plena —por citar algunos de los más sobresalientes— inmediatamente nos vienen a la mente tratados humanistas que se ocupan de los mismos argumentos. Si, además,

profundizamos en nuestra lectura de estas composiciones e intentamos identificar las fuentes que han dado pie a ellas, no es extraño que nos encontremos con huellas de autores que gozaron de enorme popularidad en el campo de los *studia humanitatis*, como Cicerón o Virgilio. El origen de este hecho, que constituye el rasgo diferenciador de la poesía de De Petrucciis frente al resto de líricos de la vieja guardia, radica en que la formación del conde no se produjo en los ambientes cortesanos ni a la luz de la lírica amatoria, sino —como cabría esperar de su privilegiada posición política y social— en el seno de la Academia pontaniana. Con todo, esta pertenencia y sus implicaciones caben ser matizadas:

Giovanni Antonio era dell'Accademia, scriveva con affetto a letterati come il *suo* Cariteo e il *suo* Pontano «savio e modesto / [...] / in cui omne doctrina è revivuta / et omne bon costume et acto honesto»; ma non era erudito, umanista di professione. Perciò i suoi sonetti son anche documento dell'alto livello di cultura, a cui poteva giungere un giovane napoletano di buona famiglia nel secolo xv (Torraca 1884: 139).

A pesar de estas palabras, hay que tener en cuenta que, si bien el conde distaba notablemente de llegar a alcanzar el nivel de los máximos exponentes de la Academia, como el del mismo Pontano u otras figuras como Marullo o Galateo, se puede constatar fácilmente a través de algunas de las obras que le pertenecieron y que han llegado a nuestros días que De Petrucciis sacó un alto rendimiento a su paso por el ateneo. En efecto, se tiene constancia de sus glosas a las *Décadas* de Tito Livio y a la *Historia natural* de Plinio,<sup>13</sup> y las líneas temáticas de su obra —que se expondrán a continuación— permiten inferir con poco margen de error que su bagaje cultural incluía a autores de la talla de Heródoto, Plutarco, Cicerón, Demócrito o Boecio, entre otros.

De esta enriquecedora experiencia educativa provienen, como hemos dicho, los rasgos fundamentales que conforman la poética del conde de Policastro, como el

---

13 Perito (1926: 164) reproduce una imagen de los ejemplares de Plinio y Tito Livio que pertenecieron al conde.

efecto nivelador del latín en lo que a la lengua se refiere y el extenso inventario de personajes mitológicos y de héroes del mundo clásico que pueblan sus composiciones y de cuyas hazañas frecuentemente se sirve para enmascarar otras de actualidad en la Nápoles quattrocentesca. Pero veamos con más detenimiento algunos de los principales filones temáticos presentes en las rimas en los que se pueda observar con mayor claridad el poder de estas influencias.

Lo inapelable del destino y de la fortuna y, como consecuencia, la incerteza en la que vive el ser humano (temas de los que, en ámbito partenopeo se ocupó el amigo Pontano en una de sus últimas obras, *De Fortuna*) constituyen el primer filón rastreable en las rimas del conde. En efecto, Croce (1921: 307) llegó a decir que

Il pensiero centrale del De Petrucciis è quello del Fato, che signoreggia tutta la natura e l'uomo: il Fato che, contrariamente a quel che dice il «maestro suo eloquente», Cicerone, è unico e necessario, e non mai contingente e mutabile per sforzi e industrie che si adoperino.

Por otra parte, el ángulo desde el cual el autor aborda estas cuestiones no solo deja entrever la influencia ciceroniana, y, en particular, de *De fato* y *De divinatione*, sino que el conde tampoco parece ser ajeno a las enseñanzas al respecto de Aristóteles, Demócrito, Plutarco, la *Consolación de la filosofía* de Boecio y, probablemente, como indica Perito (1926: 77), incluso el tratado *De fato et fortuna* de Coluccio Salutati.<sup>14</sup>

Más allá de todas estas influencias teóricas, quizás el mejor medio para conocer los pormenores sobre los que De Petrucciis modela su concepción del destino y la fortuna con respecto a la existencia humana sea a través del primero de sus sonetos, «como omne cosa è sottoposta al Fato»:

---

14 En su obra, Perito (1926: 76-80) dedica una interesante sección a pasar revista a las lecturas humanistas que podrían haber condicionado la concepción del destino de De Petrucciis.

De sutto al Fato sta ciò che è creato  
e tucti sucto de esso li elementi,  
lo sole con la luna e con li venti,  
lo celo con le stelle è sutto al Fato;  
e sutto al Fato ciocche è generato  
et hasse ad concepire, e li sementi,  
de quisto mundo li piaciri e stenti:  
tucto dal Fato sta predestinato.  
In terra non si move alcuna fronde,  
nè ucello alcuno ne l'aër pennato,  
nè men se move pescie in liquide unde,  
che jà da prima non sìa ordinato:  
e questo, como accasche, o venga donde,  
ancora ingengnio nullo ha retrovato.

Esta concepción del destino como fuerza motriz responsable de todos y cada uno de los acontecimientos del mundo, que puede verse en otros sonetos como xxix, XLII, LXVI o LXXIX, no se circunscribe, en la obra del conde, al ámbito lírico, puesto que también vertebrata la primera de sus dos epístolas. En este sentido, cabe destacar que los rasgos de estas misivas —como los de algunas de las que aparecen en el «Cansonero» del conde de Popoli—<sup>15</sup> dan muestra de que el autor consideraba el género epistolar como un ámbito más donde verter elementos de su cantera poética. Así, no solo podemos decir que ambas epístolas comulgan de pleno con los temas fundamentales que articulan la obra lírica de De Petrucciis, sino que muestran una serie de elementos formales, entre los que destacan las preguntas retóricas, que remiten inequívocamente al ámbito literario.

Dada la relativa brevedad de las misivas, transcribimos la primera de ellas, numerada LXVII:

---

15 Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de Francia, ff. 49<sup>r</sup>-59<sup>v</sup>.

Quando io penço, Castellano mio dolce, a la infinita potencia, a la iniqua justicia et instabil varietà de questa volubil e cieca, che il mondo chiama Fortuna, e vedo che, contra suoi sdegni et ira, ad nulla força terrena val defesa, sapi, che la mia misera anima, per le soi insidiose fraudi fugire, altro che morte non desidera. Qual animo legiadro, amico mio, non se sdegnasse vederla non solamente invidiare quelli che per lor propria virtù sono esaltati, ma chi lei con le proprie spalle have al cielo conducto, con ogni ingegno e força in un punto sommergere, veder non solamente da li naviganti miseri e d'ogni altro stato vulgare ad ogn'ora il suo soccorso invocarse, ma da ogni preclaro iniegnio e real potencia il suo nome temerse e deità adorare? Qual cor sì freddo non s'infiammasse vedere l'ignaro e stulto, de ogni vicio amico, al sommo de sua rota sença affanno saglire, e quello che con innumerabili perigli et infinito affanno con opre più che umane ei già nel colmo, quando più sicuro star crede e de soi fatiche alcun riposo prendere, allora con ogni suo sforzo non solamente il percote, ma jammai si ferma, fin tanto che dale profonde radice non lo have in tucto protrato? Io non so che più dirmi, salvo che la divina providencia vol che, siccome questa afflicta vita ei caduca, e d'ogni miseria inferma, cossì da governo mobile e potestà iniuriosa sia dominata e delusa. Vale.

