



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ITALIANAS



La villanella, una forma de lirica popular italiana

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)

PRESENTA

DIANA ELISA ESCOBAR AGUIRRE

ASESORA DE TESIS

DRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Í N D I C E

Introducción	1
Capítulo 1. El estudio de la literatura popular	7
1.1 Antecedentes. Los primeros trabajos sobre la lírica popular: miradas ajenas al ámbito literario	
1.2 Siglo XX	
1.3 Metodología a utilizar	
Capítulo 2. La cultura de la península itálica en el siglo XVI: las cortes y el experimentalismo. El caso de Nápoles	20
Capítulo 3. La <i>villanella</i>, una forma de la lírica popular de la Italia Renacentista	30
3.1 Historia del género	
3.2. Características generales de la <i>villanella</i>	
3.3 Etapas del desarrollo de la <i>villanella</i>	
Capítulo 4. Análisis de las <i>villanelle</i>: presentación de un pequeño corpus de las <i>canzoni villanesche alla napolitana</i>	42
4. 1 <i>Villanelle</i> de la primera etapa	
4. 2 Segunda etapa de producción de las <i>villanelle</i>	
4.3 <i>Villanelle</i> o <i>canzonette</i> de la tercera etapa	
Conclusiones	75
Bibliografía	80

Introducción

Dentro del curriculum universitario de la carrera en letras modernas, el estudio de la literatura popular es llevado pocas veces a profundidad. Esto es comprensible ya que un análisis de gran alcance de este tipo de literatura implica la visión de un horizonte que requiere no sólo del conocimiento de formas, estructuras y autores desconocidos dentro del rubro de la literatura canónica, sino también de una reaproximación a estos textos. Hay un cambio de perspectiva en el tratamiento de los textos populares que le es ajena al estudiante convencional de literatura: la incursión en dicho campo o tipo de literatura requiere del entendimiento de factores que en otros casos no son significativos —y exige también un acercamiento y revaloración de los procesos de circulación cultural e interacción entre las distintas esferas que producen manifestaciones artísticas— para llevar a cabo una interpretación cabal y comprender más puntualmente la función y valor de las literaturas populares.

Es casi indispensable tener familiaridad con términos, nociones y procesos de índole antropológica a diferencia del campo de la investigación y crítica literarias convencionales que —si bien a veces suelen abordar esta perspectiva— no suelen posicionarse frecuentemente a analizar desde esta mirada. Un ejemplo de dichos términos son las definiciones de cultura hegemónica y culturas alternas, ascenso y descenso de manifestaciones culturales, además de requerir el acercamiento al proceso de circulación cultural de las manifestaciones artísticas y sus distintas etapas.

La literatura popular se convierte en un sendero diferente, apartado del camino de la literatura que comúnmente se estudia por una gran mayoría en la academia; requiere del conocimiento de conceptos y herramientas que, de otro modo no

destacarían. Entonces, ¿por qué echar una mirada hacia la literatura popular? En este caso es porque considero que, de entre las múltiples manifestaciones multidisciplinares que conozco, es en la lírica popular donde mejor se logra la relación entre música y literatura. En la lírica popular se encuentran no sólo el ritmo y la musicalidad del género lírico, sino también un acompañamiento musical real: pleno, con armonías y melodías que le dan un talante distinto a la lírica. Además, a diferencia de otro tipo de líricas más elaboradas como el madrigal, tanto la estructura textual como la musical son simples pero efectivas: amenas.

Por estas razones, y por dicha coyuntura, mi interés se volcó hacia la lírica popular, pero en el camino fui notando que el análisis de la relación entre ambas disciplinas no podría realizarlo mediante el estudio de aspectos escénicos o musicales, no porque el material no contara con esos elementos, o porque no me interesaran, sino porque los mismos no correspondían al campo de conocimiento en que fui formada dentro de la carrera. De cualquier modo decidí que demostraría la relación de ambas disciplinas del mejor modo posible; sino mediante un análisis completo y exhaustivo de los distintos elementos que componen la lírica popular, al menos mediante un buen análisis de la estructura textual de la *canzone villanesca alla napolitana* o *villanella*.

Ahora bien, considero que un acercamiento a la literatura popular es necesario para cualquier estudiante de literatura porque pienso que, en sus diversas formas, ésta se encuentra en contacto constante con las obras literarias canónicas. La cultura hegemónica, la que domina el panorama cultural, establece la lista de obras literarias que pasarán a la posteridad y dicta también el canon estético, pero las culturas populares tienen una relación de intercambio con las culturas dominantes.¹ Fijar la

¹ A. Cirese

mirada en la literatura popular es, entonces, una expansión de miras del fenómeno literario; al estudiarla no sólo sale a la luz material que pocos estudiosos del saber escrito conocen, sino que también se aportan elementos para el estudio de la propia literatura canónica.

Entrada ya la segunda década del siglo XXI, el presente análisis es hecho desde una perspectiva que contempla algunos aspectos de diferentes corrientes de estudio de la literatura popular, pertenecientes a la antropología y específicamente la demología. El método de estudio y análisis puede entonces considerarse cercano al campo de los estudios culturales, ya que menciono también aspectos socio-culturales de la literatura popular. Al igual que los estudios etnomusicológicos del siglo XX, desarrollados posteriormente a los ensayos de Gramsci y sus *Quaderni dal carcere*, trato aquí la lírica popular en términos de circulación cultural, ascenso y descenso de las manifestaciones culturales cuando sea pertinente.

Le doy especial importancia a la interacción de la cultura hegemónica de corte de la Italia del siglo XVI con la cultura popular, una de las culturas subalternas de la época, y considero a la tradición oral como resultado de una mezcla en la que los procesos de descenso y ascenso cultural, y en general los intercambios entre distintos grupos culturales, tuvieron un papel determinante, aunque, finalmente, no pueda resaltar más todos estos aspectos con el análisis que realizaré. Busco que los resultados sean contemplados como un acercamiento de la crítica literaria hacia la lírica popular italiana, una aproximación estética y literaria, pero también cultural a este género. El trabajo de análisis que hago aquí evidencia entonces mi formación literaria y mi contexto formativo, que apela a los cánones de la crítica literaria académica, pero expandido y enriquecido por algunas contribuciones etnológicas y de

los estudios de la cultura popular.

El uso de figuras retóricas, la habilidad en su manejo o el tratamiento de las temáticas no son en sí elementos que otorguen la calidad literaria, pero ciertamente son aspectos que forman parte de la lírica analizada y, puesto que hay un interés en presentar el género, las señalo del mismo modo que se haría con cualquier otra obra literaria. Adicionalmente menciono, aunque en contadas ocasiones y sin entrar en detalles, ciertos aspectos formales no literarios como la estructura musical o las repeticiones de melodías o motivos musicales, con la intención de presentar del modo más completo posible este género de lírica popular italiana.

Así pues, en el primer capítulo presento una breve historia de los estudios de literatura popular en Occidente a partir de finales del siglo XV: un pequeño bosquejo general que abarca desde el interés anticuario, disciplina pre-moderna que rescata gran parte de la tradición popular descartada por el canon literario, hasta los estudios realizados por los campos antropológico y etnológico de principios de siglo XX. Finalmente abordo los análisis de literatura popular italiana hechos a lo largo del siglo XX que utilizaron instrumentos de la historia, la demología y la etnomusicología. Dentro del mismo capítulo también introduciré algunos términos ajenos a la crítica literaria convencional junto con sus respectivas definiciones, para su uso posterior en el análisis. Igualmente, describiré ciertos procesos a nivel antropológico ya que los considero útiles y me parece necesaria la familiaridad con ellos para acercarse a la lírica popular.

En el segundo capítulo presento el contexto en el que se desarrolla la *canzone villanesca alla napolitana* o *villanella*, específicamente el del Reino de Nápoles pues es el lugar en el que surge y prolifera el género. Trato asuntos como el establecimiento

del canon literario, la cultura en las cortes —Sobre todo en cortes como las de Alfonso y Ferrante de Aragón o en la de Antonio Orsini del Balzo, hijo del príncipe Raimondo Orsini del Balzo y la condesa Maria d’Enghien— y la cultura desarrollada fuera de ellas, la relación entre ambos tipos de cultura y los resultados de dicho intercambio.

En el tercer capítulo describo las características generales de la *villanella*, abarcando su aspecto textual y también, de forma muy general, su carácter musical que es de suma importancia, ya que la estructura más recurrente de la lírica popular relaciona el ámbito musical con el textual: musicalidad y ritmo, oralidad, representación escénica y retórica. También trazo un breve bosquejo de las distintas etapas que conforman el género y presentaré algunos otros términos con los que se conoció y difundió el género lírico de la *villanella*, dependiendo del lugar o la época de producción. Del mismo modo, en esta sección escribo sobre la importancia del proceso de circulación cultural, la relación e intercambio entre culturas hegemónica y subalterna con respecto al desarrollo, evolución y florecimiento de la *villanella*.

Para concluir, analizo una selección de *villanelle*, presentando las temáticas y el tratamiento de las mismas, la estructura métrica, las rimas y el esquema general que plantea este género lírico popular, así como la evolución o cambios que se aprecian en las piezas seleccionadas. También expongo las peculiaridades de cada una de las piezas y, aunque de manera muy breve, su relación con otras disciplinas artísticas, como la danza, la música o las artes escénicas. Con estas pequeñas puntualizaciones que hago quiero destacar de manera particular la relación entre música y poesía, pues es responsable del énfasis en elementos como el ritmo y la musicalidad que se reflejan sobre todo en el uso continuo de una métrica y en los cambios en la misma, sobre todo en un texto de lírica popular.

Capítulo 1. El estudio de la literatura popular

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado de consignar únicamente las «gestas de los reyes».

Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron.

Carlo Ginzburg¹

El estudio e investigación de la literatura popular en el mundo moderno occidental, entendido como la Europa renacentista, inició con el interés anticuario, uno de los dos antecedentes académicos de la demología o el estudio de las manifestaciones populares, y no fue más que el resurgimiento de la curiosidad por las expresiones de cultura popular, entendida como “el equivalente de las tradiciones populares [...] el conjunto de hechos culturales [...] propios de los vulgos o de los estratos subalternos.”², por parte de un grupo de hombres que empezaron a ver en los “residuos de *paganismo*” un grupo de “testimonios, huellas o restos del pasado”³.

Surgido a mediados del siglo XVI como resultado de un cambio de perspectiva hacia los “errores y costumbres no laudables”, manifestaciones que expresaban mensajes ajenos al canon religioso, social y/o de comportamiento preponderante de aquel entonces como el uso de máscaras y disfraces que eran condenados por la mayoría de los clérigos, el interés anticuario tuvo varios abanderados como John Aubrey o M. Carmelli. Gracias a ellos las manifestaciones de corte popular adquirieron, entre otras cosas, un valor “más allá de las condenas”.⁴ La recopilación de material popular incrementó desde entonces⁵ y se diversificó gracias a Giambattista

¹ C. Ginzburg, “Prefacio” *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, p. 9.

² A. Cirese, “Las denominaciones: folclore, tradiciones populares, etnografía o etnología europeas, demopsicología”, p. 142.

