

Un poeta catalán en la corte italiana de Nápoles. Reflexiones sobre la obra y la lengua de Benet Garret

MATTEO TRILLINI

Facultad de Filología UCM
matteotrillini@hotmail.it

Recibido: febrero de 2013. Aceptado: abril de 2013

Resumen: El artículo se propone reflexionar sobre un aspecto fundamental de la poesía de Benet Garret, la elección del toscano literario. Para entender a fondo la decisión del poeta, se analizan algunas composiciones del *Endimione*, cancionero que se adscribe a la tendencia petrarquista precursora de la segunda mitad del siglo XV, animada por la labor de los humanistas y mantenida por el ambiente cortesano. Este proto-petrarquismo cuatrocentista se caracteriza por la confluencia en los textos del modelo de Petrarca y la recuperación de los elegíacos latinos. Entre las fuentes clásicas del *Endimione* aparece, sin embargo, una fuerte componente horaciana, que testimonia la finalidad última de la obra del barcelonés de conseguir la inmortalidad de su *monumentum* poético. Por esa misma razón Garret decide formar parte de una tradición literaria, que desde los líricos clásicos griego y latinos llega hasta la poesía en vulgar italiano, su más digna heredera.

Palabras clave: Cariteo, Benet Garret, Endimione, lírica aragonesa.

Abstract: L'articolo si propone di riflettere su un aspetto fondamentale della poesia di Benet Garret, la scelta del toscano letterario. Per comprendere a fondo decisione del poeta si analizzano alcuni componimenti dell'*Endimione*, canzoniere che si ascrive alla tendenza petrarchista prematura della seconda metà del Quattrocento, animata dal lavoro degli umanisti italiani e sostenuta dall'ambiente cortigiano. Questo proto-petrarchismo è caratterizzato dalla confluenza nei testi dal modello di Petrarca e il recupero degli elegiaci latini. Tra le fonti classiche dell'*Endimione*, però, appare una forte componente oraziana, che testimonia la finalità ultima dell'opera del barcellonese di ottenere l'immortalità del suo *monumentum* poético. Per questo motivo Garret decide di entrare a far parte di una tradizione letteraria, che dai lirici classici greci e latini arriva alla poesia volgare italiana, che raccoglie in modo più degno la loro eredità.

Parole chiave: Cariteo, Benet Garret, Endimione, lirica aragonesa.

En los años sesenta del siglo XV, entre 1466 y 1468, llega muy joven, con aproximadamente dieciocho años, a la corte de Nápoles del rey Alfonso I¹ el poeta barcelonés Benet Garret², donde pasará a la historia con el apodo de Cariteo, dado por el círculo de los humanistas napolitanos en cuanto alumno predilecto de las Gracias³.

No hay nada raro en el hecho de que un joven catalán decidiera mudarse a Nápoles, una elección que lo aúna más bien a muchos otros compatriotas suyos coetáneos, para los cuales la capital partenopea ejercía por razones obvias una atracción política y cultural. Lo que, en cambio, nos interesa a propósito de las opciones que ofrecía esta sede, desde un punto de vista puramente literario y lingüístico, es la preferencia indiscutida y total, si dejamos de lado las composiciones presentes en el código de Marinis⁴, por parte de Cariteo del italiano, o mejor del toscano literario.

A mi parecer, de hecho, es fascinante y también fundamental entender y justificar esa elección para comprender a fondo el espíritu que anima la poesía de Garret, cuya actividad constituye una experiencia sin pares en el ámbito de la así llamada lírica cortesana cuatrocentista⁵.

[...] quand'io fui nato
 Presso il sonante, roseo Rubricato,
 Mi nutrio de le Muse il latteo petto.
 Napol mi tenne poi nel bel ricetta
 Sette lustri, invaghito, innamorato
 Del suo dolcior divino: ivi pregiato
 Fu 'l canto mio di Re d'alto intelletto. (son. CCVII, 2-8)

Se trata, así pues, de un joven iniciado en los estudios literarios en su patria, como podemos leer en los versos anteriores, de modo presumible en las letras catalanas, profundamente marcadas por razones culturales y geográficas por la tradición lírica provenzal, de la cual él fue grande cultor⁶, y porque no latinas.

¹ El «Re che fece 'l secol d'oro» escribe De Jennaro, subrayando entre otras cosas, con esta expresión, la inclinación del soberano por la creación de una corte ilustrada por el genio y sabiduría de famosos humanistas (J. De Jennaro 1976: 138).

² Este es el nombre que utiliza Giovanni Parenti en su monografía (Parenti: 1993). Para ulteriores profundizaciones relativas al nombres y a sus apariciones en documentos de la época remito a la *Introduzione* a la edición de las rimas curada por Pèrcopo (1892).

³ Cfr. *Pascha* (VI 175-177): «Quando di quel licor Parthenopeo/ Syncero mi pascea, dolce cantando/ con le Charite, ond'io fui Chariteo».

⁴ El código de Marinis contiene adendas que «provengono dalla coeva mano corsiva che riempì buona parte degli spazi bianchi rimasti fra gli Strambotti e la canzone per Ferrandino, e dopo quest'ultima, esibendosi indifferentemente in spagnolo e in italiano, in eccezionali canzoncine castigliane e in corretissimi strambotti (tutti della forma più recente in ottave) assolutamente omogenei a quelli del Cariteo». (Contini 1964:21).

⁵ Aunque como intentaré poner en evidencia en este artículo la trayectoria poética de Garret supera los confines espacio-temporales del ambiente cortesano.

⁶ Debenedetti (1911).

¿Por qué, entonces, decide abandonar aquella lengua, o la castellana, autorizada por la presencia de una corte española y por toda una generación de poetas⁷ a él precedente que no sintieron en absoluto tal exigencia de adecuación lingüística? Con mayor razón pues, como recuerda Benedetto Croce, «spagnuola fu tutta la letteratura in volgare alla corte di re Alfonso, il quale non bene intendeva l'italiano e perciò non era atto a incoraggiare i poeti del paese». En los años en los que el poeta de Barcelona sigue a Alfonso I a Nápoles, abundan, entonces, «i monumenti della poesia castigliana nata sul suolo di Napoli: castigliana, e solo per piccola parte catalana», continúa el crítico aquilano, «perché Alfonso, come si è detto, figlio di principe castigliano, educato egli stesso in Castiglia, era piuttosto castigliano che catalano» (Croce 1968: 46). Para contestar a esa pregunta debemos adentrarnos, en los límites que aquí se me conceden, en la obra del poeta y en el ámbito cultural en el que ella se inscribe.