Il tuo fedelissimo amico, F. Servilio<sup>16</sup>

La línea temática de la mutabilidad de la fortuna encuentra una pequeña variante en aquellos sonetos que atribuyen esta volubilidad al tiempo, hecho que se puede comprobar en composiciones como XLIX, L o LXXVI, que hasta ahora han pasado de puntillas por los estudios dedicados a este lírico.

Estrechamente ligado a la incerteza del destino se halla el segundo de los grandes filones que vertebran la obra del conde: el poder infinito de la muerte, que hace que muchos de los esfuerzos y muchas de las tribulaciones que los seres humanos atraviesan durante sus vidas carezcan de sentido. Asimismo, la muerte es la única fuerza vital que llega por igual a ricos y a pobres, a afortunados y a miserables, y ante ella de poco sirven dinero, fama u honores, como dice el soneto II (vv. 5-14):

---

<sup>16</sup> En un primer momento, esta firma hizo pensar que en el manuscrito se habían transcrito composiciones ajenas a la obra del conde, pero desde que Minieri Riccio (1880: 279) demostrara que De Petrucciis fue miembro de la Academia Pontaniana se suele admitir que «Servilio» era su nombre como académico.

Morse Alexandro e savio fo lo primo,  
ad Ercule non valse essere forte,  
nè valse ad Achelo' lo corre forte,  
nè valse a Xerxe lo suo regno opimo.  
E che valsero i vecchi imperaturi  
che mo' so' facti poveri e mendichi?  
Che li juvò loro essere signuri?  
Tucti so' in terra per li lochi aprichi,  
e loro nomi e li pompusi onuri  
ad pena so' rimasti in libri antichi!

En esta línea son igualmente ilustrativos los tercetos del soneto v:

Contra de questa [Morte] non val sentimento,  
contra de questa non te val valore,  
non te perdona nè per or nè argento;  
li poveri disprezza e chi è signore,  
da l'uno ad l'altro non fa partimento,<sup>17</sup>  
tucti a la fine rende al Creatore.

A la vista del destino final que espera al hombre y de los caprichosos movimientos de la rueda de la fortuna, más convendría llevar una vida recta, con el fin de que esta rendición de cuentas al Creador, de la que se habla en v, 14, fuese lo menos dañina posible para los seres humanos. En esta dirección apunta otra de las vertientes presentes en las rimas, que se podría calificar de moral o ejemplar. Este filón se enfoca hacia diversos ámbitos; en primer lugar, muestra las directrices que se deben seguir para una vida lo más alejada posible de aquellos defectos que puedan desembocar en el daño a terceras personas o en el surgimiento de enemistades. Sin dejar al margen un solo momento sus vivencias, De Petrucciis afirma que, en ese sentido, el peor de los vicios es la ingratitud, como asegura el primer cuarteto del soneto xi:

---

<sup>17</sup> «Partimento» debe considerarse en este caso como un sinónimo de 'distinzione'.

In tucto quanto è mundo retrovato,  
et in futuro, trovarrase, creio,  
vizio malo, nè più tristo e reo,  
che a la fine lo omo essere ingrato.

A pesar de la templanza general que se desprende de estas obras morales, en ocasiones, aparece un atormentado e irrefrenable sentimiento de rabia e impotencia, que se apodera del poeta y le empuja a tirar por la borda sus ideales de armonía para retratar aquellos que cree vigentes en la sociedad en que ha vivido. A esos efectos destaca la intensidad del soneto xxiv, «como chi vole avere bene bisogna che sia viciuso»:

Bisogna, amico, che sei viciuso,  
si voi da qualche cosa diventare,  
e mai fare altro che sempre arrobare;  
fugge bontate e sei inquituso,  
fatte con tucti quante presuntuoso.  
De fare male te voi delectare?  
In le strate va ad assassinare:  
ogge non jova d'esser virtuoso.  
Non te partire da cotesta via,  
da scellerati sempre accompagnato,  
non seguir altro che ribalderia.  
In questo modo serrai reputato,  
arraai denari, robba e signoria,  
e de tucto omo sempre existimato.

La segunda de las vertientes en las que podrían dividirse las rimas morales hace alusión a la política y al quehacer de los gobernantes y personajes destacados. Este campo —ampliamente ilustrado por lecturas de la Antigüedad Clásica veneradas por los humanistas, desde Heródoto a Plutarco y a los celebrados tratados sobre

hombres virtuosos que dieron de sí los *studia humanitatis*— es abordado por el conde de Policastro desde el prisma de la ejemplaridad con que el gobernante está comprometido. Esto es, al exponer constantemente al público cada uno de sus actos, un mandatario no puede sino transmitir magnificencia en cada gesto y en cada actuación, pues estos pueden considerarse modelos a seguir por sus súbditos. Esta ejemplaridad, de nuevo como reflejo de las circunstancias personales del autor, se basa, fundamentalmente, en la capacidad del príncipe para perdonar los errores o las faltas de sus vasallos, como se puede leer en III, «como li S(ignori) devono essere clementi: comperazione»:

Si lo omo non facesse lo peccato,  
ad che de Dïo la gran clemenzia?  
Et ad che fine la penitenzia  
che fa po' l'omo per aver errato?  
Si love avesse sempre fulminato  
chi ha fallito, senza reverenzia,  
de li mortal lo mundo frequenzia  
arrìa persa, e ne fora spogliato.  
Cesare, sempre tu serai lodato,  
perché de crudeltà lo orrebel vizio  
sempre fugiste, et hailo inodiato;  
tu perdonasti al capto Domizio,  
e, quando intrasti victore in Senato,  
a li inimici non desti suplicio.

A pesar de la relevancia de estas dos vertientes de rimas morales, creemos que si hay un filón en el que la producción del conde de Policastro se pueda decir verdaderamente original es el que trata la importancia de la cultura y del estudio, únicos medios a través de los cuales se consigue el único bien del que ni la adversidad de la fortuna ni la inclemencia de los señores pueden despojar a la persona: la sabiduría. Creemos que este filón podría considerarse el verdadero elemento distintivo de la

poesía de De Petrucciis, dado que no tenemos noticia de ningún otro lírico coetáneo que se haya dedicado con similar fruición y fervor a esta vertiente.