³ A. Cirese, “Cronológica mirada a los principales rumbos de estudio”, p. 94 (nota 1).

⁴ A. Cirese, “Cronológica mirada a los principales rumbos de estudio”, p. 77.

⁵ G. Giurati, “Country report: Italian ethnomusicology”, p. 105. Se mencionan varias transcripciones y compilaciones de canciones populares datadas en años que abarcan los siglos XVI y XVII y se destacan

Vico (1668-1744) y Ludovico Muratori (1672-1750), que le brindaron al ámbito popular dimensiones históricas y filológicas respectivamente.⁶ No obstante, fue hasta el siglo XIX que surgió el segundo gran detonador de los estudios demológicos: el populismo romántico.

Basado en las doctrinas filosóficas de la época, que rescataban y ponían como base el mito del buen salvaje,⁷ el populismo romántico consideró las expresiones de corte popular de las más loables por su espontaneidad. Además destacó entre las manifestaciones artísticas de corte popular la lírica ya que, a diferencia de la poesía canónica, ésta complementaba su existencia mediante la presencia de la música y para los románticos, sobre todo los alemanes, la forma artística de expresión por excelencia era precisamente la música. Así, los *Lieder*, canciones de corte basadas en los *Volkslied* (canciones tradicionales alemanas), gozaron de gran fama entre los músicos y literatos de la época romántica radicados en tierras germanas.

Estos primeros trabajos de populismo romántico propiciaron el estudio de ésta y otras formas líricas relacionadas con el ámbito popular de Europa, no con la misma intensidad, rigor o pasión pero sí con el carácter y los intereses principales que definieron al populismo romántico. En el caso de la península itálica, el trabajo se avocó mucho más a la compilación y realización de antologías de poesía popular que al análisis⁸ debido a circunstancias políticas y sociales, como la dominación de Austria durante la primera mitad del siglo XIX, los posteriores movimientos de independencia y la unificación italiana.⁹

las menciones a las mismas por parte de Berlioz, Stendhal y Goethe en sus textos.

⁶ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”, pp. 11-12.

⁷ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”, *passim*. Para un acercamiento más detallado de los estudios del romanticismo que precedieron y llevaron hacia el populismo romántico.

⁸ P. Pasolini, “Premessa”. *Canzoniere Italiano*. Numerosas son las antologías de cantos populares de distintas regiones de la península itálica durante el siglo XIX.

⁹ A. Cirese, “Cronológica mirada a los principales rumbos de estudio”, p. 98 (nota 3).

Ya el editor Oscar Ludwig Bernhard Wolff y otros académicos alemanes de esos años notaron la poca atención que le ponían los estudiosos italianos a la poesía popular.¹⁰ Sin embargo, destacaron nombres como Pietro Ercole Visconti, Silvio Gianinni y Niccolò Tommaseo quienes, durante la primera mitad del siglo XIX, ayudaron a definir aspectos como la importancia de los textos populares, el papel de la oralidad dentro de la lírica popular y la importancia de la transcripción fiel de los cantos, sin modificación o embellecimiento alguno.¹¹

Posteriormente, a mediados del siglo XIX, se realizaron otros estudios que ayudaron a constituir las bases de nuevas disciplinas como la antropología y la etnomusicología. En principio, estas nuevas ciencias humanas, la mitología comparada sobre todo, estudiaban las expresiones populares con una clara inclinación romántica: idealizaban al pueblo y por ende veían en su literatura la expresión más elevada y pura de la poesía. Presentados desde esta perspectiva se encuentran trabajos como los de Antonio Casetti y Vittorio Imbriani (*Canti popolari delle provincie meridionali* [sic.], 1871) o Constantino Nigra (*Canti piemontesi*, 1888), que aportaron en metodología y cantidad a la causa de la lírica popular pese a la idealización.¹²

Surgieron también otras corrientes, como los difusionismos o los evolucionismos, que se inclinaron hacia una tendencia más positivista o *científica*.¹³ Destacó en esta corriente el trabajo de D'Ancona que es de los más completos, pues “non esita a passare di forza alle sintesi e alle problematiche: fino insomma alla configurazione d'una propria teoria, la cui formulazione determina i temi di ogni

¹⁰ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare” pp. 17-18.

¹¹ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”, pp. 18-20.

¹² P. Pasolini, “Premessa”. *Canzoniere Italiano*, pp. 14-22.

¹³ Debido a que este trabajo se encarga de la historia de los estudios de literatura popular, se omitirán las características e historia de las vertientes de investigación demológica.

lavoro successivo”.¹⁴ Mediante su trabajo de comparación y la ubicación de cada uno de los textos dentro de su propio contexto histórico, D’Ancona sentó las bases y creó un modelo de organización que serviría para el futuro estudio de la poesía popular italiana.

Hasta aquí cabe aclarar que todos estos estudios observaban en la cultura popular la manifestación de una belleza primaria o primitiva.¹⁵ Dicho de otro modo, no demeritaban el valor de las producciones culturales populares pero sí colocaban la cultura popular en una posición inferior respecto a la cultura hegemónica de cada uno de los respectivos territorios de producción. La cultura popular era vista, entonces, como una suerte de etapa inferior de desarrollo en la que, aunque cabía la posibilidad de encontrar representaciones de la belleza, éstas no se veían como expresiones culturales sólidas y válidas por sí mismas. La cultura popular y sus manifestaciones pasaban así a ser una suerte de antecedente de las creaciones y obras artísticas académicas y no la expresión genuina de un campo distinto al convencional del panorama cultural dominante.

Durante la transición hacia el siglo XX destacó Giuseppe Pitré, quien dedicó a los cantos populares los dos primeros volúmenes de su *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*. Del mismo modo Salvatore Salomone Marino, en conjunto con Pitré, fundó el Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari (Archivo para el estudio de las tradiciones populares) y abordó las problemáticas del *folklore*¹⁶ desde

¹⁴ “no duda en sobrepasar las síntesis y las problemáticas: hasta llegar finalmente a la configuración de una teoría propia, cuya formulación determina los temas de cada trabajo posterior”, P. Pasolini, “Introduzione”, *Canzoniere Italiano*. De aquí en adelante, toda traducción hecha, salvo que se indique lo contrario, es mía.

¹⁵ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”.

¹⁶ Se utilizará el término *folklore* en italiano cada vez que se aluda al folclor para evitar confundir las obras genuinamente populares con las manifestaciones reduccionistas que han surgido a raíz de la intervención del estado en la difusión de las culturas propias de cada país -fenómeno que ha sucedido sobre todo en Occidente.

una perspectiva histórica.¹⁷ En 1904 se fundó la revista “Niccolò Tommaseo”, que se encargaría de brindar una reseña mensual de las tradiciones populares de Italia, y Francesco Novati, alumno de D’Ancona, publicaría el *Contributo alla Storia della lirica musicale popolare e popolareggiante nei secoli XVI, XVII e XVIII* (1910), con el que destacaría la importancia de la danza y la música como elementos fundamentales dentro del contexto de la lírica popular.¹⁸

En el siglo XX surgieron incontables investigaciones dentro del campo de la etnomusicología: Corrado Ferrara estudió los pregones,¹⁹ Alberto Favara hizo una gran recopilación de música popular siciliana (*Corpus di musiche popolari siciliane*, 1957), que publicaría en sus *Canti della terra e del mare di Sicilia* (1914)²⁰ y Cesare Caravaglios destacaría la importancia de las grabaciones sonoras dentro de los estudios etnomusicológicos.²¹ Del mismo modo, se desarrollaron las corrientes funcionalistas en Inglaterra y Praga durante los años que corren entre las dos Guerras Mundiales (1920-1940). Sus exponentes más importantes serían Bronislaw Malinowski, Alfred Radcliffe-Brown, Pëtr Bogatirëv y Roman Jakobson.

El principal mérito de dichas corrientes fue el cambio de enfoque hacia las obras artísticas populares. Se reconoció que “las sociedades [...] sus mecanismos y productos son [...] sistemas en los que todos los elementos son ligados de tal modo que a la modificación de uno corresponde una [...] modificación de los otros”.²² Más allá del proceso histórico, o del desarrollo de la manifestación a estudiar, se piensa entonces en la importancia del proceso cultural y artístico completo, de sus relaciones

¹⁷M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”..

¹⁸ G. Cocchiara, “Storia del folklore in Italia”, p. 28.

¹⁹ Citado como “vendor’s cries” en el texto de G. Giurati y publicado en 1896 como *La musica dei vanniaturi o gridatori di piazza notigiani*.

²⁰ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”.

²¹ G. Giurati, “Country report: Italian ethnomusicology”.

²² A. Cirese, “Cronológica mirada a los principales rumbos de estudio”, p. 84.

a nivel social y antropológico: la interacción del entorno social, económico y político con los potenciales creadores artísticos y su repercusión en las futuras obras creadas, y viceversa.

Por la misma época que los funcionalismos, pero en una dirección diferente, surgieron en Italia otras corrientes orientadas hacia el idealismo crociano que propondrían el acercamiento a las manifestaciones mediante la historia individuante, o desde su carácter individual e irrepetible, oponiéndose a las otras corrientes que lo hacían mediante la generalización y la comparación. Adicionalmente, Croce plantearía que “la poesía cuando [...] es tal no soporta adjetivaciones [...] o hay o no hay [poesía]”.²³ Así pues, los estudios de etnomusicología en Italia durante esta época mantienen una perspectiva romántica que idealiza al pueblo y se inclina, debido al influjo *crociano*, hacia el valor estético de las obras más que hacia los aspectos socioculturales que determinan su producción y recepción o hacia otros elementos constitutivos como el ámbito performativo, la gestualidad, la danza o la música.

Dentro de esta corriente, en la que se encuentran Michele Barbi y Vittorio Santoli, surgieron coincidencias y desencuentros a nivel político con el fascismo, que veía en las manifestaciones populares un arma de doble filo. Así, durante esta época muchos de los cantos fueron ‘regulados’ y muchas veces prohibidos por el contenido o los efectos que se preveía podrían causar en la gente. No obstante, fue un periodo próspero ya que mucha de la lírica vio respaldada su existencia con la publicación de materiales discográficos que no sólo rescataban los textos sino que también permitían dar un testimonio de la sonoridad que la lírica implica con la música que los acompañaba, melódica y armónicamente.²⁴ Se grabaron la *serie napoletana* (entre

²³A. Cirese, “Cronológica mirada a los principales rumbos de estudio”, pp. 133-134 (nota 49).

²⁴R. Leydi, “Le molte italie e altri questioni di ricerca e studio”.

1899 y 1903) y las *scene dal vero* (de 1899 a 1909)²⁵ que, si bien no eran un reflejo completamente genuino de las manifestaciones populares, eran un acercamiento bastante aproximado a la tradición oral popular.