A diferencia de la lírica italiana del siglo XVI, profundamente marcada por la labor de normalización de Bembo, la del siglo XV, una centuria tachada inexorablemente por Croce como *senza poesia* (Croce 1957: 234), es todavía en la actualidad un terreno poco frecuentado por la crítica literaria. Este antiguo y dañoso prejuicio, a mi parecer más de carácter lingüístico que puramente literario, ha hecho que pasaran a la categoría de autores menores algunos escritores que han desempeñado en realidad un papel fundamental en el desarrollo de la poesía lírica en pleno Renacimiento, a nivel no sólo nacional si no europeo. Uno de estos es, sin duda, Cariteo, cuya fama, justo después de su muerte⁸, resonaba en las cortes más importantes de la época: aparte de Nápoles y Roma, donde el poeta se refugia durante los años del dominio angevino de la ciudad partenopea, también Urbino y Milán⁹. Será sin embargo justo el debate lingüístico y literario que seguirá a la publicación del 1525 de las *Prose de la volgar lingua* que autorizará el descenso de la fortuna de Cariteo. Como explica muy bien Parenti¹⁰, este, de hecho, elige una vía poética que no se distinguirá ni por una reacción indiscutiblemente *antibembiana*, una solución predilecta por muchos hombres de letras sobre todo del ambiente napolitano, finalizada a la salvaguarda del patrimonio cultural autóctono; y tampoco por una adhesión absoluta a los cánones sobre los que se basará el petrarquismo renacentista italiano, marcado por el arcaísmo trecentista de Bembo¹¹. Una adecuación al purismo lingüístico que salvará, en cambio, a su amigo Sannazzaro.

⁷ Benedetto Croce mencionaba «tra i castigliani Lope de Stúñiga, Diego de Sandoval, Gonzalo de Quadros, Juan de Dueñas, Fernan Muxique, Diego del Castillo, Juan de Tapia, Juan de Andújar; tra gli aragonesi, Juan de Moncayo, Juan de Sessé. Hugo de Hurries, Pedro Ximenes de Urrea, Juan Hernández de Ixar, Garcia de Borja, Pedro Cuello, Pedro de Santa Fé e altri minori; e, tra i catalani, Francesch Farrer, Pere Torrellas, Juan Ribellas e il Carvajal». (Croce 1968: 47).

⁸ Que se puede datar, siguiendo una vez más a Pèrcopo, antes del diciembre de 1514.

⁹ En el *ms.* Vaticano Urbinate latino 729, el milanés Filippo Sclafenati había recogido entre el 1489 y el 1497 para Elisabetta di Gonzaga, mujer de Guidobaldo di Montefeltro, entre otras algunas rimas de Cariteo.

¹⁰ Véase especialmente el parágrafo La fortuna (Parenti 1993).

¹¹ Sobre la cuestión de la lengua de Cariteo y la revisión lingüística entre las dos ediciones del *Endimione* véase Fenzi (1970).

Son estas, así pues, las desafortunadas vicisitudes que han provocado el largo olvido de un poeta digno, sin embargo, de más consideración; una consideración que fue, bien mirado, la preocupación constante de Cariteo, que buscaba tantos consensos de los refinados y cultos intelectuales de la corte y de la Academia napolitana, como un reconocimiento de valor poético y literario capaz de sustraer sus doctos versos de la acción disgregadora del tiempo. Un objetivo que el destino socarrón parece haberle querido negar, por lo menos hasta ahora.

Que él mirara, de hecho, a la gloria poética es evidente a cualquiera que se apreste a la lectura de sus rimas. El soneto IV¹² es quizás la demostración más patente:

Ad quanto un *cor gentile* ama e desia
 Le mie speranze e voglie hor son sì pronte,
 Ch'io spero anchor di lauro ornar la fronte
 Nel dolce luogo dove io nacqui pria.
 Primo sarò, che 'n l'alta patria mia
 Condurò d'Aganippe il vivo fonte,
 Venerando di Giove il sacro monte,
 Se morte dal pensier non mi disvia.
 E 'n su la riva del purpureo fiume
 Io vo' costituire un aureo templo,
 In memoria del mio celeste lume.
 E tu, Aragonio sol, ch'or io contemplo,
 Sarai del primo altare il primo nume,
 Ché de divinità sei primo exemplo.

Es interesante analizar el soneto, uno de los añadidos a la segunda edición del *Endimione*, del 1509, y probablemente también de tardía composición, por varias razones. De hecho, ofrece diferentes motivos de reflexión, sobre los cuales merece la pena fijarse. Estamos en frente de una clásica declaración poética. Ante todo en el primer verso, un endecasílabo yámbico, sobresale el binomio *cor gentile*, a través del cual el poeta hace mención a la tradición del *stilnovo*, de Guinizzelli («Al cor gentil rempaira sempre amor») a Dante («Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende»), que el verso de Cariteo evoca también rítmicamente: el sintagma en cuestión, en efecto, es destacado también en su musicalidad por los acentos de segunda y cuarta sílaba.

En el tercer verso encontramos, en cambio, evidenciado métricamente, un término denso de significados literarios: *lauro*. El verso, que imita a Sannazzaro de las *Rime*¹³, es un evidente homenaje a Petrarca, que en el nombre de Laura, a través del mito de Apolo y Dafne, encierra el amor hacia la mujer y la ambición de la laurea poética, obtenida por el canto de las loores de aquella. En la

¹² Cito según la edición de Pèrcopo.

¹³ Canzone XVII, 36: «Per potermi di lauro ornar le chiome».

canción CIX de los *Rvf* en la que la Gloria pronostica a Francesco que el amor hacia Laura le rendirá la fama de la coronación poética («veggio che il gran desio/ pur d'onorato fin ti farà degno»), Petrarca escribe:

di verde lauro una ghirlanda colse
la qual co le sue mani
intorno intorno a le mie tempie avolsè. (vv. 103-106)

También Cariteo aspira, entonces, a la coronación poética, pero, curiosamente, no en aquella *seconda patria sua, dolce Sirena* (soneto CLXXII), como el aretino, que justamente en Nápoles, bajo el patrocinio del rey Roberto de Anjou debatió de la laurea, antes de la coronación en Roma en 1431; si no *nel dolce luogo* que le vio nacer. Ser poeta de la corte de Nápoles significa así poder aspirar a la gloria poética, celebrando a los ilustres señores que la hicieron capital del reino más importante de la península, originarios de su tierra nativa: los Aragoneses¹⁴. Característica peculiar, de hecho, del cancionero de Cariteo, es la alternancia del tema amoroso y de aquellos otros de corte moral y encomiástico: a una primera parte en la que dominan versos dedicados a Luna, la mujer amada, que abandonará Nápoles para volver a España, corresponde una segunda de tipo más marcadamente político y celebrativo. Y en este elogio civil se puede llegar a reconocer, a mi parecer, un «espíritu épico» que empuja al barcelonés a magnificar la dinastía aragonesa a través de versos que le garanticen una fama imperecedera y a la *antiqua patria sua* (soneto CCXIV). Como afirma también Santagata, en efecto, el *Endimione* «è un canzoniere nel quale la storia di una esperienza amorosa passa in seconda linea rispetto alla storia di una esperienza di poesia, quasi il bilancio di una carriera poetica» (Santagata 1979: 307), una marca determinada por un lado por la crisis histórica de final de siglo que marca un vuelco histórico en el Reino de Nápoles; por el otro, por la crisis literaria de un género, el de la lírica cortesana, al que le va a faltar justo su centro generador. Y si estos son factores históricos y artísticos irrefutables, sería preciso añadirles la intención poética de Cariteo, quien, sobre todo en la parábola final de su actividad poética, cuando decide dirigir su *Musa verso altri lidi* (Santagata 1979: 300), quiere pasar a la historia como el cantor del esplendor de la corte napolitana, pero sobre todo de su Barcelona y de la estirpe aragonesa.