Si bien este tema ocupa un número relativamente amplio de sonetos, entre los que destacan VII, XII, XVI o XXXIV, en nuestra opinión la composición que se podría destacar como paradigma de este filón y sus implicaciones es XXXVIII, «como omne cosa abandona lo omo, excepto la doctrina»:

Queste parole attendi, o viatore:  
fatica ad acquistare finché te lice  
li immortale doctrine, che felice  
te teneranno al mundo, e con terrore  
guarda non te fidare ad gran tesore;  
ché un poco si lo fato te desdice,  
nè quali s'ia parenti, nè amice  
serran con te, nè alcuno servitore.  
Ma, ancor che ad te cadente sian fortune,  
de scorpione Marte intenda e Chele,  
siano ascendente tucte le infortune,  
e love sia compresso da lo fele  
del Re Saturno e lo ense<sup>18</sup> de Orione,  
sempre doctrina te serà fidele.

Este esbozo de las principales líneas temáticas y de las fuentes fundamentales de la obra provee, a nuestro juicio, las pruebas suficientes para comprobar el abismo que separa a De Petrucciis del resto de los componentes de la vieja guardia aragonesa. Como hemos dicho, el principal elemento disonante entre el conde y el resto de líricos de vanguardia viene dado por la divergencia en la formación y, en buena medida e íntimamente vinculado a ello, en la extracción social. Ciertamente, también el contexto vital en que se suele colocar la composición de las rimas sitúa a este lírico en un marco completamente personal e imposible de extrapolar a cualquier otro

---

18 Del latín «ensis, -is», 'espada', esta elección léxica prueba, como pocas en toda la obra de De Petrucciis, el enorme efecto nivelador de la lengua de Roma.

de sus coterráneos, pero, desde nuestro punto de vista, sin su particular formación académica los que hemos considerado rasgos definitorios de la poética de De Petrucciis no se habrían llegado a plasmar en sus obras, al margen de cuáles hubiesen sido sus circunstancias biográficas.

Apoyamos nuestra hipótesis en el hecho de que creemos hartamente improbable que, en un contexto tal, poetas como Aloisio, De Jennaro o incluso Caracciolo (que pertenecía a una noble estirpe) hubieran sido capaces de dar lugar a una producción temáticamente asimilable a la de De Petrucciis. Presumiblemente, en estas circunstancias, los líricos mencionados habrían mostrado un dominio métrico y una pulcritud lingüística totales, pero sirviéndose, como se servían, de modelos como los del petrarquismo quattrocentesco o los de la recuperación, aún embrionaria en algunos aspectos, de los *RVF* —cuya aplicación *ad vitam*, tal y como reclamaba el aretino, parecía haberse extraviado en el paso del siglo XIV al XV—,<sup>19</sup> ¿habrían sido capaces de emular, aunque fuese lejanamente, la intensidad emocional que agita buena parte de las composiciones del conde de Policastro?

### *Consideraciones macrotextuales*

En este epígrafe nos ocuparemos de la macroestructuración del texto poético. Para ello, se estudiará en primer lugar el modo en que el grueso de la obra se comporta ante el binomio «cancionero vs. *colibetto*»,<sup>20</sup> fenómeno a partir del cual intentaremos discernir si, en términos macrotextuales, las rimas del conde de Policastro remiten

19 Según Petrarca, el estudio debe orientarse «magis [...] ad vitam [...] quam eloquentiam» (*Familiares*, I, III, 4). Para más datos acerca de esta perspectiva en la obra del aretino remitimos a Rico (2002: 59-61), para el rastro en el *Secretum*, donde es esencial, aconsejamos la obra de Rico (1974: 233, 360). Por otra parte, aprovechamos para subrayar las profundas e intensas aplicaciones vitales que en la obra del conde de Policastro adquieren los contenidos adquiridos mediante el estudio formal.

20 En el ámbito macrotextual, el término «cancionero» debe considerarse como el libro de rimas unitario heredero de la tradición de los *RVF*. En cambio, el término «colibetto» (o «colibeto»), del latín 'quolibet' ("de cualquier [temática]"), fue acuñado por Francesco Galeota para hacer referencia a la multiplicidad de estilos y a la dificultad clasificatoria de sus rimas («O infima opera mia [...] tu sei più presto uno colibetto di cosse varie che quaterno né libro a qualche laudabile fine scripto», Santagata 1979: 180-181) y se asemeja en su forma al cancionero de la literatura española.

a la lírica áulica, que hallaba su máxima expresión a finales del siglo xv en el libro de rimas unitario, o si, por el contrario, apuntan hacia la lírica cortesana, cuyos textos se insertaban y se sostenían en una macroestructura de índole social y extratextual: la corte (Santagata 1979: 242-247; 1993: 33-39).

En lo que concierne a la primera de las cuestiones que planteamos, creemos que la respuesta está bastante clara, puesto que, a pesar de la recurrencia de líneas temáticas a la que hemos aludido más arriba, la obra de De Petrucciis carece de un hilo discursivo común, del mismo modo que no presenta determinados procesos o elementos de coherencia y cohesión textual.<sup>21</sup>

En efecto, las funciones paratáticas no solo están ausentes de los textos poéticos, sino que los paratextos a modo de didascalias que los preceden son casi completamente ajenos a este recurso. La única excepción a este respecto es el ciclo que podrían formar los sonetos LVIII y LVII, cuya vinculación se deduce de la función anafórica que se desprende del uso del artículo determinado en la segunda didascalia. Los paratextos, respectivamente, son «prega uno passaro che cantava a la finestra de la sua presonia che li porte una lettera a la sua 'namorata secunda» y «al passaro che non era tornato». Asimismo, considerando que «lo statuto di un canzoniere, o almeno di un libro (che si presume organico) di poesie» puede ser identificado partiendo «dai suoi estremi, individua[ndo] appunto Alfa e Omega» (Gorni 1993: 194), lo que en el caso que nos ocupa equivale a los sonetos I (anteriormente transcrito) y LXXXIII,<sup>22</sup>

---

21 Al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en el *Naufragio* de Aloisio o en el *Perleone* de Rustico Romano, por citar dos ejemplos concretos del ámbito de la Nápoles aragonesa, las rimas de De Petrucciis carecen de elementos que incidan explícita o implícitamente en la existencia de una realidad macrotectual que trascienda las composiciones individuales. Estos elementos podrían ser prólogos, composiciones con función proemial o referencias intertextuales entre los microtextos o los paratextos. Para más información acerca del uso de estos mecanismos unificadores entre los líricos de la vieja guardia aragonesa remitimos a Rodríguez Mesa 2012: 338-390.