Coincidiendo con estos estudiosos está también la *generazione di mezzo*, de la que destacan las nociones de *musica popolare* y *musica popolareggiante*, planteada por Caravaglios, quien traza la fina pero tajante línea entre las manifestaciones populares genuinas y aquellas que tan sólo adoptan un estilo similar al popular mediante la emulación del genuino carácter popular. Por linderos colindantes a la misma temática se sitúa el trabajo de De Bartholomaeis, quien declaraba en *Le origini della poesia drammatica italiana*: “La poesia popolare è per la massima parte giullaresca [...] la sua popolarità consiste in questo, che è fatta per il popolo e non dal popolo”,²⁶ cuestionando con ello que la autoría de la creación poética fuera realmente popular, como lo habían planteado los románticos, primeros estudiosos de las expresiones populares como un fenómeno literario.

Ahora bien, cabe aclarar que la idea de los teóricos románticos, como observa Pasolini en su “Premessa” al *Canzoniere*, no es la del pueblo como el creador de una obra literaria en un proceso colectivo de creación artística, sino más bien la noción de una serie de individuos pertenecientes al pueblo que poco a poco, y con el paso de las generaciones, van aumentando, variando y reinventando la tradición oral de la que son depositarios. Otros de los estudiosos importantes de la época son Alfredo Bonaccorsi,

²⁵ R. Leydi, “Le molte italie e altri questioni di ricerca e studio”, pp. 11-13. Las *scene dal vero* eran cantos populares grabados junto con pequeñas reconstrucciones de la vida popular (minidocumentales auditivos). La *serie napoletana*, por su parte, fue uno de los muchos esfuerzos de las disqueras por publicar cantos populares napolitanos auténticos. De entre las varias series, la napolitana destacó porque fue ejecutada por músicos, cantantes y actores de corte popular, es decir los depositarios genuinos de la tradición lírica popular y no músicos instruidos.

²⁶ Citado en la “Introduzione” de Pasolini de su *Canzoniere italiano*, p.44. “La poesía popular es mayoritariamente juglaresca [...] su popularidad consiste en esto, que es hecha para el pueblo y no por el pueblo”.

Giuseppe Cocchiara, quien replantea la cuestión sobre el texto original en la lírica popular y la importancia de no embellecerlo de acuerdo a los parámetros literarios,²⁷ Paolo Toschi y Francesco Balilla Pratella, quien en 1943 publicó su *Saggio di comparazione etnofonica*.

Pasado 1945, la investigación y el análisis hechos por una variedad de estudiosos serán motivados por el ambiente intelectual de compromiso social que propician algunos otros estudiosos. La publicación de los *Quaderni del carcere* (1948-1951), las “Osservazioni sul Folclore” (1950) de Gramsci y algunos otros escritos de corte meridionalista²⁸ impulsarían el uso de nociones de corte sociológico como las de clases subalternas y de cultura hegemónica dentro del estudio de las expresiones populares. Surgieron las primeras hipótesis etnomusicológicas, basadas en la convicción de que el *folklore musicale* es el resultado de un proceso de descenso cultural²⁹ de las manifestaciones artísticas de corte culto (hegemónico) debido al carácter sencillo que distinguía a la música popular. A esta primera hipótesis se opusieron algunos como Carpitella quien argumentó que las escalas utilizadas por la música popular contemplan pentatónicas, pre-pentatónicas y modales, que distan mucho de las escalas y armonías usadas en la música sacra y la armonía de los músicos de corte.³⁰ No obstante para ambas posturas la noción de circulación cultural así como otras definiciones sociológico-antropológicas -como cultura, hegemonía y manifestaciones subalternas, ascenso y descenso- jugaron un papel crucial para el desarrollo de sus ideas.³¹

²⁷ G. Cocchiara citado por M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”.

²⁸ A. Cirese, “Cronológica mirada a los principales rumbos de estudio”, pp. 133-134 (nota 49).

²⁹ De acuerdo a Massimo Mila en G. Giurati, “Country report: Italian ethnomusicology”, p. 109

³⁰ Citado por G. Giurati, “Country report: Italian ethnomusicology”, p. 109

³¹ Como el concepto de clase o el proceso de *folclorización*, parecido al de descenso cultural, pero sin darle más prioridad a ninguno de los dos agentes culturales: ni a la cultura hegemónica ni a la popular. Define solamente el proceso de adaptación o aculturación tan común que se lleva a cabo dentro del

En 1948 Giorgio Nataletti fundó el Centro Nazionale per gli Studi di Musica Popolare en Roma y publicó *Il folklore musicale in Italia dal 1918 ad oggi*. Al año siguiente Ernesto De Martino planteó el concepto de *folklore progressivo*, que fomentaría la participación activa de los cantos populares dentro de los movimientos de protesta civil, y en los años Cincuenta también destacaron los trabajos hechos por Alan Lomax y Diego Carpitella en el ámbito fonográfico con las disqueras.³²

Los estudios de la literatura popular italiana y el interés que se le prestó a la música popular durante la primera mitad del siglo XX sin duda incentivaron no sólo a músicos, sino también a intelectuales e investigadores. Producto de dichos trabajos fue el proyecto del grupo Cantacronache, surgido en 1958 como resultado de la desilusión por la ínfima calidad de las canciones italianas del ámbito mediático (comercial). Los miembros de Cantacronache tenían la intención de ejercer la función de *chansonniers* de la época.³³ Narraron con textos líricos, además de las ya típicas temáticas de amor y desilusiones, sucesos de suma importancia a nivel político y social con un tratamiento distinto, que se aleja del tono ‘universal y atemporal’ de las canciones amorosas de San Remo que únicamente enfocaban su energía en los sentimientos individuales, dejando de lado el contexto social y político de la península italiana de entonces..

Haciendo énfasis en la época y el lugar en el que se desarrollaron las historias de los textos, Cantacronache buscó evocar la cotidianeidad para trazar con palabras comunes la sociedad dentro de la que vivían. Después de la creación del material discográfico *13 canzoni 13*, los implicados en el proyecto se adentraron más en el mundo real de la lírica popular y se involucraron con la tradición que ofrecía el pueblo

ámbito de la cultura popular.

³² M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”.

³³ S. Longhitano Piazza, “Calvino, intellettuale contro la Guerra incontra Cantacronache”, pp. 82-84. Se puede decir incluso que en este caso los investigadores mismos tenían la ambición de ser parte de la misma tradición que investigaban y que estaban registrando.

de aquella época, grabando las canciones que la tradición oral conservaba hasta entonces y adaptando ciertas piezas a la época en la que vivían.³⁴

En 1962, recogiendo el legado de Cantacronache, surgieron en Italia, sobre todo en Milán, varios grupos que conformaron el movimiento cultural del *folk revival*. Uno de ellos es el conjunto de investigadores e intérpretes conocido con el nombre de Nuovo Canzoniere Italiano. Este nuevo colectivo artístico y de investigación de la tradición y de la música popular italiana difundiría durante los siguientes años parte de la tradición lírica popular. Durante su primera etapa se concentró en el canto pero más adelante, mediante la publicación de una revista con el mismo nombre, analizaría los mecanismos y procesos de transformación de la música popular.³⁵

El grupo además realizaría la presentación de varios espectáculos y fundaría la casa discográfica I dischi del sole con el apoyo económico del Partido Comunista Italiano. Esta casa discográfica se mantuvo activa en los años Sesenta y Setenta, y gracias a ella se preservó la tradición del canto social italiano. Cabe aclarar que la tradición que se encargan de conservar, aunque en estrecha relación con la lírica popular de antaño, no forma parte del repertorio popular que analizaron los románticos y los primeros etnomusicólogos.³⁶ Esto no significa que no haya habido previamente textos de la tradición popular que involucraran el aspecto social, sino que la conciencia del canto social y las temáticas de corte político se reforzaron en el siglo XX.

Desde la década de los Sesenta en adelante, los estudios de lírica popular se

³⁴S. Longhitano, “Calvino, intellettuale contro la Guerra incontra Cantacronache”, p. 85.

³⁵R. Leydi, “Le molte italie e altri questioni di ricerca e studio”.

³⁶R. Leydi, “La canzone popolare”, pp. 1183-1249. En este estudio, los nexos de una de las canciones de esta corriente con la tradición popular es evidente pero también se observa la distancia que toma de la tradición que le precede, pues ya no es una simple variación sino una adaptación de temas literarios, musicales e incluso de ámbito performativo/escénico al contexto social y cultural de mediados del siglo XX.

condujeron por caminos más cercanos a la etnomusicología. Se plantearon cuestiones como la oralidad, las variantes, la dificultad de establecer una forma fija entre las muchas versiones de las fuentes orales, las múltiples esferas que involucra la lírica popular,³⁷ la lengua utilizada.³⁸ También se dio mayor énfasis a los procesos de adaptación y a la refuncionalización, al uso de fórmulas y a la importancia del marco socioeconómico dentro del proceso creativo de la lírica popular,³⁹ como lo demuestra *Folklore come cultura di contestazione* de Luigi M. Lombardi Satriani publicado en 1967.⁴⁰

Del mismo modo, se cuestionaron aspectos de suma importancia para la música popular italiana. Ya en siglos pasados, con la *questione della lingua*⁴¹, se había puesto sobre la mesa la pregunta sobre la existencia de una tradición italiana unitaria. No obstante, Roberto Leydi –etnomusicólogo– retomó dicha incógnita y planteó que “alla domanda [...] se esista una tradizione popolare italiana la risposta non può essere positiva”,⁴² puesto que la independencia y unidad nacional de la península itálica no se obtuvieron sino hasta entrada la segunda mitad del siglo XIX. Igualmente, hubo interés por el influjo que los medios de comunicación, los soportes y los avances tecnológicos, tenían en la conservación de la lírica popular: desde la importancia de las grabaciones en cintas magnetofónicas de los primeros años del siglo XX hasta los

³⁷ Es decir, no solo el aspecto textual o poético sino también los códigos gestuales y el ámbito escénico que puede involucrar tanto a la danza como a ciertos acompañamientos rítmico-musicales como palmadas, rondas y otros procesos más surgidos durante la interpretación de la lírica popular.

³⁸ Cfr. A. Portelli, “Sulla diversità della storia orale”, F. Castelli, “Fonti orali e parola folklorica: storicità e formalizzazione”.y T. Magrini “Aspetti del canto monodico in Italia”

³⁹ R. Leydi, “La canzone popolare”.

⁴⁰ M. Straniero, “Storia del concetto di musica popolare”, p. 36.

⁴¹ La questione della lingua, tratada desde Dante y hasta Manzoni, fue un debate que ponía en la mesa el tema de qué variante lingüística era la más idónea para adoptar como lengua literaria en la península Itálica. Aunque se estableció un canon literario, no cabe duda que la incógnita siguió presente a lo largo de los años.