No parece ser casual, entonces, que en la composición en cuestión él cite nada menos que a Virgilio, el poeta que a través de la narración de las hazañas de Eneas celebró los orígenes del principado augustal y de la *gens Iulia*. La referencia no es en realidad a la *Eneida*, si no a algunos versos del tercer libro de las *Geórgicas*, que representa sin embargo el preludio de aquella obra y en los cuales aparecen las alabanzas de Augusto. En el íncipit, de hecho, el poeta de Mantua sostiene que los tiempos le exigen que conduzca a las Musas del

¹⁴ Recuerdo que en 1157, muerto Ramiro II de Aragón, los condes de Barcelona, con Ramón Berenguer IV, casado con Petronila de Aragón, fueron también reyes de Aragón.

monte Helicon a la patria, para conseguir la gloria poética y la fama inmortal, prefigurando así, como Cariteo, un cambio de ruta:

Te quoque, magna Pales, et te, memorande canemus,
 Pastor ab Amphryso, uos, silvae amnesque Lycaei.
 Cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
 omnia iam vulgata: quis aut Eurysthea durum
 aut inlaudati nescit Busiridis aras?
 Cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
 Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,
 acer equis? Temptanda via est, qua me quoque possim
 tollere humo victorque virum volitare per ora.
Primus ego in patriam mecum, modo vitam supersit,
 Aonio rediens deducam vertice Musas;
 Primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
 Et viridi in campo *templum* de marmore ponam
 Propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
 Mincius et tenera praetexit harundine ripas.
 In medio mihi Caesar erit templumque tenebit:
 illi victor ego et Tyrio conspectus in ostro
 centum quadriugos agitabo ad flumina currus.

Cariteo quiere llevar sus *palmas idumeas* no a Mantua si no al *sacro monte di Giove*, una etimología mitológica del Montjuïc (*Mons Jovis*), el promontorio que se eleva en la capital catalana, mientras que, al río *Mincius*, lo substituye el *porpuroo fiume*, el Llobregat (*Rubricatus* en latín), que desemboca no muy lejos de aquella ciudad. Es aquí donde el barcelonés quiere construir su templo poético, imperecedero y precioso como el oro, donde no resuena solamente el nombre de Luna, su *celeste lume*, si no también él del *Aragonio sol*, Ferrante I, hijo ilegítimo de Alfonso I y rey de Nápoles de 1458 a 1494.

El tema de la fama poética, esta vez más explícitamente conectado con las loores de Luna, *quel chiaro e lucido pianeta*, continúa en el soneto siguiente (V). Una confluencia de contaminaciones poéticas, característica de la lírica petrarquista cuatrocentista, en la que Petrarca no es, en definitiva, si no una tesela del complejo mosaico que aquella representa:

Benché la turba errante hor non estime
 Il *molle* ingegno mio, non me n'adiro;
 Né dal mio canto in dietro io me retiro,
 Le pene rimembrando *ultime e prime*.
 Ove 'l pensier mi leva alto e sublime
 Insino al primo ciel volando io giro;
 Da là si muove il suon del mio sospiro
 Con queste dolci e amorese *rime*.

Et son secur, che quanto io canto e scrivo
 Di quel mio chiaro e lucido pianeta
 Vivrà, quand'io sarà di vita privo.
 So che poi del mio fin sarà quieta
 L'invidia, che si pasce hor in me vivo;
 Et havrà Barcellona il suo poeta.

El soneto se abre justo con la preocupación del poeta sobre el éxito que podrán obtener sus rimas amorosas, el *meus mollis liber* de Propercio¹⁵, pero con la firme intención de cumplir con su deber, aunque este comporte recordar los tormentos amorosos, las penas que afligen la mente, como escribe Petrarca en el incipit de la canción CXXVII:

In quella parte dove Amor mi sprona
 conven ch'io volga le dogliose rime,
 seguaci de la mente afflicta.
 Quai fien *ultime*, lasso, et qua' fien *prime*?

Considérese pues, además de la reutilización de los adjetivos *ultime* y *prime*, la rima de este último con *rime*, que Petrarca define *dogliose*, atributo que a su vez Cariteo traduce en las penas del verso 4. Un ejemplo entre muchos del método de recuperación, variación y combinación de las fuentes, como decía, del típico experimentalismo que subyace a la experiencia lírica cuatrocentista. Es de Emilio Pasquini la definición del siglo como *intermezzo artigianale* (Pasquini 1991:71), un siglo por medio del cual las nuevas generaciones de poetas pudieron volver a reconectarse integralmente con la lección del gran siglo XIV. Una revalorización global, por tanto, de la experiencia poética del siglo XV, librado, de alguna forma, de aquel gravoso juicio de Croce al que nos referimos antes de *secolo senza poesia*, que deviene más bien premisa necesaria e imprevista de la lírica renacentista.

Modelos constantes, por lo tanto, en la *imitatio* artesanal de Cariteo, como había ya destacado Pèrcopo, son los grandes elegíacos latinos, Ovidio y Propercio¹⁶ *in primis*. Del primero el barcelonés cita en el soneto V, mezclándolos, estos versos de *Amores* I, 15:

pascitur in vivis Livor; post fata quiescit,
cum suus ex merito quemque tuetur honos.
 Ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
 vivam, parsque mei multa superstes erit. (vv. 39-42)

¹⁵ Propercio II, 1-2: «Quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores,/ unde meus veniat mollis in ore liber».

¹⁶ El homenaje a Propercio es evidente e ínsito ya en el nombre de Luna, símbolo de la diosa Artemis, hermana de Apolo (dios conectado, en cambio, con el culto del sol), entre cuyos apelativos tiene también él de Cynthia (que se refiere al monte Kynthos, donde nació), nombre de la mujer cantada por Propercio en sus elegías.