22 Se observará la incoherencia en la numeración, pues si hemos hablado de que la producción del conde de Policastro contiene 77 sonetos, un serventesio, un breve poema en castellano y dos epístolas, esto es, un total de 81 composiciones, llama la atención que el soneto conclusivo vaya acompañado del número LXXXIII. Este hecho se debe a que la edición de Perito, por la que estamos citando, entre las páginas 273 y 274, da un salto en la numeración y no atribuye a rima alguna los números LXXIV y LXXV,

dedicado «ad Virbia», cabe decir que no hay rastro alguno, por remoto que sea, de un recorrido ideológico o vital que contribuya a unir principio y fin. Por último y centrándonos en esta ocasión en las formas acogidas en el seno de la obra, sería cuanto menos insólito que un autor que pretendiera dotar su obra lírica de una cierta dinámica unitaria —que, por lo general, estaba fuertemente codificada, al menos, en lo referente al uso— incluyera dos epístolas e incluso una composición en otra lengua en el interior del gran bloque lírico en italiano.

En definitiva, la falta de cualquier manifestación que haga pensar en el nivel macrotextual es una constante en la obra del conde de Policastro, de modo que, como se podía inferir de las elecciones temáticas y de las fuentes utilizadas por el autor, el grueso de la producción opera completamente al margen de la lírica áulica, cuyos exponentes se solían decantar por el libro de rimas unitario.

Con todo, hay otro hecho significativo en lo referido a los fenómenos que implican estas cuestiones. Santagata (1993: 36) mantenía la teoría de que la soledad y el aislamiento del lírico podían conllevar la elección de la fórmula del libro de rimas unitario en la medida en que este proveía una cierta estructura en el interior de la cual cada elemento desempeñaba una función concreta y ocupaba un puesto bien determinado; en este sentido, pocos poetas sufrieron un aislamiento y una soledad asimilables a las que supusieron el contexto de gestación y composición de la obra de De Petrucciis. Sin embargo, este autor no recurre al cancionero unitario. En nuestra opinión, este hecho apunta a la necesidad de otros dos requisitos previos a la falta de socialización: la madurez de una conciencia teórica de índole poética que haga al lírico en cuestión capaz de prever el aislamiento de sus rimas y la consagración de la vertiente que se está cultivando. En lo concerniente a estos requisitos, nos parece que ambos se presentan relativamente inmaduros en el conde de Policastro. En primer lugar, la falta de práctica lírica pudo hacer que el poeta pasara por alto la finalidad comunicativa de sus rimas o que, dadas sus circunstancias, privilegiara la meramente

---

pasando del soneto LXXIII, «ad Virbia» al LXXVI, «ad Masi Acquosa lo conte de Policastro dice salute».

catártica; por otro lado, el tipo de poesía que De Petrucciis produce, absolutamente *sui generis*, carece de consolidación e incluso podríamos decir de tradición vigente alguna a la que el autor pudiera remitirse.<sup>23</sup>

Desechada la opción del libro de rimas unitario, cabría clasificar la obra de De Petrucciis —como se suele hacer con los autores que no cumplen los requisitos que se han mencionado— en la categoría de la poesía cortesana. Sin embargo, cabe recordar que el rasgo esencial de este filón consistía en la socialización de las rimas, es decir, en una cierta retroalimentación por parte de las mismas con respecto a la corte, escenario ficticio y, al mismo tiempo, destinatario real de las composiciones líricas. Conociendo el contexto que envolvió, si no la génesis global, sí la redacción de muchas de las composiciones del conde de Policastro, esto es, el encarcelamiento en la torre de San Vincenzo, cabría descartar la pertenencia a esta categoría, y cabría hacerlo de un modo incluso más inmediato y tajante que el que nos llevó a excluir la remisión de las rimas a la lírica áulica. No obstante, llegados a este punto, debemos matizar algunas características de la obra y poner de relieve otras que creemos significativas.

Ya hemos apuntado la hipótesis de que, dado, por un lado, el amplio número de composiciones que especifican un destinatario concreto y, por otro, el vínculo de amistad que pareció surgir entre el castellano de San Vincenzo y nuestro poeta, no habría que descartar que el primero hubiera puesto en circulación un cierto número de rimas del conde, aunque hoy en día carecemos de cualquier prueba al respecto. No obstante, y llegando a admitir que los acontecimientos se hubieran desarrollado en esta dirección, no cabe duda alguna de que el poeta, tanto en el momento de la composición como en el de la hipotética difusión de las rimas, era completamente ajeno a la corte; además, incluso aceptando que sus poemas hubieran llegado al destino indicado, su circulación habría sido, presumiblemente, bastante limitada debido al estado de la relación que unía al monarca con el poeta.

---

23 Ya se han subrayado las influencias humanistas y clásicas, pero estas no bastan por sí solas para poner las bases de una tradición que, en contraste con la inmensa mayoría de sus fuentes, no se desarrollaba en latín, sino en vulgar.

Aunque, como decimos, no cabe duda de que De Petrucciis se encontraba en un plano absolutamente ajeno al radio de acción de la corte y, por ende, de la vertiente de la lírica cortesana, hay toda una serie de rasgos en sus rimas que coinciden con este filón. Para comenzar, sus composiciones —como ocurriera con las de De Jennaro o Rustico— están pobladas de personajes reales que pertenecen a la corte y que en ella o en torno a ella desarrollan sus vidas. Testimonios de esta afirmación se pueden encontrar en múltiples poemas, como el soneto lvi, «a li soi servitori che troveno qualche remedio per farelo libero», transcrito más arriba, o xxxv, dedicado «al Barone de li quacquari», donde se recuerda a varios amigos y compañeros de estudios del conde:

Or dove sono andati mo', o Barone,  
li nostri risi con li iochi e feste,  
tante allegricze con mutar de veste,  
tante diverse e varïe canzone,  
el docto disputar le questïone  
de omne doctrina, e mai de cose meste?  
O como revoltate sono preste,  
ai crudo fato, che ne sî cagione,  
me hai posto al fundo e facto me meschino!  
O Luca Vanni, o lepido Scarola,  
o Masi Aquosa, o caro Filippino,  
Togato, o Puccio, o Vincenzo de Nola,  
süave Scala, Vito et o Antonino:  
de averme perso credo assai ve dola!

Que tras cada uno de estos nombres se esconde un personaje real que, por motivos académicos, militares o simplemente como consecuencia de su nacimiento estaba ligado a la corte es un hecho sobradamente probado por los primeros estudios acerca de la obra del conde, de cuyos frutos en esta dirección rinde amplias cuentas, añadiendo nuevas aportaciones, Perito (1926: 97-112). No obstante, que esta y otras

composiciones aludan a personajes del entorno del autor, a nuestro entender, no es sinónimo de que ejerzan una función de socialización comparable a la que Santagata atribuye a la lírica cortesana. En esta dirección son iluminadoras, una vez más, las palabras de este crítico acerca de la socialización de De Jennaro y Rustico, adalides para este estudioso del filón cortesano, con respecto a los cuales afirmó que «sembra proprio che le poesie di questi due poeti siano datate sulla base di un calendario scandito quotidianamente dai fatti grandi e piccoli della corte: il risultato, è chiaro, è quello di coinvolgere il pubblico, contemporaneamente lettore ed attore» (Santagata 1979: 249). En otras palabras, en los poetas cortesanos parece sobresalir la voluntad de involucrar al público en todos los niveles del fenómeno poético, desde su lectura hasta su mismo contenido, haciendo sentir a los lectores como potenciales protagonistas de las lecturas, rasgos que se pueden observar en composiciones de De Jennaro como XXI, «nel quale mostra che, stando dinanzi de madonna Leonora de Aragonia, udì dire che madonna Bianca era maritata, onde lui dice cognoscere che la fortuna contraria sempre ne la felicitate», o XXVI, «sentendo madama duchessa de Calabria che lui avia amata una donna, lo fa domandare; lo quale, meravegliandosi come l'avía saputo, li scrive questo s(onetto) accettando esser vero per un [motto]». <sup>24</sup>