⁴² R. Leydi, “Le molte Italie e altri questioni di ricerca di studio”. A la pregunta [...] de si existe una tradición popular italiana la respuesta no puede ser afirmativa”.

fenómenos mediáticos que se desarrollaban en la segunda mitad del siglo como el *folk revival*.⁴³

Ahora bien, aunque el objeto de estudio en muchos de estos trabajos fuera el mismo, la lírica popular, la trinchera desde la que se realizó gran parte de los análisis correspondió a ámbitos que se relacionaban con la etnología, la musicología o la música, pero nunca con el terreno literario que yace en la naturaleza de la lírica. Unos años después, sin embargo, destacó el trabajo de Pier Paolo Pasolini que en su “Introduzione” al *Canzoniere italiano* resumió la historia de los estudios en lírica popular y planteó problemáticas tales como la posible época de producción, los orígenes e incluso los autores de los textos, todo desde la perspectiva literaria. En su reflexión, Pasolini concluye que la literatura popular no es más que un producto “del rapporto tra le due classi sociali [...] iniziativa di un individuo o di un gruppo di individui della classe inferiore [...] acquisizione di dati culturali e stilistici provenienti dalla classe dominante e una loro assimilazione”⁴⁴ y aclara que el pueblo solo “non sarebbe in grado di produrre altra poesia che quella che [...] si potrebbe chiamare meramente folclorica, interessante meglio l’etnologo che il letterato”.⁴⁵

Con estos antecedentes como base, analizaré la lírica desde una perspectiva, más que nada, literaria, con tintes de corte antropológico y un leve énfasis en los movimientos e intercambios entre la cultura hegemónica de la época de producción del género y una cultura popular que forma parte de las distintas culturas subalternas

⁴³ R. Leydi, “Le molte Italie e altri questioni di ricerca di studio”.

⁴⁴ P. Pasolini, “Introduzione”, *Canzoniere italiano*, p. 52, “de la relación entre las dos clases sociales [...] iniciativa de un individuo o de un grupo de individuos de la clase inferior” cuyo resultado será la “adquisición de datos culturales y estilísticos provenientes de la clase dominante y una asimilación propia de ellos”.

⁴⁵ P. Pasolini, “Introduzione”, *Canzoniere italiano*, p. 53, “no estaría preparado para producir otra poesía que aquella que [...] se podría llamar meramente folclórica, interesante más para el etnólogo que para el literato”.

de entonces, y es sólo una entre tantas. Respecto a los orígenes de la lírica, coincido con la visión de Pasolini, quien no sitúa la creación de la literatura popular en los hombros de un solo autor sino en una colectividad anónima o un representante que es el que ayudará a la pieza a tomar una forma más definida y concreta y que seguirá avanzando por el fluido torrente de la cultura popular.

Pese a esta coincidencia con Pasolini, sostengo que es posible la existencia de una lírica genuinamente popular –es decir que no haya contado con intervención directa de artistas académicos o instruidos– con un valor literario considerable y una calidad a la altura de cualquier producción de lírica académica. Asimismo, creo que no existe artista, académico o popular, que pueda producir libre de los influjos externos y que directa o indirectamente siempre hay un intercambio entre las múltiples esferas de culturas hegemónicas y subalternas.

Capítulo 2. La cultura de la península itálica en el siglo XVI: las cortes y el experimentalismo

Para entender el carácter dinámico de la *villanella*, vale la pena dar previamente un pequeño recorrido histórico y social de la época en que surgieron y se desarrollaron estas obras de corte popular. No sólo mediante la mención de las características de la época que permitieron el intercambio cultural -como la flexibilidad y el eclecticismo- sino también narrando cómo es que se llegó a estas condiciones: los antecedentes históricos e ideológicos que propiciaron el movimiento entre distintos niveles de la cultura. Pero no sólo la época, con sus cambios y propuestas nuevas, fue causa de la creación y florecimiento de la *villanella*, pues también fue determinante que el género haya tenido como cuna y escenario el reino de Nápoles, que comparte variedad de influjos culturales y libertades creativas tal vez sólo con el reino de Sicilia.

El Renacimiento –entendido aquí como la época comprendida desde fines del siglo XV y hasta finales del siglo XVI– fue una época en la que se observó un fuerte cambio de enfoque en las distintas disciplinas del saber humano y una expansión de horizontes. El orden hasta entonces establecido en universidades y cortes, los centros de producción artística y literaria de la cultura hegemónica -o dicho con otras palabras la cultura que predominaba- y la misma organización y conceptualización del saber, sufrieron un replanteamiento que abarcó muchos ámbitos del conocimiento humano.

La transición ideológica en la península itálica comenzó a finales del siglo XIV y desembocó en el cambio de pensamiento de la cultura dominante en Europa en los siglos XV y XVI. El proceso no fue rápido ni tajante, sino que inició con el movimiento de rescate y reinterpretación de la antigüedad clásica y el trabajo de

educadores humanistas, como Vittorino da Feltre en Mantua o Guarino Guarini en Ferrara. Ya iniciado el siglo XV, o *Quattrocento*, aumentó el contacto con la cultura griega debido a la conquista de Bizancio por los turcos: este hecho, que propició el exilio de muchos intelectuales bizantinos en Europa, favoreció el enriquecimiento cultural, alimentó el interés de los humanistas hacia la cultura griega y fomentó una visión de la cultura clásica muy distinta a la de la Edad Media.

Dicho cambio en el pensamiento, sin embargo, no involucró a toda la sociedad sino que, como muchas otras veces, floreció y se desarrolló en el estrato alto de la sociedad y culminó, específicamente, en las cortes. Ahora, si bien es cierto que las cortes del *Quattrocento* fomentaron la apertura de un nuevo horizonte y la creación de un nuevo paradigma estético, también es cierto que su carácter privado impidió que dicha revolución reflejara lo que la sociedad en general era en ese entonces.

Las academias en el *Quattrocento* fueron los centros de producción más innovadores pues se basaban en el diálogo, contrariamente a lo que sucedía en las universidades, y no contaban con cursos específicos ni rígidos, sino que eran un lugar de encuentro libre para intelectuales.¹ Otros lugares de producción de la cultura fueron las escuelas humanistas,² que propiciaron la formación armónica del hombre, las bodegas o talleres de artistas e impresores, como la de Aldo Manuzio quien no sólo fue editor sino que también promocionó la Academia Aldina e imprimió ediciones filológicas, y las bibliotecas, como la Laurenziana o la Vaticana.

Sin embargo, el cambio ideológico del siglo XV no pasó más allá de ciertos círculos y centros de producción. En el caso de las cortes, el cambio de carácter se

¹ R. Ceserani, L. De Federicis, “Quadro di riferimento”, *Il Materiale e l’immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. vol. 3. *L’antico regime, riforme, rivoluzioni*, pp. 966-967.

² R. Ceserani, L. De Federicis, “Quadro di riferimento”.

distinguió por el refinamiento y la elegancia y, además, se vieron enriquecidas con la posibilidad de intercambios culturales entre cortes que beneficiaba a los artistas. Tal es el caso de Adrian Willaert, músico proveniente de Flandes que desarrolló gran parte de su actividad profesional en la capilla de San Marcos en Venecia y no en la tierra en que nació. Así sucedió también con el paisano de Willaert, Cipriano de Rore, quien fue educado en Italia y vivió como músico durante toda su vida en la península itálica³

La producción de textos y la elección de la lengua a utilizar durante el *Quattrocento* osciló entre un número considerable de opciones dependiendo de la mentalidad, las circunstancias locales y las convicciones del autor.⁴ Así, se practicó la escritura de los géneros clásicos, los anti-géneros, las parodias y textos con carácter carnavalesco. Igualmente hubo experimentación, en general, que se potenció por el estado lingüístico en que la península se encontraba entonces, es decir, por la cantidad de variantes lingüísticas y la ausencia de un canon sólido que posicionara a alguna de estas variantes como la mejor para la creación literaria.

A pesar de que el proceso de que el establecimiento del canon literario comenzaría no mucho después de iniciado el siglo XVI, el ambiente heterodoxo de ese momento fue suficiente para procurar la creación de más de dos caminos dentro de la creación artística y dejó bastante clara la convivencia existente entre los distintos niveles socioeconómicos y sus manifestaciones artísticas: las culturas subalternas, la popular entre ellas, y la cultura hegemónica.⁵

³ C. Bologna, “Canto profano y música instrumental”.

⁴ G. Lotti, “Il Quattrocento”.

⁵ Entiendo por culturas subalternas a la producción cultural que se crea fuera de la norma establecida por los grupos con un influjo importante para el canon de la época. Al mismo tiempo considero que la cultura hegemónica abarca toda producción hecha por gente con una posición poderosa y, en su mayoría, acomodada. Aclaro que la posición económica la menciono no por motivos clasistas sino porque normalmente son las personas privilegiadas económicamente quienes tienen influencia y poder suficiente como para establecer moldes y reglas para la creación de obras artísticas y manifestaciones culturales diversas. Dichos conceptos y posturas tienen base en Alberto Cirese y su obra *Cultura*

Al comienzo del siglo XVI, la apertura inicial desembocó en una tendencia que fue encaminándose hacia la creación de un canon literario homogéneo, fuertemente basado en la imitación. Las academias, así como otros centros de producción cultural, iniciaron un proceso de canonización y establecimiento de reglas e institucionalización del conocimiento que abarcaba desde artes, como la literatura y música, hasta las disciplinas que en aquel entonces eran las más cercanas a la ciencia moderna. Este proceso produjo una separación mayor entre la cultura del sector alto de la sociedad y la cultura popular y mantuvo los cambios ideológicos dentro del mismo círculo en que surgieron.

Pese a la predilección por el toscano en el ámbito académico, durante los primeros años del siglo XVI las cortes, puntos de encuentro y convivencia de tradiciones y distintas perspectivas de pensamiento, fueron más flexibles que las academias, que entonces imponían esquemas rígidos. Se le daba gran importancia a la música y, aunque por lo general eran centros de entretenimiento y esparcimiento, también había momentos propicios para poner en discusión temas filosóficos.

Por estas dos razones, la flexibilidad en el criterio creativo y la versatilidad de los distintos temas que se podían tratar, las cortes de principio del siglo XVI se convirtieron en el lugar perfecto para el nacimiento de nuevas estructuras, formas poéticas, musicales y artísticas. Esta misma característica también fomentó la adopción de formas provenientes de otras tradiciones, como la tradición oral popular, y volvió a estos ambientes un caldo de cultivo propicio para la aculturación de manifestaciones populares, como es el caso de las *villanelle*.

Hegemónica y culturas subalternas que ha sido citado desde el capítulo pasado.

En el caso de la literatura académica, la codificación de los géneros literarios y la asignación de normas y modelos precisos fueron establecidas y, con ellas, el experimentalismo y la creatividad disminuyeron dentro de las cortes y centros de producción cultural hegemónico u oficial. La importancia que asumieron la imprenta y los editores para la cultura escrita y la preponderancia, al menos en apariencia, del uso ciertas variantes lingüísticas para la creación literaria.⁶ Sin duda el toscano del siglo XIV, el de Petrarca y Boccaccio, fue la elección que tomaron gran parte de las editoriales, pues les garantizaba un mayor número de ganancias, pero la realidad literaria, como lo dejaron claro autores como Castiglione o Ruzante, fue mucho más compleja.⁷

Pietro Bembo, en su obra *Le prose della volgar lingua* (1525), estableció como modelos a Petrarca, para la lírica, y a Boccaccio, en el caso de la prosa. Géneros como la carta o el tratado, rescatados durante el humanismo, se asumirían entonces con una función prevalentemente normativa. En el caso específico de Nápoles, fue en esta época (Siglo XVI) cuando el Petrarquismo se volvió riguroso, ya que los poetas del *Quattrocento* habían hecho ya común el uso de latinismos y de jerga lingüística proveniente de la corte local –léxico en *dialetto* y, en algunos casos, vocabulario proveniente de la tradición popular.