Junto a ellos, combina los versos 21-22 de la primera elegía del libro III de Propertio:

At mihi quod *vivo* detraxerit *invida* turba,
Post obitum duplici faenore reddet Honos.

Por su parte, el último verso reenvía indudablemente a Petrarca *Rvf* CXLVI 3:

Fiorenza avria forse oggi il suo poeta

Éste, a su vez, recordando Mantua y Verona en el verso siguiente («non pur Verona et Mantua et Arunca»), tenía en mente verosímelmente los versos 7-8 de Ovidio, *Amores* III 15:

Mantua Vergilio, gaudet *Verona* Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego.

El último verso del soneto de Cariteo merece alguna consideración ulterior. Es una, en efecto, de las numerosas referencias a la patria nativa, que constituye junto con el amor hacia Luna «l'ultimo e forse più struggente mito del nostro poeta, il quale, alla fine della propria vita, sogna di tornare a Barcellona per affidare alla città nella quale era nato la custodia dell'intero tesoro della sua esperienza poetica e umana. [...]». El *Endimione* es

un canzoniere che non percorre l'arco di un amore ma di una vita, riproponendone i contenuti forti e l'intatta fedeltà ad essi, ora che tale fedeltà è rimasta sola a riempire l'ultimo spazio che resta, prima della morte. L'amore per Luna e l'amore per i re aragonesi e quello per gli amici e quello per Napoli hanno uno spazio certamente diverso, ma non sono, in essenza, cose diverse rispetto a quella che è appunto, la struttura profonda del canzoniere, che non è data dai tempi di una o un'altra vicenda, ma piuttosto dalla loro somma che torna a dispiegarsi in un'opera che vuol essere, prima di tutto, un supremo atto di testimonianza (Fenzi 2002: 133).

Estas palabras de Enrico Fenzi, que ha dedicado a este verso un interesantísimo artículo, donde llega a suponer una voluntad real, bastante verosímil, del poeta de volver a su patria, después de una larga ausencia, considerando así el deseo de ser recordado allí no como un mero *topos* literario, tal y como quisiera sugerir, en cambio, Parenti (Parenti 1993: 30).

Todo eso provoca, a mi parecer, en la consideración *in toto* de la obra de Cariteo, una especie de cortocircuito y crea un contraste evidente entre lo que ella representa, o sea la superación de la experiencia amorosa, una reafirmación de fidelidad al propio mundo y un supremo testimonio que tiene como punto de llegada su ciudad nativa, con la decisión de escribir en italiano. Él que —siendo de Barcelona, ciudad de origen de la dinastía aragonesa—, hubiera podido cele-

brarla, como efectivamente ha hecho, en la lengua catalana —la lengua de la corte y de la nobleza del Reino—, elige, en cambio, seguir a los grandes modelos toscanos trecentistas y cuatrocentistas.

A este propósito, William J. Kennedy habla de una elección política:

Obviously he could have written in an Aragonese dialect, too, but that would not have helped the Spanish ruling class to legitimize its relationship to a preexistent Neapolitan court culture. His Petrarchism performs a facilitating role, then, that enables the Spanish viceregal government to insert itself into a new vernacular environment by absorbing what it can from a northern Italian court culture (Kennedy 2002: 1203).

La hipótesis del estudioso estadounidense se basa en la deuda literaria de Cariteo con Petrarca, marcada por los comentarios a este último que circulaban entonces en Italia y que mostraban un interés peculiar por el aspecto político de la obra del aretino, huésped de señores del Norte de la península y partidario de una monarquía pan-italica. Además, para corroborar la tesis de Kennedy está el hecho de que el cancionero de Cariteo, un cancionero *sui generis*, en el cual junto al desarrollo, o quizás mejor al no-desarrollo de la vicisitud amorosa, que se articula en las tres fases del enamoramiento, partida de la amada hacia España y añoranza, encontramos un empeño político y encomiástico considerable. Los lamentos para la ausencia de Luna se concentran, de hecho, en las líricas que van del soneto CXXV al CXLVII¹⁷; mientras, con la canción XVI, en la que el poeta se dirige a Alfonso II —«Fulgore eterno e gloria d' Aragona,/ Heroe grande in fama, in arme ingente,/ Fautor sol, anzi autor d'ogne vertute», cuya fuerza es comparable con los héroes griegos Aquiles y Heracles¹⁸—, sucesor de Ferrante I y subido al trono del Reino de Nápoles el 25 de enero de 1495, el tema amoroso disminuye y va dejando sitio a la celebración y defensa del linaje aragonés, justo en el momento en que se cernía la llegada de Carlos VIII y una época estaba a punto de terminar.

Al mismo tiempo, sin embargo, aquel juicio, despoja, a mi parecer, la obra de un valor artístico autónomo y sobre todo traiciona su intrínseca finalidad. Me explico. Ante todo la lengua oficial de la corte era el catalán¹⁹ y no me parece verosímil que la dinastía aragonesa necesitase de la legitimación por parte de la literatura y, sobre todo, de un tipo de literatura cuyo consumo era inherente a la misma corte.

En la predilección de Cariteo a favor del italiano tiene que haber, entonces, otro objetivo, y este nos parece primordialmente literario. Es una elección dictada por entrever en la literatura vulgar italiana, como apreciaremos, la heredera más digna e ilustre de la tradición clásica y cortés. Los rimadores catalanes recogieron el testigo de la lírica provenzal, eso es cierto, pero es también evi-

¹⁷ Con algunas excepciones, por ejemplo la canción XIII a Alfonso de Ávalos, compuesta en ocasión de la muerte de la madre de este último.

¹⁸ Cfr. v. 72: «In forza e gagliardia altro Pelide», y 74: «Quel mio Aragonio Alcide».

¹⁹ Me atengo a las palabras de Benedetto Croce (1968: 44). Éste a su vez cita el Archivio storico di Napoli de Nicola Barone.

dente que Cariteo ve en Petrarca y no en Ausiàs March, por citar sólo un nombre, el último epígono de esa tradición.

Si es cierto que el poeta celebra a los reyes aragoneses es, en definitiva, como demuestra el soneto CCXXXIX —escrito en los años del exilio romano y dirigido a Agostino Chigi— porque a ellos debe su esperanza de inmortalidad:

Augustin mio, non creder che soggetto
 A morte in tutto io sia: quand'io fui nato
 Presso il sonante roseo Rubricato,
 mi nutri de le Muse il latteo petto.
 Napol mi tenne poi nel bel ricetta
 Sette lustri, invaghito, innamorato
 Del suo dolcior divino: ivi pregiato
 Fu 'l canto mio di Re d'alto intelletto.
 Fulgon nei versi miei lor nomi, ond'io
 Spero tal parte aver di lor fulgore
 Che sarà sempiterno il viver mio.
 [...]