Volviendo al conde de Policastro, el efecto socializador que parte de ejemplos de esta índole resulta fatigosamente extrapolable al que podría derivarse del caso concreto de XXXV, donde el poeta no remite a un momento concreto de aquellos «fatti grandi e piccoli della corte», sino a la diversión general que provocan unos festejos indeterminados o al igualmente vago «docto disputar le questione» (v. 5), hechos que más que a un acontecimiento concreto remiten a un hábito pasado. Siguiendo esta línea, cabe señalar que la misma conclusión del soneto, «de averme perso *credo* assai ve dola!» <sup>25</sup> (v. 14), se levanta sobre una mera conjetura. Sin embargo, ¿qué experiencias reales, al margen de las simples suposiciones, podía narrar De Petrucciis acerca de sus allegados en un contexto como el suyo? Podría haber hecho alusión, tal vez, a

24 Citamos por la edición de Corti (1956).

25 La cursiva es nuestra.

episodios pasados vividos junto a ellos, pero no cabe duda de que la inmediatez del prisma con que los hechos se retratan en xxxv sería arduamente concebible tomando como base la rememoración de un determinado evento.

Esta conflictividad del papel que ocupan los destinatarios es, en nuestra opinión, consecuencia directa de las peculiares y opuestas directrices que regulan las rimas del conde de Policastro, a medio camino —como pretendemos hacer ver— entre la experiencia individual y la socialización que conlleva la voluntad del autor de hacer partícipes de esta dimensión psicológica a personas concretas externas al desarrollo de los acontecimientos.

A estas mismas características remite la frecuencia con que las didascalias de los poemas funcionan como dedicatorias de los mismos, lo que ocurre en un total de 31 composiciones,<sup>26</sup> pues se trata de otro procedimiento a través del cual el mundo psicológico del poeta y el social de la corte o, al menos, del ambiente napolitano de la época tienden a convergir. Esta función de estos paratextos que, como hemos dicho, es la más común, contrasta con la apertura y transparencia que tienden a mostrar las didascalias en otros autores por lo que respecta a las circunstancias de composición de la obra. En este sentido, en el *Perleone* (Rustico 1492), encontramos el soneto VII, «facto in Franza»; soneto IX, «facto in armata»; soneto XL, «facto in lo sudatorio de Agnano»; y toda una serie de poemas compuestos «in mare» (canción VIII, sextina v y sonetos LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX). En el *Colibetto*,<sup>27</sup> Galeota da muestras de esta vertiente con paratextos como «venendo da Barzelona», «soneto facto in Sancta Clara d'Avignone», «soneto facto passando per S. Maximin» o «canzon facta in Levante in Napu[li] de Romania». Por último, apuntan en esta dirección las didascalias de De

---

26 Se mantienen al margen de esta cifra aquellos poemas cuyos destinatarios son parte del juego poético o consecuencia de la temática de las composiciones, como xxviii, soneto religioso dedicado «ad d(omino) nostro S(ignore) Dio», o liii y lvii, que constituyen el ya mencionado ciclo del pájaro. Del mismo modo, no se han tenido en cuenta ninguna de las dos epístolas dirigidas al castellano de San Vincenzo.

27 Nótese que Galeota hace un uso mucho más restringido de las didascalias que la mayor parte de los líricos de la vieja guardia.

Jennaro xxvii, «essendo tra certe montagne...», y xxviii, «stando etiam in le dette montagne...».

Si en las didascalias de De Petrucciis se halla una cierta transparencia o apertura en relación con la génesis de la obra, esta no versa, desde luego, sobre el lugar donde surgieron las composiciones, sino más bien sobre el origen de los sentimientos o las ideas que dan pie a las mismas. En efecto, a estos hechos remiten, en última instancia, paratextos como xxxiv, «che si la fortuna mi ha tolto la robba, non me ha possuto togliere la doctrina»; xxxix, «como so' stato abbandonato da quilli alli quali io più amava e aveva facto compagni» o xlii, «como a nui et ad multi falle lo pensiere».

Este hecho, al margen de ser testimonio de un neto contraste con respecto a otros autores, se erige como una prueba más de la heterogeneidad de las rimas del conde de Policastro, en la medida en que se combinan paratextos en forma de dedicatorias, que hacen referencia a la socialización de las rimas y, por consiguiente, a la exteriorización de las mismas, con otros que retratan estados de la psique del poeta, cuya naturaleza es eminente y estrictamente íntima.

En esta dirección, asimismo, cabría marcar una diferencia más entre los rasgos subrayados por De Petrucciis y aquellos que destacan otros líricos, puesto que en la didascalia del soneto IV, una de las pocas que hace referencia al lugar físico donde se está componiendo la obra, se puede leer «lo autore chiama la Torre de San Vincenzo inferno e narra como ce fo posto presone». En un paratexto tal salta a la vista el inmenso contraste entre la objetividad que más arriba transmitían las didascalias de Rustico, Galeota o De Jennaro y la subjetividad latente implícita en las palabras de De Petrucciis.

Sin abandonar el ámbito paratextual o las didascalias, se suele aceptar que otro de los rasgos que conforman la praxis lírica cortesana se deriva de la frecuencia de composiciones dirigidas a «destinatari eccentrici o insoliti, la cui presenza è un segno tangibile di quell'uso socializzato della poesia» (Santagata 1979: 247), como pueden ser animales u objetos inanimados. Como hemos puesto de relieve, en las

rimas del conde de Policastro encontramos un par de sonetos, LIII y LVII, dedicados a un pájaro que el poeta divisa desde la ventana de su celda. Estos sonetos comulgan con esta práctica cortesana desde una doble vertiente: por su misma existencia y porque, además, no se trata de una aparición aislada, sino materializada a través de dos composiciones que dan forma a un breve ciclo, tal y como suele suceder con este tipo de poemas.<sup>28</sup>

En último lugar, no podemos dejar de citar aquellos sonetos que refieren los amoríos del poeta, ocultos tras sobrenombres, generalmente de inspiración clásica, y que solían constituir la principal actividad y el origen mismo de la poesía cortesana. Con todo, y a pesar de que, dejando al margen los poemas dirigidos a Sveva di Sanseverino, condesa de Policastro, hallamos un total de siete sonetos que apuntan hacia esta dirección, solo el ya citado xxx, que creemos preexistente al resto de rimas, se presenta ajeno a las circunstancias vitales del lírico y al sufrimiento que de ellas se deriva. Una vez más, en los seis sonetos que muestran estas características (esto es, xxvii, «ad Virbia sua 'namorata»; xxxi, «ad Virbia: comperacione»; xxxii, «ad Virbia: comperacione»; xxxiii, «ad Glycoris»; lxxiii, «ad Virbia» y lxxxiii, «ad Virbia») se da la paradoja de que, mediante una herramienta típica de la socialización lírica, como lo eran este tipo de composiciones, el poeta transmite una realidad íntima o un estado anímico que la praxis de los géneros líricos había situado más allá de las fronteras de esta socialización.