2.1 La cultura dentro y fuera de las cortes: el caso de Nápoles

Una muestra del intercambio entre distintos círculos de cultura en Nápoles fue la convivencia en la corte de bufones, cuentacuentos y juglares, denominación con la que se nombró a un sinnúmero de artistas escénicos desde la Edad Media, con los artistas e

⁶ G. Lotti, “Il Quattrocento”.

⁷ L. Russo, “Dal «Cortegiano»”, p. 467.

intelectuales de corte. Los primeros, provenientes de la tradición popular, en muchos casos músicos o actores callejeros encontraron en las cortes un lugar para desarrollar su actividad e intercambiar conocimientos y técnicas.

Este fenómeno de convivencia entre artistas provenientes de distintos ambientes fue un proceso muy fructífero en la corte napolitana, donde se acostumbraba llamar a músicos callejeros para que interpretaran canciones y composiciones frente a poetas, músicos académicos y otros artistas del mismo ámbito. Como resultado los músicos de corte, a veces, transcribían fragmentos de las melodías y tomaban como base las piezas musicales populares ahí escuchadas para realizar nuevas creaciones.⁸

En el caso de Nápoles enfatizo la apertura cultural, no sólo por la convivencia entre juglares y artistas de corte que tuvo lugar sino también por el intercambio lingüístico que se dio, debido al reinado de Alfonso de Aragón durante el siglo XV (1443-1458). El napolitano se intercaló entonces con el castellano y el catalán. La participación de los poetas castellanos fue crucial, ya que fueron ellos los primeros en destacar las posibilidades que brindaba el dialecto napolitano para la creación poética.⁹ Durante el reinado de Alfonso de Aragón, además, hubo un gran apoyo a la literatura y la cultura local, ya que el rey fomentó la formación de intelectuales y literatos napolitanos como Francesco del Tупpo y consideró el estudio como una ocupación suficiente y meritoria para recibir un pago.

Además de varias traducciones de textos griegos al latín,¹⁰ durante el reinado de Fernando I (1458-1494) –hijo de Alfonso de Aragón también conocido como Ferrante– y de su hijo Federico I (1496-1501) se fomentaron las traducciones de textos

⁸ www.suonidellaterra.com/la_villanella.html.

⁹ N. de Blasi y A. Varvaro, “Napoli e l’Italia meridionale”, *passim*.

¹⁰ N. de Blasi y A. Varvaro, “Napoli e l’Italia meridionale”. Así sucedió con las fábulas de Esopo.

clásicos al vulgar. Los primeros trabajos de este tipo en el reino napolitano se llevaron a cabo en toscano, como sucedía en muchas regiones, pero finalmente se realizaron traducciones en una variante culta del dialecto napolitano. Así, Giovanni Brancati tradujo *La storia naturale (libri I-IX)* de Plinio en “napolitano misto”(1480 ca.), argumentando que éste carecía de las asperezas “plebee ma anche lontano da affettazioni toscaneggianti”.¹¹ También se escribieron varias crónicas en napolitano con el objetivo de enaltecer el reino y difundir información importante, así como varias formas de lírica: *strambotti* y *barzellette*.

Hubo también cortes privadas, como la de Antonio Orsini del Balzo, que fueron fecundas tanto realizando *volgarizzamenti* como produciendo obras originales en vulgar. Tal es el caso de la *Storia di Otinello e Giulia*; esta narración, escrita en octavas y con carácter juglaresco, pasó por un proceso de descenso cultural –o popularización– ya que, a pesar de haber sido escrita en una corte, tuvo una amplia difusión oral hasta los albores del siglo XIX, periodo en que las imprentas más conocidas la publicaron. En cuanto a la producción en napolitano, el reinado de Ferrante ayudó a la consolidación de la literatura en vulgar y le otorgó a la misma un prestigio que hasta entonces no tenía.

El género lírico, por su parte, fue desarrollado no por los poetas de corte sino por algunos funcionarios nobles o poetas ajenos a la tradición de las academias y otros centros de producción validados. El dominio del napolitano, pese a la poca predilección por parte de los poetas académicos, se transformó en la afirmación de la cultura de corte y, durante el reinado de Federico, hijo de Ferrante, alcanzó su máximo grado de aceptación y desarrollo. Prueba de lo anterior fue que en la *Raccolta*

¹¹ “plebeyas y lejos de afectaciones toscanizantes”, N. de Blasi y A. Varvaro, “Napoli e l’Italia meridionale”.

aragonese, una antología de poesía lírica en vulgar para el joven príncipe Federico, hecha por encargo de Lorenzo de' Medici y bajo la tutela de Agnolo Poliziano, se incluyó el trabajo de Benedetto Gareth el Cariteo, napolitano que en sus textos manifestaba referencias no sólo de la tradición popular sino también de la tradición latina y clásica.

Adicionalmente se encuentra Iacoppo Sannazzaro como uno de los escritores de poesía en napolitano más reconocidos en el ámbito académico con sus *Glommeri*, una compilación de *frottole popolarresche*, un tipo de poesía que buscaba imitar el estilo de la lírica popular y un tomo de *Rime*. Y siguiendo con los aportes de Sannazzaro a la literatura en napolitano, aunque no exclusivamente para el campo de la lírica, escribió también la *Arcadia*, una obra en prosa que intercalaba églogas escritas en versos que tuvo varios logros debido a su grado de desarrollo estructural y el manejo del lenguaje.

Así pues, hasta finales del siglo XV, la cultura en el reino de Nápoles se conformó como un mosaico construido del encuentro entre la tradición de la cultura latina académica, la tradición de la cultura de las cortes que empezaba a nacer y los textos escritos en vulgar. El intercambio entre académicos y artistas pertenecientes a las distintas cortes fue recíproco y puso de manifiesto la necesidad de cultura por parte de la nobleza napolitana, dejando en evidencia la efervescencia cultural que se vivía en esa época.

Ahora bien, una diferencia importante entre la actividad que las academias y las cortes llevaron a cabo a partir de las primeras décadas del siglo XVI fue que, mientras que las academias volcaron su atención en el estudio de la literatura clásica y filosófica, la actividad de las cortes se enfocó más en la realización de composiciones

de entretenimiento como la recitación, el teatro, la composición de canciones y otros géneros líricos.

Así, en los primeros treinta años del siglo XVI el florecimiento de la poesía en napolitano, la lengua oriunda de Nápoles, sufrió un declive. Fueron pocas las obras escritas en napolitano mientras que los libros en latín y toscano abarcaron una mayoría. En toscano se poetizó sobre los usos y costumbres de las cortes napolitanas, tal y como lo evidencia la obra de Vittoria Colonna (poetisa y marquesa de Pescara, 1490 *ca.* - 1547); también hubo otros más que formularon su elección por el toscano en respuesta al *Canzoniere* de Petrarca, buscando emular y homenajear a éste.

Se planteó, una vez más, la problemática de la *questione della lingua*, presentando distintas conclusiones que condujeron a la defensa del toscano o del napolitano. Llegó incluso a proponerse la vocación poética de una manera más abierta y con menos restricciones¹² y como resultado de la defensa del napolitano, en su región al menos, surgió el primer diccionario en napolitano: el *Vocabolario* de Fabrizio Luna (1536). Este primer intento rendirá sus frutos para la segunda mitad del siglo XVI, cuando se publicarían varias antologías y cancioneros en *napoletano*.

En cuanto al dominio de la literatura, muchos de los estudiosos argumentaron que el título de literato era digno tan sólo de aquellos que escribían en latín clásico y dominaban su lectura, como Iacopo Sannazzaro cuya formación transcurrió entre la Academia pontiniana y la corte aragonesa, y quien demostró su dominio no sólo mediante la imitación del estilo de Virgilio en la *Arcadia* sino también a través del uso de latinismos en éste y otros textos de su autoría escritos en vulgar con precisión y

¹² El tratado *Della oratoria e poetica facoltà* (1531), de Giovanni Berardino Fuscano, abordando cuestiones lingüísticas, no fomenta la idea de la poesía como acto laborioso y producto del estudio y no descarta a los poetas “no iniciados” o aficionados.

elegancia.¹³

Para los primeros años del siglo XVI el poeta o literato de formación académica reconocía el valor de los ‘poetas improvisados’ y de la poesía no canónica escrita en los vulgares regionales, pero mantenía la línea divisoria bien definida. Es el mismo académico el que definió las características que debía cumplir quien pretendía aspirar al título de poeta o literato y en toda la península sucedió que la validez del napolitano, fuera del reino de Nápoles, fue descartada por parte de los sectores académicos oficiales en aras del toscano con el simple fin de facilitar la creación de un corpus único que fuera modelo para la creación literaria de una manera más sistematizada. A pesar de este criterio, el napolitano era una verdadera lengua poética con la misma riqueza que las otras variantes lingüísticas de la península.

¹³ R. Ceserani, L. de Federicis, *Il Materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. vol. 3. *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 1165.

Capítulo 3. La *Villanella*. Una forma de la lírica popular de la Italia Renacentista

Como se pudo observar en el capítulo anterior, el contexto social e ideológico es fundamental para comprender el nacimiento del género lírico que analizo en esta investigación; sin las condiciones de intercambio cultural, la *villanella* probablemente sería distinta o no habría culminado en un género de lírica popular. Ahora me encargaré de presentar la evolución de los términos mediante los cuáles se hizo referencia a las *villanelle* o *canzoni villanesche*.

El término *villanella*, en plural *villanelle*, se utiliza en la actualidad para denominar una forma de lírica popular con carácter sencillo y cuyos orígenes se atribuyen al ámbito popular. Además, en su época, la forma de lírica aquí expuesta también recibió los nombres genéricos de *canzone villanesca alla napolitana* y *villanesca*. Algunos todavía ponen en duda que el origen de esta especie de lírica sea popular y le adjudican únicamente un carácter popularizante y no un origen genuinamente popular.

3.1. Historia y desarrollo del género

El término *villanella* figura por primera vez en la antología del impresor alemán Johannes de Colonia *Canzone (sic.) villanesche alla napolitana 15 canzoni a tre voci* del año 1537. La compilación es una selección de quince piezas de origen popular, como lo indica el adjetivo *villanesche*, y autoría anónima, cuyo principal objetivo era plasmar y mostrar la esencia del estilo popular.¹ No obstante, el término *villanella* fue utilizado en la península itálica por mucho tiempo para referirse a cualquier pieza

¹ R. Festa, en el folleto del disco *Canzoni villanesche alla Napolitana*.

musical de origen popular, sin importar la métrica o el tipo de estructura musical, debido a sus orígenes etimológicos. La *villanella* era entonces una canción proveniente de un pequeño pueblo, o *villa*.² Algo similar ocurrió con el término español ‘villancico’, cuya etimología también remite al pueblo o villa; sin embargo, ambas formas líricas tienen estructuras métricas y musicales diferentes.