Y si en el soneto IV escribía querer *constituire un aureo templo*, en memoria de Luna y en el cual predominase la efigie de Ferrante I, aquel que consiguió establecer unos veinte años de paz y prosperidad augustal en el Reino de Nápoles, es en realidad a sí mismo y a su poesía aquello que Cariteo quiere sustraer a la tiranía del tiempo. Al servicio de todo esto y como testigo, está la inspiración horaciana que seguramente subyace en estos versos, velada por la más evidente recuperación de Virgilio, como ya he mostrado con anterioridad. Como el poeta lucano, en efecto, en la oda 3 del libro III escribe:

Exegi *monumentum aere perennius*
 regalique situ pyramidum altius,
 quod non imber edax, non aquilo impotens
 possit diruere aut innumerabilis
 annorum series et fuga temporum.
 non omnis moriar multaque pars mei
 vitabit Libitinam; usque ego postera
 crescā laude recens, dum Capitolium
 scandet cum tacita virgine pontifex. (vv. 1-9)

Nuestro poeta espera, por su parte, que sus versos constituirán un *monumentum aere perennius*, y, siguiendo con este paralelismo, afirma como Horacio que:

dicar, qua violens obstrepit Aufidus
 et qua pauper aquae Daunus agrestium
 regnavit populorum, ex humili potens,
princeps Aeolium carmen ad Italos
 deduxisse modos [...] (vv. 10-14)

Cariteo escribe que quiere conducir *per primo* el *vivo fonte d'Aganippe*, la fuente griega del Helicón, el monte consagrado por la mitología a las Musas, al sagrado monte de Júpiter, donde corre el purpúreo río; lo hace escarmentado por cuanto Horacio había hecho con la poesía eólica, que primero traduce en ritmos —y lengua añado yo— itálicos. Me parece ahora evidente que es en esta misma tradición itálica que el poeta barcelonés desea que resuene su nombre, esperando *anchor di lauro ornar la fronte*, así como Horacio invita a la musa Melpómene a ceñir su cabeza:

[...] sume superbiam
 quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam. (vv. 10-12)

Y aun más, por si eso no bastara, véase la canción XX que cierra la obra, donde es visible el *topos* girado de que habla Fenzi, o sea el mecanismo por el cual un ilustre personaje se vuelve inmortal por los versos de un grande poeta, que de esta forma construye su imperecedero recuerdo (Fenzi 2002: 136). El incipit de la canción evoca muy de cerca el soneto IV:

Non temo homai che 'l pelagio d'oblio
 Sommerga il mio miglior ne l'onda horrenda;
 Ché nel mondo conven che fulga e splenda,
 A mal grado d'invidia, il nome mio.
 Vedrò pur vivo il fin del bel disio:
 Sarà per me quel *roseo Rubricato*
 Più noto et illustrato;
 Per mia cagion più celebre anchor fia
 La prima patria mia,
 Ch'io rigarò di Giove il sacro monte
 Con l'acque eterne del *Piero fonte.* (vv. 1-11)

Como se puede observar, evidenciados por mis cursivas, vuelven a aparecer exactamente los mismos elementos que ya habíamos destacado en el análisis del soneto: el deseo de gloria poética, la envidia²⁰ de los rivales y enemigos, Barcelona, la *prima patria*, recordada a través de la referencia al Montjuïc y al río Llobregat, esta vez no *purpureo* si no *roseo*. Y finalmente, de modo ineludible, aquellas que la tradición quiere hijas de Pierio, las Musas, eterno símbolo del arte. Ese mismo arte por el que Cariteo espera que su nombre resplandezca, por la luz reflejada por la Luna en su doble acepción, en el mundo.

En seguida el barcelonés nos da un elenco de grandes poetas, a partir del mundo clásico griego y latino, hasta las coronas italianas, Dante y Petrarca,

²⁰ Un tema ya presente en el poeta helenista Calímaco (poeta cuyo nombre Cariteo recuerda en la canción) que defiende su arte de las acusas de no haber sido capaz de escribir un poema épico. Según él la poesía, de hecho, como el mismo Apolo afirma, tiene que ser *λεπταλής* (*Aitia* fr. 1), o *levis* utilizando el adjetivo virgiliano (*Bucólicas* VI, 4-5). Cariteo también sentirá la necesidad de justificar y defender la dignidad de sus ligeros versos de amor.

evocadas según una práctica bastante común el siglo XV a través del nombre de la mujer cantada en sus versos²¹. Esto me parece una ulterior prueba de que, si nuestro poeta canta el amor hacia Luna, no es para otra cosa si no para construir un monumento perpetuo a su gloria poética:

Chè, se quel *sempre più fiorente Homero*²²

E 'l gran Vergilio ne i Parnasii gioghi
 Optenner da le Muse i primi luoghi;
 D'alcun altri anchor vive il nome intero.
 Io veggio pur graditi in seggio altero
 Et Pindaro e Horatio, arguti e gravi;
 Veggio gli alti e soävi
 Callimacho e Propertio, hor più fulgenti
 Per lingue alte, eloquenti,
 Volar con pregio excelso e gloria grande:
 Ché i rai non in un solo Apollo spande.
 Se i duo soli, di cui l'Arno si gloria,
 Onde Beatrice e Laura hor son divine,
 Offuscan l'altre stelle Fiorentine,
 Non torran a Sebetho la sua gloria.
 Vivon le Muse: et, senza lor, memoria
 Non è di buon: non solo fu pio Enea,
 Né sola Cytherea
 Et Helena fur belle; mille e mille,
 Non men forti d'Achille,
 Nacquer, ma tutti son sommersi in Lete,
 Ché non hebber favor d'alti Poete. (vv. 12-33)

Un homenaje a las fuentes a las que miró durante la elaboración de sus versos, un elenco en que no aparece, sin embargo, ningún nombre de poeta compatriota. Es más, la línea marcada por Cariteo parece ser muy clara: a la poesía épica, Homero y Virgilio, corresponde el primer lugar pero no exclusivo, porque también grandes nombres de la lírica y de la elegía del mundo grecolatino han conseguido vencer el tiempo con su arte y conjurar el olvido: Píndaro y Horacio, Calímaco y Propercio. Del *alto stile* se pasa al vulgar toscano, sin solución de continuidad, con *i duo soli di cui l'Arno si gloria*, Dante y Petrarca; y es en esta tradición que aspira a ocupar una posición de relieve nuestro poeta, justificando así también la elección del toscano contra la del latín, con el que deciden enfrentarse y del que esperan la fama, en cambio, sus colegas humanistas²³.