La convergencia de todos los rasgos que se han puesto de manifiesto y del mismo contexto del autor nos empuja a hablar, al mismo tiempo, de una lírica culta y de ocasión, considerando esta última etiqueta como la conformación de las diversas materializaciones de la poesía que se generaba en torno a la corte. No obstante, huimos de la definición de lírica cortesana puesto que la producción del conde de Policastro es claramente ajena a este espacio social.

---

28 Así, por ejemplo, se muestra en la secuencia de sonetos lxxvii-lxxx, recogidos en la tercera sección del *Perleone* y en cuyas didascalias se lee, respectivamente «ad un Gatto», «ad un Falcone», «dove parlano due Rendine» y «respondino ad le Rendine».

Esta última afirmación nos lleva a una nueva encrucijada: de los hechos recogidos en estas páginas se deduce —creemos que sin grandes dificultades— que, efectivamente, la poesía de De Petrucci se desarrolla más allá del marco de la corte partenopea, pero, a pesar de ello, no nos parece una exageración calificar de notable el empleo por parte del conde de toda una serie de recursos y elementos procedentes de la tradición poética que contribuyen a la socialización de las rimas. Este contraste, que ya hemos subrayado en varios momentos, conduce a la que, a nuestro juicio, se erige como la cuestión decisiva: si la corte no puede mantenerse como referente real donde opera esta compleja red de reclamos que basculan entre la experiencia socializadora y el retrato psicológico, ¿a qué fenómeno cabría atribuir la responsabilidad cohesiva del conjunto de esta obra?

En nuestra opinión, la producción del conde de Policastro cuenta con lo que podríamos llamar una *cornice* o un marco portante de naturaleza social, como sucedía con la poesía cortesana. Sin embargo, mientras el elemento sobre el que se basa esta última deriva de un lugar físico: la corte, que cuenta con un inventario más o menos definido de personajes y costumbres, las rimas de De Petrucci se sostienen sobre un armazón vinculado a la difusión misma del proceso contra los barones conjurados o, dicho en términos pragmáticos, se justifican en el conocimiento compartido por los individuos que se sitúan a uno y otro lado del proceso comunicativo. Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta que los acontecimientos que surgieron como consecuencia de la revuelta no solo eran de dominio público en el Reino, sino en toda la península italiana e incluso al otro lado de los Alpes, cualquier persona que pudiera haber afrontado la lectura de las composiciones del conde en la época en que se compusieron encontraría en ellas una unidad temática obvia y, como consecuencia, toda una red de elementos que contribuirían a la coherencia y a la cohesión del texto. Desgraciadamente para nuestro autor, todo parece apuntar a que sus esfuerzos en esta dirección cayeron en saco roto, pues sus poemas no vieron la luz hasta bien entrado el siglo XIX, cuando las circunstancias que provocaron su decapitación reposaban ya

entre esa confusa neblina con que el paso del tiempo difumina determinadas crónicas históricas, acercándolas al dominio de la leyenda, el mito o las creencias populares. Con todo, la fuerza expresiva y el valor testimonial de las palabras de De Petrucciis fueron lo suficientemente brillantes como para deshacer estas tinieblas pragmáticas.

### *Consideraciones métricas*

El último apartado del que nos ocuparemos en relación con las rimas del conde de Policastro es el de la métrica, si bien dada su exigua variedad —especialmente si se pone en relación con campos, como el temático o el macrotectual— se llevará a cabo un estudio poco dilatado.

Como se recordará, la obra de De Petrucciis está formada por un total de 79 composiciones líricas —dejando al margen las dos epístolas— que incluyen 77 sonetos, una breve composición en castellano y un serventesio. La predominancia del soneto es de una superioridad abrumadora, como lo es su homogeneidad: 77 ejemplos de soneto con cuartetos de rima abrazada y tercetos de dos rimas alternas, esto es, un cien por cien de testimonios del esquema ABBAABBACDCDCD.<sup>29</sup> Dada la monotonía métrica en este sentido, bajo este epígrafe nos ocuparemos fundamentalmente de los principales fenómenos que se derivan del amplio uso de esta estrofa.

Uno de los principales motivos por el que destaca el uso que el conde hizo del soneto, ya mencionado por Santagata (1979: 258), es ajeno al ámbito de la métrica, pues deriva del plano del contenido. Nos referimos a la temática de las rimas, que no guarda relación alguna con la tradición amatoria que, desde tiempos inmemorables y con Petrarca y los *RVF* como antecedentes más claros, había determinado la labor de la casi totalidad de los sonetistas italianos del quattrocento.

Si tenemos en cuenta que las rimas del conde de Policastro, como hemos dicho, suelen datarse entre finales del verano y el otoño de 1486, la elección métrica del autor llama más aún la atención, pues tanto cronológica como geográficamente

---

<sup>29</sup> Recordemos que este esquema es el segundo más utilizado en los *RVF*.

estas composiciones coinciden con la obra de autores que podríamos calificar de abanderados del soneto amatorio partenopeo, como Rustico, De Jennaro o Caracciolo, por no mencionar que cancioneros como la *Bella mano* o el *Naufragio* eran ya conocidos en Nápoles, al igual que ocurría con las composiciones que formaron la *Raccolta aragonese*. Asimismo, hay que tener en cuenta que los poetas con una cierta formación humanista —como era el caso de De Petrucciis— solían recurrir a metros más extensos y menos deslucidos por el uso —o abuso— de la vertiente amatoria. En este sentido, Dionisotti ha indicado que en el contexto del «crescente discredito della poesia amorosa, la canzone veniva a porsi come la prova del fuoco di una nuova poesia, diversa così da quella di Dante, del Dante lirico, come da quella del Petrarca» (1974: 97).