Todas las obras reunidas en la compilación *Canzone (sic.) villanesche alla napolitana*,³ pertenecían a la tradición napolitana. No obstante, el criterio de compilación de las *Canzone (sic.) villanesche alla napolitana* no hace referencia a la extensión o medida de los versos, a la temática o a la estructura que adoptaban las piezas contenidas, sino al estilo musical que caracterizaba a la armonía de las piezas. De cualquier modo había un elemento en común por el cual todas las piezas estaban contenidas en un solo volumen: *Canzoni a tre voci* es el subtítulo con el que se corona esta primera antología. Un elemento, por lo tanto, distingue a estas piezas de otras composiciones líricas populares: la polifonía vocal.

Más adelante, en 1539 aproximadamente, se publica la colección de *Napolitane a tre voci* conservada hasta el día de hoy en la Biblioteca Nacional de París. En este caso puede verse que se repiten ciertas características que comienzan a perfilar la forma de lo que constituirá este género lírico. Nuevamente, se destaca el lugar en el que son hechas las piezas (*napolitane*) y, como en el subtítulo de la primera antología, se menciona la presencia de tres voces. Ahora bien, aunque estas primeras dos compilaciones no fueron estrictamente de autor sino anónimas, tuvieron varios

² En latín, la *villa* era una casa de campo, o una hacienda agrícola; por extensión, en italiano este término se comenzó a referir a pequeños pueblos o caseríos rurales, en oposición a la ciudad, el *borgo*.

³ Cfr. www.suonidellaterra.com/la_villanella.html. Suoni della terra es un sitio dirigido por Alessandro Mazziotti, que busca salvaguardar los bienes culturales inmateriales de la tradición popular mediante acciones diversas y con especial énfasis en la cultura musical tradicional de distintas localidades de la península itálica.

intérpretes como Zio Pezzillo, Sbuffapappa y Velardinello, músicos y poetas de plaza.⁴ Gracias a ellos las piezas adquirieron fama y llegaron hasta los oídos de los que tenían posibilidades de dejar un registro patente, no obstante, de ellos no se sabe nada más allá del hecho de que fueron músicos populares.⁵

Después de 1540 el género siguió su desarrollo en el ámbito impreso, pero esta vez presentó piezas de autor: *Primo e secondo libro di canzoni villanesche* (1541) de Don Ioan Dominico del Giovane di Nola; *Villanesche a tre voci* de Thomaso di Majo, Vincenzo Fontana y Thomaso Cimello (1543 ca.) y *Canzoni villanesche* de Thomaso di Majo (1546). Del mismo modo que en las publicaciones anteriores, aquí figuran los adjetivos relativos a la *villa* o pueblo y en varios casos también a la polifonía⁶ presente en la forma. Posteriormente se compilaron antologías de piezas cuya autoría fue atribuida a músicos populares de Nápoles y el sur de la península itálica. Del ámbito popular destacaron nombres como Leonardo dell'Arpa, Massimo Troiano o Pomponio Nenna, y de origen académico figuraron los nombres de Leonardo Primavera u Orlando di Lasso, más conocido por la composición de madrigales.

Ya para la publicación de di Majo de 1546, las *villanelle* eran arregladas⁷ pero desde 1544 comenzaron a ser creadas *villanelle* originales en el ámbito académico, por músicos de corte y quizá también por poetas. Como representante conocido está Adrian Willaert, quien tuvo como discípulos a Perissone Cambio, Antonio Barges y Donato Baldissera.⁸ La producción del género perduró hasta mediados del s. XVII,

⁴ Cfr. <http://www.naplesldm.com/dialectlit.php#C> Naples, Life, Death & Miracle es un sitio a cargo de Jeff Matthews encargado de difundir algunos aspectos de la cultura y las tradiciones de la región de Nápoles

⁵ R. Festa, texto introductorio de *Canzoni villanesche alla Napolitana*

⁶ Es decir, presencia de varias voces cantando los mismos versos con melodías distintas

⁷ www.suonidellaterra.com/la_villanella.html. Esto quiere decir que tomaban la lírica y melodías tradicionalmente populares y después les añadían acompañamientos musicales adicionales o modificaban la armonía que seguía normalmente el instrumento que acompañaba a la voz.

⁸ R. Festa, texto introductorio de *Canzoni villanesche alla Napolitana*

época en que se publicó la *Prima Scelta di villanelle a due voci* (1652).⁹ Aunque varias de las características iniciales se habían transformado, hay que aclarar que todas las piezas que recibieron el nombre de *villanella*, salvo una excepción que se incluye dentro de la selección de este trabajo de investigación,¹⁰ conservaron un carácter ligero, pese a las transformaciones del género y a su producción en distintos centros.

Pero ¿por qué en algunas antologías aparecen nombres de músicos populares del mismo modo que académicos? ¿cómo es posible esa convivencia? Para empezar, Nápoles, lugar en el que este género nació, es de las ciudades más complejas desde el punto de vista cultural. Parafraseando a Roberto de Simone, distinguir los elementos de simbiosis, identificar imitaciones, parodias, ascensos y descensos de la música napolitana es sumamente difícil. “Non avviene solo per la musica, ma più in generale per molti aspetti della cultura napoletana”¹¹ dice De Simone, quien atribuye a la convivencia entre las múltiples realidades socioculturales la riqueza cultural de la tradición oral napolitana. Hay un plurilingüismo lleno de encuentros, desencuentros e intercambios que mediante el sincretismo generan fenómenos de una gran creatividad expresiva,¹² comenta en su *Disordinata storia della canzone napoletana* (1994).

Hay que agregar, además, que durante los siglos XV y XVI, época de florecimiento del género, surgió la consciencia de una época pasada, alejada del momento que entonces se vivía, que propició el nacimiento de la noción de ‘antigüedad clásica’, ausente durante el Medioevo. Ya no hubo entonces un acercamiento espontáneo a la cultura clásica que retomara los elementos comunes y

⁹ N. Bridgman, “La música en Italia desde el siglo XII hasta finales del siglo XVI”.

¹⁰ “Madonna mia, la vostra alma bellezza” En el momento de analizar, se explicará por qué la diferencia y la ausencia del carácter ligero.

¹¹ R. de Simone citado por Alessandro Mazziotti en: www.suonidellaterra.com/la_villanella

“No sucede sólo con la música, sino que en general sucede con muchos otros aspectos de la cultura napolitana”.

¹² R. de Simone www.suonidellaterra.com/la_villanella

los asimilara a la época presente, como sucedió durante la Edad Media, sino que existió una entrevista consciente con el pasado que reconoció una antigüedad clásica, una época intermedia, el Medioevo, y el tiempo presente que les tocaba vivir entonces.¹³

Quizá impulsados por el mismo espíritu de cambio y renovación, los hombres de esta época involucrados en el ámbito académico desarrollaron un fuerte sentido de crítica que, aunado al experimentalismo de algunas cortes como la de Lorenzo de' Medici, propiciaron la producción culta de textos de tipo carnavalesco. Obras de tipo paródico y varios fenómenos análogos proliferaron dentro de las cortes y plasmaron, aunque de manera mucho más ligera, el *rovesciamento di valori* característico del carnaval medieval, cuestionando más al naciente canon literario que al viejo orden del mundo, que era la función originaria del carnaval medieval.¹⁴ Al mismo tiempo, y como ya había sucedido con anterioridad, algunos músicos de corte revaloraron ciertas formas de música popular difundidas con menor frecuencia en sus alrededores, modificando o rescatando la tradición proveniente de la lírica popular.¹⁵

Esto último es de suma importancia, ya que muchas de las *villanelle* de origen popular, anónimas o de autor, han sido rescatadas en las antologías gracias a la transcripción hecha por músicos académicos o poetas de corte: se trata, por lo tanto, de reelaboraciones. Nápoles, una de las más antiguas e importantes ciudades europeas, era de por sí una ciudad con inclinación hacia la música y el canto, pero las *villanelle* comenzaron a difundirse más allá porque las transcripciones de los textos, hechas por

¹³ R. Ceserani, L. De Federicis, "Nuovi rapporti fra i campi della conoscenza. I soggetti sociali della cultura e la «decompartimentazione» del sapere".

¹⁴ R. Ceserani, L. De Federicis "Frontiere culturali, rovesciamenti di valori, critica delle ideologie, proiezioni utopiche".

¹⁵ R. Ceserani, L. De Federicis "Frontiere culturali, rovesciamenti di valori, critica delle ideologie, proiezioni utopiche".

músicos de corte, fueron fuente de inspiración para otros músicos que realizaron cambios tanto en el ámbito musical como en el textual.¹⁶

De estos dos aspectos que los artistas de corte modificaron, el determinante para que la *villanella* se difundiera a lo largo de toda la península itálica fue el aspecto lingüístico o textual. Pese a que durante la época de creación de las *villanelle* la *questione della lingua* era aún un tema sin resolución definitiva, el cambio del napolitano al toscano, o mínimo a una *koiné* cercana a lo que entonces requería el naciente canon literario, facilitó la proliferación de *villanelle* en más cortes, ya que el toscano era muy utilizado y aprobado de acuerdo al canon que se encontraba en pleno proceso de construcción.

En cuanto a los otros términos con que se designó la *villanella*, como son *villotta* o *canzonetta*, se consideran variantes lingüísticas del término *villanella* que se explican por el lugar o la época de producción. Así, Sobrino dice que *villotta* es el “nombre que adopta[n] la[s] *villanelle* de Padua”¹⁷ mientras que aquellos que consideran que la *villanella* es perteneciente al ámbito académico señalan que la diferencia estriba en que la *villotta* es la versión popular de la *villanella*.¹⁸

En el caso de *canzonetta*, este término figura desde 1580 en varios manuscritos que presentan textos con estructura y métricas muy similares, pero con cambios drásticos en el uso del léxico o en el aspecto musical de la armonía, como es el caso de la adición de una cuarta voz. Por ello, algunos consideran que es más pertinente llamarle *canzonetta* sólo a las *villanelle* de la última etapa de desarrollo, o inclusive proponen considerar la *canzonetta* como un nuevo género, aunque sucesor y deudor de

¹⁶ R. Festa, texto introductorio al material discográfico *Canzoni villanesche alla Napolitana*.

¹⁷ s.v. “villotta”, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*.

¹⁸ s.v. “villanella”, *The New Grove Dictionary*, vol. 19.

la *canzone villanesca* o *villanella*.

3.2 Características generales de la *villanella*

Al igual que la *frottola* y el madrigal, la *villanella* es una forma vocal: más allá de la instrumentación, la voz es el elemento principal. Desde el punto de vista musical se caracteriza por un “carácter fácil y agradable”, una “melodía graciosa”, contrariamente a lo que ocurre con el madrigal,¹⁹ y una estructura y distribución rítmica simples. En cuanto al aspecto textual, se considera que es sucesora del *strambotto*²⁰ ya que se han encontrado coincidencias entre varios versos de *villanelle* y *strambotti*, además de que en ambos casos se toma el endecasílabo como medida de verso. La distinción entre uno y otro género cuando se utilizan versos de *strambotti* en *villanelle* la marca el uso de estribillos o *riprese*, repeticiones de frases, cuyo metro y extensión puede variar. Estos estribillos son colocados después de los dos primeros endecasílabos en la estructura típica de la *villanella* y se repiten con la misma frecuencia a lo largo de la pieza (dos endecasílabos y *ripresa*).