²¹ Así escribe curiosamente, por ejemplo, Giova Battista Refrigerio para exaltar a Giusto de' Conti, autor del cancionero *La bella mano*, además de Dante y Petrarca, contraponiendo a los nombres de Laura y Beatriz, *una bella man* como objeto de su canto: «Non cantò mai de Laura o Beatrice / l'un toscano e l'altro in sì legiadro stile, / che d'una bella man lusto gentile».

²² Cfr. Lucrecio, *De rerum nature*, I, v. 124: «unde sibi exortm semper fiorenti Homeri». Para la presencia de Lucrecio en Cariteo y Garcilaso véase también Mestres (2000).

²³ Sobre estas cuestiones véase el parágrafo *Poesía volgare e immortalità* (Parenti 1993)

Una vez más, la fuente primaria de la que trae profunda inspiración el barcelonés es Horacio, especialmente las odas 8 y 9 del IV libro, que proveen los fundamentos sobre los que Cariteo construye su defensa final de la actividad poética, como instrumento de inmortalidad. La oda 8 es dedicada a Censorino, que algunos identifican con el cónsul Lucio Marcio y otros con el hijo Gayo, él también cónsul, y en esa oda reivindica el valor de la poesía: «*carmina possumus/ donare et pretium dicere muneris*» (vv. 11-12). El poeta quiere, en efecto, homenajear al hombre político con un presente que esté a la altura y no podría ofrecer algo mejor que la benevolencia de la Musas. No son, de hecho, los mármoles de lápidas y estatuas que hacen inmortales a los grandes condotieros (vv. 13-15: «*non incisa notis marmora publicis,/ per quae spiritus et vita redit bonis/ post mortem ducibus*»), si no que su gloria puede resplandecer en los siglos gracias a las Musas: «*clarius indicant/ laudes quam Calabrae Pierides neque,/ si chartae sileant quod bene facerit,/ mercedem tuleris*» (vv. 20-23). De este modo, Cariteo puede afirmar que:

Vertù perde 'l valor, quando s'asconde
 Il tempo la consuma in tutto e guasta;
 Solo il *silentio* a la vertù contrasta,
 Talché 'n oblio l'atterra e la confonde. (vv. 45-48)

Y los *boni duces* y el *bene facere* de los versos horacianos resuenan sin duda en los versos de Cariteo antes citados:

vivon le Muse: et, senza lor, memoria
 non è di buon [...] (vv. 27-28)

Versos que recuerdan de cerca también los 28-29 de Horacio:

Dignum laude virum Musa vetat mori,
 caelo Musa beat. [...]

Pero a la laguna Estigia, una de los cinco aguas infernales de la mitología griega y romana, a cuyas olas los poetas han sustraído Éaco, progenitor de Aquiles, Cariteo prefiere el río Leteo, que justo en aquella mitología era recordado como el río del olvido. Cito los versos de Horacio y de la canción de Cariteo, en la que no es casual la aparición del héroe griego:

ereptum *Stygiis* fluctibus Aeacum
 virtus et *favor* et lingua *potentium*
vatum divitibus consecrat insulis. (Hor. 25-27)

Non men forti d'Achille,
 Nacquer, ma tutti son sommersi in *Lete*,
 Ché non hebbber *favor* d'*alti Poete*. (Car. 31-33)

Hay que destacar la recuperación del término *favor* y la traducción de *potentium vatium* con *alti Poete*. Horacio empieza, además, en la oda 8 un elenco de nombres de héroes históricos y mitológicos, que seguirá en la oda siguiente, en la que aparecen, sin embargo, también los consagrados por la tradición literaria. De los primeros, Cariteo recuerda Escisión, triunfador de Zama:

Potrebbe essere più forte,
 Multo più santo anchor che l'Africano
 Alcun Greco o Romano,
 Ma 'n cieca oscurità confuso giace,
 Se i forti gesti suoi la Musa tace. (vv. 62-66)

Episodio y protagonistas que Horacio había evocado, en cambio, de esta forma en los vv. 15-19:

[...] non celeres fugae
 Reiectaeque retrorsum Hannibalis minae,
 non incendia Karthaginis inopiae
 eius, qui domita nomen ab Africa
 lucratus rediit [...]

Parece ser evidente, entonces, que los elogios del cardenal Caraffa y aquellos del cónsul Censorino, fuese el padre o el hijo, son un pretexto para la vigorosa reivindicación de la utilidad ética y civil de la poesía, y así, al mismo tiempo, un intento de sancionar la sacralidad y nobleza del rol del poeta.

La *contaminatio* no se limita, sin embargo, a los textos citados, si no que, siendo los temas tratados por Cariteo especialmente importantes también para su modelo, él, como ya había notado Pèrcopo, se inspira también en el íncipit de la oda 20 del libro II, en la que Horacio escribe:

Non usitata nec tenui ferar
 penna biformis per liquidum aethera
 vates neque in terris morabor
 longius invidiaque maior

 urbis relinquam non ego, pauperum
 sanguis parentum, non ego, quem vocas,
 dilecte Maecenas, obibo
 nec Stygia cohibebor unda. (vv. 1-8)

Se trata, una vez más, de la reivindicación de la grandeza y nobleza del arte poético, el cual se eleva por encima de la mezquindad de la envidia humana y garantizará al poeta la salvación del *palago d'oblio* y de *l'onda horrenda* del Lete.

El elenco de los personajes ilustres, decíamos, continúa en la obra horaciana en la oda 9 y aquí, además de los héroes míticos Héctor, Deífobo y Agamenón,

todos involucrados en los acontecimientos de la guerra de Troya, provocada por el rapto de la hermosa espartana Helena:

*non sola comptos arsit adulteri
crini set aurum vestibus illitum
mirata regalisque cultus
et comites Helene Lacaena* (vv. 13-16)

*Nè sola Cytherea
Et Helena fur belle [...] (End. XX, vv. 29-30)*

Se añaden, como en la canción de Cariteo, los nombres de grandes poetas, Homero y Píndaro *in primis*:

*Non, si priores Maeonius tenet
sedes Homerus, Pindaricae latent* (vv. 5-6)

De la oda 9, finalmente, Cariteo deriva el tema del silencio como acérrimo enemigo de la virtud:

*Celata virtus. Non ego te meis
chartis inornatum silebo
totve tuos patiar labores*

*inpune, Lolli, carpere lívidas
obliviones. [...] (vv. 30-34)*

*Vertù perde 'l valor, quando s'asconde,
Il tempo la consuma in tutto e guasta;
Solo il silentio a la vertù contrasta,
Talché 'n oblio l'atterra e la confonde. (End. XX, vv. 45-48)*