¿Cuáles serían, por tanto, las razones que harían que De Petrucciis se decantara por esta estrofa? Santagata achaca tal práctica a la escasa formación en las lides de la lírica vulgar del autor, a la par que a una consecuencia directa de «la propria formazione umanistica, [che] rifugge dalla produzione ‘leggera’ di tipo popolareggiante» (1979: 259), acudiendo, por tanto, a uno de los pocos metros que continuaban perteneciendo íntegramente a la poesía culta. En nuestra opinión, al margen de los conocimientos que De Petrucciis tuviera del ámbito de la lírica culta en lengua vulgar, que —como se manifestó cuando hablábamos de las fuentes de su obra— eran mucho más limitados que los del resto de autores de su generación, la elección de un metro breve como el soneto contribuye a aportar la inmediatez y la fuerza que caracterizan la poesía del conde. Esta estrofa, al contrario de lo que puede observarse en diversas canciones morales, no permite grandes divagaciones, ni tampoco el trazado de un complejo recorrido ideológico que distraiga la atención o haga perder de vista el punto de llegada hacia el que la composición se encamina. Por el contrario, la limitación espacial y el modo en que el poeta suele distribuir sus pensamientos a lo largo del soneto podrían calificarse de efectivos e instantáneos. Así pues, De Petrucciis suele trazar una

exposición cuya amplitud oscila entre los dos cuartetos y los trece primeros versos del soneto, y a esta sigue una conclusión de la que se podría decir que posee una fuerza inversamente proporcional al espacio que su autor utiliza para desarrollarla.

De acuerdo con la práctica que se desprende de esta obra cabría traer a colación las palabras que Gardair (1963: 13-14) aplicó a las distintas implicaciones de uso de canciones y sonetos en los *RVF*, partiendo de las cuales se podría decir que

Le sonnet est à la *Canzone* ce que les idées sont à la pensée: ses images et, pour reprendre le titre d'un célèbre recueil de Montale, ses «occasions». Il est la forme même à travers laquelle s'écrit la vie, la vie selon le *Canzoniere*: à mi-chemin entre l'épisode idéologique et l'anecdote rhétorique.

Por lo que se refiere a las otras dos estrofas presentes en las rimas, el breve poema castellano que en diversas ocasiones se ha citado se reduce, en realidad, a los siguientes cinco versos, transcritos con el número LV tras la didascalia «supra de una envencione de uno arco per che comenza da A pur per causa de dicta Anna»,

Anna, por gran porfía  
tale feryda me diestes  
che vos do la vida mía  
en poder e senyoría,  
et faré mis dies tristes.<sup>30</sup>

Tanto por el patrón de rima que reproduce esta estrofa (abaab) como por el contenido mismo de los versos, coincidimos con la opinión de Perito (1926: 166), que ya apuntaba que puede no tratarse de una composición completa, sino del comienzo

---

30 De nuevo remitimos a la edición de la obra del conde que figura como apéndice al ensayo de Perito (1926). No obstante, en este caso hemos añadido las tildes que regularizan el patrón de rima al mostrar los hiatos de las palabras con que finalizan los versos 1, 3 y 4. En cuanto al «che» que figura al principio del tercer verso, al no haber tenido acceso al manuscrito original, no sabemos si se debe a un italianismo fonético de De Petrucci o a un lapsus a la hora de transcribir de Perito.

de un poema cuyo desenlace se habría extraviado, probablemente llevándose consigo algunas otras poesías del autor.<sup>31</sup>

Por último, por lo que respecta al serventesio numerado LXXX, cabe decir que se trata de una composición de 88 endecasílabos<sup>32</sup> que sigue el esquema de lo que Beltrami (2009: 411) define como «serventesio incrociato», es decir, una simple sucesión de cuartetos de rima alterna que siguen, de forma regular, el modelo ABABDCDEFEF... A decir verdad, el cultivo de una forma estrófica como esta aporta poco a las consideraciones sobre la pericia métrica o formal del conde de Policastro, pues la práctica aplicada en esta composición no se distingue en demasía del procedimiento que llevaba a la estructuración de los tercetos en los sonetos. Así pues, en nuestra opinión, el único motivo que pudo llevar a De Petrucciis a optar por una estrofa tal pudo haber sido la necesidad de un mayor espacio donde dar cabida a sus sentimientos tras conocer que, como reza la didascalia, «uno suo amicissimo [...], ultra che lo ha abandonato, li ha iurato contra falsamente».

En este último sentido, respalda nuestra hipótesis el hecho de que el discurrir del serventesio poco tiene que ver con la ya mencionada concisión e inmediatez de los sonetos. De este modo, el autor parte de una amplia paráfrasis ovidiana — concretamente de la octava elegía del libro I de las *Tristezas*—, de la cual se deriva una serie de consideraciones generales con las que comienza el caso concreto del amigo traidor, descrito con minuciosidad tanto en lo que se refiere a las vivencias conjuntas del pasado como a los sentimientos que el poeta ha experimentado tras conocer la reciente felonía.

En definitiva, como hemos anticipado, desde el punto de vista métrico se podría afirmar que De Petrucciis es, más que un autor sencillo, un poeta simple e incluso

---

31 A pesar de todas estas incertezas que rodean al texto, dado que estos pocos versos son suficientes para vislumbrar una coincidencia temática entre LIV y LV (véase la función anafórica de «dicta» en la didascalia), todo parece confirmar que se trata de una obra de De Petrucciis.

32 Debido a un error en la numeración, que salta del verso 67 al 70, la edición de Perito (1926: 279-284) cuenta 90 versos.

monótono. A nuestro entender, esta característica tampoco se aparta en exceso de la senda por donde transcurre el *modus scribendi* del conde, centrado ante todo en el plano del contenido, hasta el punto de que en no pocas ocasiones se podría decir que el lirismo de las composiciones se ve dañado por la precisión con que el autor pretende transmitir los hechos que dan pie a las mismas.

## CONCLUSIONES

Antes de recapitular los principales rasgos distintivos de la poesía del conde de Policastro, reiteramos que nuestra intención en este estudio no es, ni mucho menos, la de elaborar un análisis que aspire a ser definitivo sobre la poética de De Petrucciis. Pretendemos, en cambio, traer a colación una serie de ideas que, en nuestra opinión, arrojan luz sobre el contexto cultural de la época y la producción del conde y que no aborda ninguno de los estudios sobre la cuestión, incluidos los más minuciosos, como los de Corti (1956) o Santagata (1979).

Partiendo de estas directrices, cabe decir que el conde de Policastro se presenta como una figura particular, como un poeta *sui generis* dentro de la relativamente homogénea vieja guardia o, al menos, dentro de las ortodoxas vertientes que confluyen en los líricos de vanguardia. A este *establishment* poético De Petrucciis contrapone un modelo lingüístico fruto del estudio humanístico y construido, casi por completo, sobre una base latina; pero ante todo, a un tipo de poesía basada en convenciones y tópicos poéticos donde no había cabida para el verdadero sentimiento, este poeta adosa una lírica centrada casi únicamente en la transmisión de un mensaje poético que deriva de unas circunstancias biográficas tan reales y concretas como trágicas, a las que se someten el resto de elementos líricos, desde la métrica hasta los constituyentes unitarios.