S	Non ti ricordi quando mi dicevi		V
T	che tu m'amavi si perfettamente?	Non t'arricordi e quando mi dicevi	I
T	Se stavi un giorno che non me vedevi	che tu m'amavi si perfettamente?	L
R	con li occhi mi cercavi tra la gente;	O d'abbraciami, giocami, stringemi,	L
A	e risguardando s'tu non me vedevi	<i>Ripresa</i> basciami, ridemi, traditora.	A
M	Dentro lo tuo cuor stavi dolente;	O signora, o padrona,	N
B	e mo mi vedi, e par non me conosci	O regina del mio core. ²¹	E
O	Come tu servo stato mai non fossi		L
T			L
T			L
O			A

¹⁹ *Diccionario de la música Labor*, s.v. “villanella” y *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, s.v. “villanelle”. Aunque no hay descripción más allá de estos adjetivos, la gracia y carácter agradable pueden entenderse –en contraste con el carácter del madrigal– como piezas de lírica con líneas melódicas sencillas, sin fiorituras o adornos, pero bien construidas e interesantes.

²⁰ Forma estrófica compuesta en metro endecasílabo, de seis u ocho versos y con rima AB. Fue cultivada durante los últimos años del siglo XV en Nápoles, con gran éxito, y otras ciudades de la península itálica.

²¹ R. Festa, texto introductorio al material discográfico *Canzoni villanesche alla napolitana*.

Aunque las *villanelle* del siglo XVII no tienen ni respetan todas las características de las primeras *canzoni villanesche*, ya que son de corte académico y creadas dentro de un ambiente distinto al popular, hay un hilo conductor en el ámbito musical que permite considerar ambos tipos de piezas como parte de una sola tradición o género lírico: el ritmo sencillo y la ausencia de múltiples pasajes llenos de notas de adorno en la melodía –carácter ligero–, presentes a lo largo de todas y cada una de las piezas independientemente de la etapa a la cual pertenezcan.²²

La inserción de elementos petrarquizantes en el texto de la *villanella* durante la etapa *popolaresca*, en la que los críticos consideran que la *canzone villanesca* cambia la denominación por la más genérica de *villanella*, no afectó su carácter sencillo ni en el ámbito textual ni en el musical, por lo que es posible englobar dentro de una sola categoría lírica o literaria estas piezas.²³ De cualquier modo, con el objetivo de dar a conocer al género de la manera más completa, a continuación presento las distintas etapas de desarrollo del género.

3.3 Etapas de desarrollo de la *villanella*

La primera etapa en el desarrollo de la *villanella* puede datarse en el año 1537, cuando Johannes de Colonia publica la primera antología de *Canzoni villanesche alla Napolitana*, una compilación de piezas de autoría anónima. Durante este periodo (1537-1545 *ca.*) las piezas son conocidas como *canzoni villanesche* o simplemente *villanesche*. Dentro de sus características musicales –más allá del criterio utilizado por Colonia que contemplaba a tres voces para incluir las piezas en su compilación– figura

²² *The Oxford Companion to Music* y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “villanella”. Del mismo modo, la “semplicità e freschezza” y el contraste que surge al compararlo con la “eleganza e raffinatezza” del madrigal (*Enciclopedia della musica Ricordi*. Tomo IV, s.v. “madrigale”) son elementos que siempre figuran al definir a la *villanella* en cada una de sus etapas.

²³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “villanella”.

la constitución monódica, es decir de una sola voz, acompañada de un instrumento de cuerda a libre elección: un arpa, por ejemplo, o cualquier instrumento de cuerda. En el plano textual, la lengua es napolitano y los versos utilizados en cada estrofa o *stanza* son endecasílabos; por su parte la *ripresa* o estribillo puede variar en métrica y extensión. Es durante esta época de producción (1545-1550 *ca.*) que algunas de las *villanelle* retoman versos de *strambotti* previamente compuestos, creando pequeñas modificaciones (*mutazioni*) y haciendo ciertas añadiduras, como se puede observar en la estrofa presentada anteriormente.

La escritura de las *villanelle* en dialecto napolitano y el uso del endecasílabo en conjunto con la monodia hacen más plausible la hipótesis que plantea el origen del género dentro del ámbito de la cultura popular.²⁴ En primer lugar, porque la popularidad del metro endecasílabo en las regiones sur y centro de Italia, a comparación del norte, refuerza la pertenencia de la forma a la región geográfica a la que pertenecía el Reino de Nápoles;²⁵ en segundo lugar, por la selección del napolitano para escribir la lírica ya que, aunque no era únicamente utilizado por los poetas del pueblo, era mucho más común realizar obras en esta variante lingüística dentro del ámbito popular. Desde el punto de vista musical y armónico, además, existe el uso de quintas paralelas en las primeras transcripciones de *villanelle*, motivo por el cual, de acuerdo con los parámetros de armonía utilizada en la música académica de la época –que prohibían el uso de estas armonías–, nuevamente se vería apoyada la hipótesis que plantea que las *villanelle* surgieron dentro del ámbito popular.²⁶

²⁴ R. Festa, folleto introductorio al disco compacto *Canzoni villanesche alla Napolitana*.

²⁵ Se considera así ya que las dos formas principales de lírica en el norte eran la *Canzone* y la *Ballata* que no hacen uso exclusivo del endecasílabo sino que también incorporan otra medida de versos, en particular el heptasílabo. Adicionalmente, Dante había considerado antes -en *De vulgari eloquentia*- que el soneto, que hace del endecasílabo su medida para cada verso, era la forma humilde de la lírica.

²⁶ *Harvard Concise Dictionary of Music* y en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “villanella”.

Ahora, aunque la legitimidad de esta suposición quizá no sea más fuerte que la de los argumentos utilizados por muchos musicólogos e historiadores de la música, que afirman lo contrario, diciendo que dichos elementos no son populares sino trazas de parodia a lo popular,²⁷ aquí no es mi objetivo llevar a discusión o debate la veracidad de esta afirmación. Concluyo simplemente señalando que mi postura se inclina hacia la idea de que el origen y carácter de este tipo de lírica son populares; asimismo pienso que afirmar que un producto cultural sólo se alimenta de la tradición popular para su desarrollo es igual de equívoco que tomar la postura contraria, por lo que considero el proceso completo como un fenómeno cultural producto de ambos mundos.

Es fundamental reconocer el intercambio de recursos, los influjos, la interacción entre el mundo cortesano, de la cultura oficial, y el mundo popular así como el valor de cada una de estas manifestaciones. Acepto y señalo de muy buen parecer el fluir constante del torrente cultural que no dibuja divisiones tajantes entre uno y otro nivel de cultura, ya que creo que sólo mediante éste pueden surgir en las culturas, sean hegemónicas o subalternas, formas nuevas, reinterpretaciones e innovaciones de carácter artístico y creativo.²⁸

En 1541 inicia la segunda etapa, que mueve el centro de producción de las *villanelle* hacia las cortes y el ámbito académico. Figuran las publicaciones de músicos reconocidos tales como Thomasso Cimello o Vincenzo Fontana: ya no se trata de transcripciones de composiciones anónimas, pero el carácter popular en el plano textual-lírico permanece prácticamente igual. El centro de creación ahora se ubica de manera constatable en el ámbito académico y, ya que ahora las piezas no pertenecen a

²⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “villanella”.

²⁸ A. Cirese, *Cultura Hegemónica y culturas subalternas*

la tradición oral o a músicos populares, estas *villanelle* deben considerarse como piezas de corte popularizante y no popular.

Destaco aquí la importancia de esta segunda etapa de la *villanella*, calificada como *popularizante*, ya que es de gran utilidad al realizar estudios o análisis como el presente. En ella se conserva el carácter popular al mismo tiempo que se divulga y coloca el repertorio en un soporte escrito mucho más estable que la cambiante y volátil aunque más rica, tradición oral. En cuanto al ámbito musical, sucede que la transcripción coloca varias de las líneas armónicas, llevadas normalmente por una instrumentación, como segundas y terceras voces cantantes y el acompañamiento por un instrumento figura más como un toque ligero, sin muchas complejidades armónicas ni rítmicas. Esto evidencia, quizás, la simbiosis entre las culturas populares y la de corte o hegemónica, ya que durante estos años los madrigales, piezas de corte académico puramente vocales y sin la presencia de un instrumento que armonizara, estaban en pleno auge. Por estos cambios, que la alejan del mundo popular, a partir de esta época se le conoce más como *villanella*, mientras que el término *canzone villanesca* cae en desuso.²⁹

A finales del siglo XVI se coloca la tercera etapa de producción de la *villanella*, donde figuran composiciones de músicos como Willaert. En este momento se cultiva la forma más como una suerte de variante del madrigal.³⁰ Presenta características en común con otras formas populares en el mundo académico como la balada,³¹ por lo que se pierden características que durante las etapas de desarrollo

²⁹ R. Festa, texto introductorio en *Canzoni villanesche alla Napolitana*.

³⁰ Prueba de lo anterior es la inserción de la *villanella* “A quand’ a quand’ haveva una vicina” en la publicación de la obra *Madrigali a quattro voce di Geronimo Scotto con alcuni a la misura de breve* de 1542.

³¹ *Testi e scenari*, Zanichelli, 2009, s.v. “ballata”. En dicha definición se menciona el uso de endecasílabos con otros versos de arte menor, tal y como ocurre con las *villanelle*, si bien no menciona al mismo tipo de verso menor que utilizan las *villanelle*, es probable el influjo e intercambio.

previas habrían sido fundamentales para la constitución del carácter del género. La adición de una cuarta voz o el uso de pasajes cortos de contrapunto desarrollados con base en motivos típicos de los madrigales son ejemplos de este tipo de cambios radicales en la *villanella*.³² Éstos causan una mutación del término utilizado para referirse a esta especie de lírica, que pasan a ser conocidas como *canzonette*.³³

Además de estos cambios musicales, la *villanella* gradualmente pierde también varias de sus características textuales. Así, cuando se encuentra en la fase de *canzonetta* “abbandona il dialetto per assumere testi di elegante fattura”³⁴ e incluso algunos consideran que es un tipo de madrigal napolitano de tono ligero y despreocupado.³⁵ Finalmente, comienza a acercarse más al ámbito culto pues, aunque continúe desarrollándose en torno a los mismos temas, cambia el tratamiento de los tópicos debido a su contacto con las tradiciones cultivadas dentro de las cortes y academias.

http://online.scuola.zanichelli.it/testiescenari/files/2010/10/strumenti_glossario.pdf

³² *The New Grove Dictionary of music and musicians*, s.v. “villanella”.