No es mi intención, con este artículo, adentrarme en un análisis detallado de las fuentes de las rimas de Cariteo, del que ya otros y empezando por su último editor se han ocupado²⁴; pero creo, por otro lado, que tales ejemplos textuales serían útiles para confirmar una tesis, ya apuntada por Santagata, según quien el *Endimione* sería en definitiva «un canzoniere nel quale la storia di una esperienza amorosa passa in seconda linea rispetto alla storia di una esperienza di poesia, quasi il bilancio di una carriera poetica» y por lo tanto «agli umanisti napoletani il Cariteo esibisce la sua qualifica di poeta amoroso, alla ricerca, si

²⁴ Veanse: Penna (1977) *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino, Einaudi; Consolo (1978) «Il libro di Endimione: modelli classici, «inventione» ed «elocutione»», *Filologia e critica*, 3, pp. 19-94; Fanti (1985) «L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo», *Italianistica*, 15, pp. 23-44; Isabel Segarra Añón (1994) «El tema del monumentum horaciano en Benet Garret, «il Cariteo», poeta y humanista catalán en la corte catalano-aragonesa de Nápoles», Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento, pp. 505-512.

direbbe, di una investitura per sé e di un riconoscimento autorevole della dignità del genere da lui praticato» (Santagata 1979: 313).

Brillante exponente de aquel proto-petrarquismo que es la lírica cortesana italiana cuatrocentista, en la que las fuentes clásicas y vulgares se combinan con el primer modelo petrarquesco, Cariteo mira, en efecto, mucho más hacia Horacio, de lo que hacen los líricos contemporáneos a él, que en muchos casos no van más allá de la recuperación de Virgilio y de los elegíacos. Todo eso ayudaría a entender el intento del poeta barcelonés, quien tiene que justificar su actividad de poeta y funcionario en un país extranjero del que reconoce evidentemente la superioridad de la tradición literaria y cultural, y con la que, sin embargo, quizás, no llega a identificarse completamente.

La presencia de Horacio en nuestro autor responde a un homenaje humanístico al vates que expresó magistralmente el poder transformador de la poesía y su calidad de imperecedera. Por otra, Horacio es símbolo de la dignidad y la trascendencia que Garret deseaba para su canción, metáfora del fin de la experiencia poética personal (I. Segarra Añón 2007: 508).

Pero si el italiano, o mejor el toscano de *i duo soli, di cui l'Arno si gloria*, es el medio a través del cual decide, inscribiéndose en una ilustre tradición, conseguir la gloria y la eternidad poética, es, sin embargo, hacia Barcelona, *l'alta patria sua*, y no hacia Nápoles, *dove il cor ardendo visse*, a donde Cariteo mira constantemente, y donde, probablemente, como llega a suponer Enrico Fenzi, él hubiera querido volver un día, con la cabeza ceñida de laurel (Fenzi 2002: 138).

Cariteo hubiera podido seguir las huellas de todos aquellos compatriotas con los que compartía su condición de desterrado y que decidieron escribir en castellano. Pero él formará parte, en cambio, de otra generación de poetas, marcada por la imperante personalidad intelectual de Giovanni Pontano y por la Academia napolitana, símbolos de una corte ya italianizada, por lo menos culturalmente. Como recuerda Parenti él empieza, de hecho, a escribir versos hacia 1480²⁵, «una cosa del tutto diversa che intraprendere l'attività poetica negli anni precedenti, quando pure Cariteo era già arrivato in città» (Parenti 1993: 31). Muerto Alfonso el Magnánimo, en el 1458, aquel grupo de poetas castellanos y catalanes, de los que se hablaba al principio, siguiendo las palabras de Croce, se había ya dispersado y «pur in un ambiente poliglotta come la corte napoletana, la scelta definitiva di Cariteo non poteva non cadere sulla linea vincente del toscano» (Parenti 1993: 34). Es de 1476, además, la así llamada *Raccolta Aragonesa*, presente de Lorenzo de' Medici a Federico de Aragón, en cuyo prólogo Poliziano celebra el vulgar toscano, corroborando su dignidad literaria²⁶, pala-

²⁵ Las referencias cronológicas se deduce del soneto CXLV, primer aniversario de la partida de Luna, y de la canción XV, escrita en la misma circunstancia.

²⁶ «Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa, sottile; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata, si puote immaginare, della quale non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, (cfr. *i duo soli di cui l'Arno si gloria*) ma in questi altri ancora, i quali tu, signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi esempli non risplendino» (Contini 1984: 131-132).

bras que no dejaron indiferente a Cariteo. Basta con leer estas líneas, en las que el literato toscano, a propósito de la inmortalidad y de la gloria de los grandes hombres, escribe: «Questi tutti, Signore, e con essi alcuni della età nostra, vengono a renderti immortal grazia, che della loro vita, della loro immortal luce e forma sie stato autor, molto di maggior gloria degno che quello antico ateniense», incidiendo en que es el destino de inmortalidad de todos los poetas, desde Homero hasta los rimadores vulgares, a quienes por último tocaría la suerte de ser leídos y transmitidos por Federico, así como Homero había sido transmitido por iniciativa de Pisítrato; y aún más: «Erano questi mirabili e veramente divini uomini, come di vera immortal laude sommamente desiderosi, così d'un focoso amore verso coloro accesi, i quali potessino i valorosi e chiari fatti delli uomini eccellenti con la virtù del poetico stile rendere immortali» (Contini 1984: 139).

Además Cariteo es el poeta de un periodo de crisis, circunstancia de la que vive las dificultades derivadas y testimonia su transición de una época a la siguiente: él,

ormai consapevole della irreparabile caduta della dinastia aragonese, che era al centro di quella corte, aspirava a inserirsi in una cultura di ambito più vasto e non prettamente locale; al regno si era sostituito un viceregno. Napoli non era più la sede di una corte e quindi di una tradizione culturale di primo piano (Perrone + Mendia 1993: 175).

Por todas estas razones, así pues, el italiano de Cariteo no puede ser una elección política si no puramente literaria y cultural; una elección que parece sobreponerse a cualquier referencia a la literatura en lengua castellana o catalana, tanto que cuando mira hacia la península ibérica en búsqueda de modelos, lo hace refiriéndose a *auctoritates* latinas como Seneca y Lucano²⁷.

Muchas son, finalmente, la contradicciones de un poeta que vive en una edad de transición tanto histórica —con la caída de Nápoles bajo el dominio angevino y la siguiente instauración del virreino español—, cuanto literaria —con la «crisi che aveva investito le forme poetiche, i generi e le istituzioni letterarie al tramonto della società cortigiana fra Quattro e Cinquecento» (Parenti 1993: 22). Contradicciones que sin duda contribuyen también a la fascinación que emanan los versos de Cariteo; evidentes, estas últimas, en las oscilaciones entre poesía amorosa y civil, entre el tono civil y el encomiástico y moral, pero también a nivel lingüístico, allí donde, si la elección del vulgar italiano ilustre parece irrevocable, cunde en la obra del barcelonés, si nos fijamos bien, una sensación de inferioridad determinada por la incapacidad de ser poeta en latín:

Se 'l fato non m'havesse in tutto privo
Del grandiloquio stilo, in quel più bello,
Antiquo, altro idioma

²⁷ Los versos de los dos autores fueron hallados en la obra de Cariteo ya por Pèrcopo en las canciones XIV y XVII.