En este sentido, las rimas de De Petrucciis encarnan con una fidelidad ejemplar los preceptos de la ficción poética puestos de manifiesto por Pessoa en la composición que citamos al comienzo. Es más, desde nuestro punto de vista, la enorme transparencia

del velo de la manipulación literaria del conde de Policastro constituye uno de los principales motivos por los que estamos ante el único lírico napolitano del período aragonés que, ya a finales del primer tercio del siglo xx —cuando Aloisio, Caracciolo, Rustico o De Jennaro eran casi completamente desconocidos—, contaba con dos ediciones completas de su obra y varios estudios acerca de su figura.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV., *Canzonero del conte di Popoli*, ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de Francia, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433318j>
- ALOSIO, Giovanni (2006), *Naufragio*, ed. Marina Milella, tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dip. di Filologia Moderna.
- BELTRAMI, Pietro G. (2009), *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BENTLEY, Jerry H. (1995), *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Nápoles, Guida Editori.
- BURCKHARDT, Jacob (1860), *Die Kultur der Renaissance Italiens*, Viena, Phaidon-Verlag.
- CORTI, Maria (1956), *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- CROCE, Benedetto (1921), «I versi di un prigioniero di stato e condannato a morte: Giovanni Antonio de Petrucci», *La critica*, XIX, pp. 305-312.
- D'ALOE, Stanislao (1859), *La congiura de' baroni del regno di Napoli contra il re Ferdinando il primo di Camillo Porzio*, Nápoles, Gaetano Nobile.
- DE' CONTI, Giusto (1933), *Il canzoniere (La bella mano)* 2 vols., ed. Leonardo Vitetti, Lanciano, Carabba.
- DIONISOTTI, Carlo (1947), «Ragioni metriche del Quattrocento», *Giornale storico della letteratura italiana*, 124, pp. 1-34.
- DIONISOTTI, Carlo (1974), «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento», *Italia medioevale e umanistica*, XVII, pp. 61-113.
- GARDAIR, Jean-Michel (1963), «Preface au *Canzoniere*», en Francesco Pétrarque, *Canzoniere*, trad. de Ferdinand L. de Gramont, París, Gallimard.
- GORNI, Guglielmo (1993), *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino.
- GOTHEIN, Everardo (1915), *Il rinascimento nell'Italia meridionale*, Florencia, Le Lettere.
- LE COULTRE, Jean Jules & Viktor SCHULTZE (1879), *Sonetti composti per M. Johanne Antonio de Petrucci conte di Policastro*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.
- MINIERI-RICCIO, Camillo (1880), *Biografia degli accademici alfonsini*, Nápoles, Forni.
- PALADINO, Giuseppe (1914), «La fine del Conte di Policastro secondo nuovi documenti», *Rassegna critica della letteratura italiana*, XIX, pp. 25-33.
- PERITO, Enrico (1926), *La congiura dei baroni e il conte di Policastro*, Bari, Laterza.
- PESSOA, Fernando (1985), *Poesía*, trad. de J.A. Llardent, Madrid, Alianza.
- PETRARCA, Francesco (2010), *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milán, Mondadori.

- PORZIO, Camillo (1964), *La congiura de' baroni del regno di Napoli contra il re Ferdinando il primo*, ed. E. Pontieri, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane.
- RICO, Francisco (1974), *Vida u obra de Petrarca. I Lectura del «Secretum»*, Padua, Antenore.
- RICO, Francisco (2002), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2011), «Giannantonio Petrucci o la poesía encerrada», *Cuadernos andaluces de traducción literaria*, 2, pp. 16-23.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2012), «*Qui risorga ogni laude del Petrarca*». *Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*, Tesis doctoral de la Universidad de Córdoba disponible en <http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/7621>
- RUSTICO ROMANO (Giuliano Perleoni) (1492), *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone*, Nápoles, Aiolfo de Cantono da Milano.
- SANTAGATA, Marco (1979), *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
- SANTAGATA, Marco (1993), «La forma canzoniere», en *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, ed. Marco Santagata y Stefano Carrai, Milán, Francoangeli, pp. 31-39.
- TATEO, Francesco (1973), *L'umanesimo meridionale*, Bari, Laterza.
- TORRACA, Francesco (1884), *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo.
- VOLPICELLA, Luigi (ed.) (1916), *Regis Ferdinandi primi instructionum liber*, Nápoles, Pierro.

## **RESUMEN**

La lírica culta napolitana en lengua italiana del segundo Quattrocento está dominada por los llamados líricos de vanguardia o poetas de la vieja guardia aragonesa; es decir, Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caraciolo, Francesco Galeota, Pietro Jacopo de Jennaro, Giannantonio de Petrucciis y Rustico Romano. A pesar de que las obras de estos líricos encierran múltiples paralelismos, acentuados por el hecho de que operaron bajo unas circunstancias políticas, históricas y culturales similares, las divergencias entre las rimas de los líricos de vanguardia son tan marcadas que pueden llegar a delinearse distintas tendencias dentro de la vieja guardia. En este sentido, tal vez el más original de estos poetas sea Giannantonio de Petrucciis, conde de Policastro, cuyas rimas (formadas por un total de 81 composiciones y recogidas en el ms. XIII D 70 de la Biblioteca Nacional de Nápoles) fueron compuestas, según la postura más aceptada por la crítica, durante su presidio en la torre de San Vincenzo, a la espera de su juicio y posterior ejecución por haber secundado una revuelta contra el rey de Nápoles. Dados los escasos y obsoletos análisis de la obra del conde de Policastro, en este estudio pretendemos poner de relieve las principales características de las rimas de este autor tomando como base aquellos factores que resultan determinantes en otros autores de la vieja guardia.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía de la Nápoles aragonesa, Quattrocento, Renacimiento italiano, conde de Policastro, Cancioneros.

## **ABSTRACT**

The stage of Italian poetry in Naples during the second half of 15<sup>th</sup> century was dominated by the authors of the 'vecchia guardia' or avant-garde poets; i. e., Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caraciolo, Francesco Galeota, Pietro Jacopo de Jennaro,

Giannantonio de Petrucciis and Rustico Romano. Despite the fact that these poets worked in the same historical, political and cultural context, the differences among their works are so marked that it would be possible to identify different trends within the 'vecchia guardia' school. As far as these peculiar traits are concerned, the most distinct poet is perhaps Giannantonio de Petrucciis, Count of Policastro, whose poems include 81 compositions and are kept in the National Library of Naples, manuscript XIII D 70. He is believed to have written his work while he was imprisoned in the tower of San Vincenzo, waiting his trial and execution after participating in a conspiracy against the King of Naples. Since the studies devoted to the Count's poetry are limited in number and outdated, in this article I aim to analyze the main characteristics of de Petrucciis' poems, by taking as a basis those factors which are considered to be defining features of other avant-garde poets' works.

KEYWORDS: Poetry in Aragonese Naples, Quattrocento, Italian Renaissance, Count of Policastro, *Chansonniers*.