Non cantarei de la possente Roma,
 Di Cesare, di Paulo o di Marcello;
 Il mio signor, con l'honorata soma
 Di trophei, mi darebbe nome altero
 Et non minor di quello
 Forse, che diede Achille al grande Homero (canción X, 97-105)

Es probable que Cariteo hubiera querido celebrar la dinastía aragonesa, legitimando su presencia en tierra italiana, como piensa Kennedy, y sustraer al tiempo su recuerdo y entregarlo a la humanidad a través del género épico, más digno y propio de los héroes y de los grandes poetas. Esto, sin embargo, parece solo un impulso y un deseo, sofocados inexorable y cruelmente por el *fatum*.

Además, para el barcelonés

la padronanza di una lingua letteraria volgare italiana poteva essere soltanto il frutto di acquisizione conquistata con lo studio, lontana perciò dall'istintivo e cortigiano impiego della parlata materna. Da questo punto di vista si può anzi meglio valutare come mai Cariteo riesca a comprendere in una formazione culturale unitaria la lettura dei classici latini e quella di Petrarca [...]. Egli fu pertanto tra i primissimi a vivere l'equazione, poi bembesca, tra latino e toscano, non contrapposti come lingua di cultura e lingua naturale, ma entrambi coltivati e studiati come lingue d'arte. La profonda conoscenza dei classici, largamente utilizzati come fonti, conferisce a Cariteo l'autorità sufficiente per dedicarsi, senza complessi d'inferiorità, alla composizione di un canzoniere amoroso, il cui impianto verrà però sostanzialmente modificato quando verrà meno la corte, vale a dire il centro di naturale diffusione della poesia volgare (De Blasi + Varvaro 1988: 264).

En conclusión y por lo que he desarrollado hasta aquí, parece difícil comprobar en Cariteo las huellas de fuentes y modelos catalanes y castellanos, aunque quizás no sería una hazaña totalmente vana. Recordemos que estamos ante un poeta italianizado pero que, de acuerdo con menciones anteriores, no eliminó de su corpus referencias a la patria de origen que hacía corresponder con topónimos itálicos o mitológicos; así mismo, volvamos a su deseo de que, la fama, donde deseara merecerla, fuera en su ciudad natal. En mi opinión, siempre cabrá buscar en los versos del poeta barcelonés vestigios de aquella literatura catalana, epígono de la poesía provenzal, que, como ya he señalado anteriormente, revistió sin duda un papel importante en su formación cultural. Esa labor es una parte de mi relectura de Cariteo que no desestimo abordar en el futuro. Así mismo, sería deseable un mayor empeño crítico, dirigido al estudio de la influencia ejercida por sus versos en la literatura de la península ibérica, la cual mirará cada vez más frecuente y profundamente al otro lado del mar para buscar modelos literarios. Algunas deudas respecto a este último por parte de Garcilaso de la Vega y Guitierre de Cetina²⁸ han sido ya destacadas, pero creo que nuestro poeta tiene que haber desempeñado un rol más importante de

²⁸ Véase a propósito el capítulo Cariteo i Guitierre de Cetina (Segarra 2007).

lo que se cree en el desarrollo de estas letras, en el ámbito de aquella vasta operación cultural que fue la recuperación del modelo petrarquesco en España y en Europa en los siglos XVI y XVII.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones fuentes primarias

- Di Gennaro, P. I. (1976) *Le sei etate de la vita umana. Testo inedito del 15. sec. pubblicato da Antonio Altamura e Pina Basile*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- Horace (1991) *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.
- Lucrece (1997) *De la nature*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres.
- Ovide (1961) *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres.
- Pèrcopo, E. (1892) *Le rime di Benedetto Gareth detto Chariteo secondo le due stampe originali*, Napoli, Accademia delle Scienze.
- Properce (2005) *Elégies*, texte établi, traduit et commenté par S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres.
- Virgile (1968) *Géorgique*, texte établi et traduit par E. De Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres.

Fuentes secundarias

- Compagna Perrone Capano, A. M. + Vozzo Mendía, L. (1993) «La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonese: I. Le liriche di Carvajal e di Romeu LLul. II. La "Summa" di Lupo de Specchio», *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*, Roma, Bonacci Editore, pp. 163-178.
- Consolo, R. (1978) «Il libro di Endimione: modelli classici, invention et elocutione», *Filologia e critica*, 3, pp. 19-94.
- Contini, G. (1964) «Il codice de Marinis del Cariteo», *Studi di bibliografia e storia in onore di Tammaro de Marinis*, II, pp. 15-31.
- Contini, G. (1984) *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni.
- Croce, B. (1957) *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza.
- Croce, B. (1968) *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza.

- De Blasi, N. + Varvaro, A. (1988) «Napoli e l'Italia meridionale», *Letteratura italiana, Storia e geografia*, II, Torino, Einaudi, pp. 235-325.
- Debenedetti, S. (1911) *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher.
- Fanti, C. (1985) «L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo», *Italinistica*, 14, pp. 23-44.
- Fenzi, E. (1970) «La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione», *Studi di filologia e letteratura*, I, pp. 9-83.
- Fenzi, E. (2002) «Et havrà Barcellona il suo poeta. Benet Garret, il Cariteo», *Quaderns d'Italià*, 7, pp. 117-140.
- Kennedy, W. J. (2002) «Citing Petrarch in Naples: The Politics of Commentary in Cariteo's Endimione», *Renaissance Quarterly*, 55, No. 4, pp. 1196-1221.
- La Penna, A. (1977) *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Torino, Einaudi.
- Morros Mestres, B. (2000) «La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso», *Crítica*, 80, pp. 19-47.
- Parenti, G. (1993) *Benet Garret detto il Cartieo: profilo di un poeta*, Firenze, Olschki.
- Pasquini, E. (1991) *Le botteghe della poesia*, Bologna, Il Mulino.
- Santagata, M. (1979) *La lirica aragonese: studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
- Segarra Añon, I. (1994) «El tema del monumentum horaciano en Benet Garret, "il Cariteo", poeta y humanista catalán en la corte catalano-aragonesa de Nápoles», *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, pp. 505-512.
- Segarra Añon, I. (2007) *Endimió retornat. Estudi sobre Benet Garret, «Il Cariteo»*, Barcelona, Omicron.