³³ *Enciclopedia della musica Ricordi*, Tomo IV, s.v. “villanella”.

³⁴ *Enciclopedia della musica Ricordi*, Tomo IV, s.v. “villanella”, “abandona el dialecto para asumir textos de hechura elegante”.

³⁵ *The Oxford Companion to Music*, s.v. “villanella”.

Capítulo 4. Análisis de las *villanelle*: presentación de un pequeño corpus de las *canzoni villanesche alla napolitana*

Después de problematizar el estudio de la lírica popular dentro de la crítica literaria, de haber señalado y situado, histórica, social y culturalmente la época y el lugar, y de haber narrado la historia, términos, desarrollo, estructura y evolución del género lírico de la *canzone villanesca alla napolitana* o *villanella*, presento a continuación una pequeña compilación y análisis de las *villanelle*. A modo introductorio, me permito mencionar la escasa cantidad de fuentes a las que tuve acceso para esta investigación, debido a la cual opté por tomar como base para mi investigación y análisis unos cuantos estudios introductorios escritos en folletos de tres materiales discográficos que presentan *villanelle* de la primera, segunda y tercera etapa y que, a su vez, extrajeron los textos de manuscritos o ediciones impresas de la época de producción de la *villanella* (Siglos XVI-XVIII) con la intención de rescatar el género e interpretarlo nuevamente con ensambles musicales diversos.

El primer material es un texto introductorio de Roberto Festa para el disco *Canzone villanesche alla napolitana* (1994) que presenta 16 piezas, 3 instrumentales y 13 líricas -con texto y música. El segundo texto, proveniente del disco *Canzonetta. 16 canzoni & instrumental dances* (1994), fue escrito por Jack Ashworth e introduce 28 piezas de las cuales 12 son obras instrumentales creadas para acompañar bailes y 16 son piezas líricas de distintos géneros. El último es el material del disco *Villanesche popolaesche del '500* (1978), cuya selección, investigación e introducción estuvo a cargo de Eugenio Bennato. Este material está constituido por 11 piezas líricas. Ahora

bien, aunque cada uno de los discos fue realizado por especialistas, hay ciertas confusiones de categorización en las primeras dos compilaciones mencionadas.¹ Con esta observación quiero decir que los textos incluidos a veces no son de la métrica que se menciona como necesaria para ser parte del género que se presenta en el material auditivo (*villanelle*); pese a estos detalles, hay piezas que cuentan con elementos suficientes para ser consideradas dentro de esta investigación, por lo que he tomado estos materiales como la fuente principal para crear mi corpus y ayudarme a desentrañar la estructura y forma de la *canzone villanesca*.

Eugenio Bennato, por su parte, aclara que el material a su cargo “non ha nessuna pretesa di «documento»”² y sin embargo, es el material que presenta menos inconsistencias en el criterio para la selección de las piezas. -todos los materiales son compilaciones serias realizadas por especialistas musicales, pero la *villanella* es un género lírico y no tan sólo musical, por lo que muchas de las diferencias e inconsistencias observadas en estos compendios podrían deberse al tipo de especialista que hizo el trabajo: investigadores musicales que le dan prioridad a elementos de la estructura musical y no a los aspectos particulares de la lírica popular –que aluden más a la oralidad y el ritmo que da la métrica que a la música o la literatura convencional.

Por estos motivos opté por formar un criterio propio para seleccionar, catalogar y agrupar las piezas, ya que no todas las presuntas *villanelle* incluidas en los materiales mantienen una misma estructura métrica, respetan una forma estrófica o conservan las mismas características, aun cuando así se hubiera planteado en principio en los textos introductorios de los mismos.³ Noté, entre otras cosas, que varias de las

¹ Vale mencionar como errores los detalles observados debido a que muchas veces hay piezas que no conservan elementos que se mencionan como necesarios para ser considerados dentro de la estructura del género, sobre todo en cuanto a métrica se refiere.

² E. Bennato, *Villanelle popolaresche del '500*.

³ Tal es el caso del disco *Canzoni villanesche alla napoletana*.

piezas contempladas fueron seleccionadas porque figuraban dentro de una obra en cuyo título se utilizaba el vocablo de '*villanella*', término en realidad demasiado genérico, y no porque compartieran un esquema métrico o una estructura de rima o de repetición de versos con las piezas de la primera compilación de *canzoni villanesche* de Colonia.

Primero pensé en tomar en cuenta el uso del metro endecasílabo como un elemento clave para considerar una pieza dentro de las *villanelle*. Sin embargo, siendo el endecasílabo un metro tan común en la literatura, usado en el soneto y en muchos otros géneros líricos, su presencia y uso no me bastaron para considerar un texto lírico dentro del género de las *villanelle*. Más aún porque el endecasílabo es tan sólo una de las medidas utilizadas en las *villanelle*, pero no el único en toda su estructura. Así encontré que en conjunción con algunas características más, como las temáticas, el tratamiento a las mismas y el léxico utilizados, ciertas piezas presentadas como *villanelle* en uno de los discos de consulta tienen un nexo más cercano con el soneto y su estructura y no con las *villanelle*.

Así pues, decidí utilizar un modelo creado con base en las *villanelle* pertenecientes a la compilación de Colonia y compararlo con cada una de las piezas a las que tuve acceso. Evidentemente no todas las piezas coincidían de forma exacta con el modelo pero sí en un modo muy cercano, y más al compararlo con ciertos parámetros utilizados algunas veces en mis fuentes primarias⁴ (como el lugar de publicación de la antología, el autor o la ausencia de él (textos de autoría anónima). Además, decidí incluir todas las piezas que, pese a cambios, mantuvieran una cercanía

⁴ R. Festa, texto introductorio de *Canzoni villanesche alla Napolitana*, E. Bennato, texto introductorio del disco *Villanelle popolarische del '500* y texto introductorio del disco *Canzonetta. 16 canzoni & instrumental dances*.

aceptable con el modelo y cuyas diferencias pudiera explicar debido a las circunstancias específicas de lugar y época donde cada una se creó.

Como una aclaración previa al inicio del análisis añado que las primeras dos etapas son muy similares, pues las temáticas y el carácter con que se abordan las piezas, independientemente del lugar de producción, se apegan mucho al estilo popular; por estas coincidencias procederé a hacer un análisis conjunto de ambas etapas. De cualquier modo, marcaré las diferencias y características de las *villanelle popolaresche* de la segunda etapa de desarrollo, en contraste con las *villanelle* genuinamente populares o *canzoni villanesche*. Por último, presentaré aquellas *villanelle* que, debido a ciertos refinamientos, cambios en el léxico o la estructura, se pueden considerar como *villanelle* de la etapa final, cuando su estructura es más cercana a la de los madrigales y pasan a ser conocidas como *canzonette*. Si bien no aspiro a que la exposición aquí planteada se transforme en palabra definitiva en cuanto al género de la *villanella*, sí espero plasmar del modo más claro y completo posible, mediante el escrutinio de la métrica, la rima y la estructura que presentan y comparten las piezas aquí consideradas, el género lírico de las *canzoni villanesche alla napolitana*.

4.1 Villanelle de la primera etapa

Dentro del primer grupo, presento seis *villanelle* -cuatro piezas de las cuales dos tenían variantes- de cuyo análisis extraeré e identificaré las características principales que distinguen al género y que, con el paso del tiempo, mantienen o modifican. La temática de estas piezas ronda alrededor de los tópicos amorosos, haciendo especial énfasis en el padecer que ocasiona la dama en el yo lírico o protagonista de las

canzoni, ya sea por un trato cortante o porque está en un tiempo pasado la época en que gozaba del favor de su amada o en que podía contemplar la belleza que irradiaba. En algunos casos esta queja viene acompañada de un halago a la cortejada y otras veces no hay padecimiento o dolor, sino sólo un afán por plasmar la belleza de la amada a través de una pieza lírica. También hay un tono sarcástico y pícaro en la forma de dirigirse a la dama (sobre todo en la piezas “Boccuccia de no pierzeco apreturo” y “Madonna non è cchiù lo tiempo antico” -así como sus variantes) que en conjunto con otros elementos, como el léxico utilizado, dota de un carácter marcadamente particular y popular las piezas de esta primera etapa.

En cuanto a la estructura de las composiciones, por lo general es de cuatro estrofas, compuestas cada una de dos endecasílabos, y un estribillo, de uno o más versos. La métrica que presentan los versos en el estribillo o *ripresa* es variado, aunque en el par de *villanelle* de la primera antología, la de Colonia de 1537, se forman de dos o tres versos que pueden variar su extensión entre tetrasílabos y pentasílabos que cierran con un decasílabo o endecasílabo final.

Madonna tu mi fai lo scorucciato⁵

1	Madonna tu mi fai lo scorucciato	Estrofa 1	
	che t’haggio fatto che griffi la cera?		
	Anima mia,		
	questa n’è via		
5	<i>ripresa</i> de contentar ‘st’affannato core?		
	Me par che m’habbi in tutto abbandonato		A
	che non t’affacci all’hora della sera.		B
	Anima mia,		c
	questa n’è via		c
10	de contentar ‘st’affannato core?		D

⁵ *Canzoni villanesche alla napolitana.*

	Va, figlia mia, che ci haggio indivinato	A
	che saccio con chi giochi a covallera.	B
	Anima mia,	c
	questa n'è via	c
15	de contentar 'st'affannato core?	D
	Donque, mio caro ben, dolce Signora,	E
	habbi pietà d'un chi te solo adora.	E
	Anima mia,	c
	questa n'è via	c
20	de contentar 'st'affannato core?	D

Mi señora, tú me haces mala cara /qué te he hecho que frunces el entrecejo /Alma mía/
 ésta no es manera/ de satisfacer a este angustiado corazón
 Me parece que me has abandonado del todo/ Ya no te asomas al anochecer/Alma mía/
 ésta no es manera/ de satisfacer a este angustiado corazón
 Ve, hija mía, que lo he ya adivinado/ sé con quién juegas a escondidillas/Alma mía/
 ésta no es manera/ de satisfacer a este angustiado corazón
 Entonces, mi preciado bien, dulce señora/ Ten piedad de aquel que sólo a ti
 adora/Alma mía/ ésta no es manera/ de satisfacer a este angustiado corazón.⁶

En este caso, el esquema de rimas de la primera estrofa permanece igual en toda la pieza menos en la última estrofa, donde se introduce una rima nueva que se completa en la misma estrofa (dos versos endecasílabos EE); el estribillo siempre permanece igual. Así, la estructura desglosada de una estrofa de *villanella* de la primera etapa es como sigue:

A	Madonna tu mi fai lo scorucciato	Par de versos endecasílabos
B	che t'haggio fatto che griffi la cera?	

Por su parte la estructura que mantiene el estribillo o *ripresa* es la siguiente:

c	Anima mia,	
c	questa n'è via	Terceto de dos versos pentasílabos
D	de contentar 'st'affannato core?	y un decasílabo

En el caso de esta pieza, “Madonna tu mi fai lo scorucciato”, el esquema de rima AB se repite exactamente igual durante las tres primeras estrofas, y el estribillo ccD nunca cambia. En la cuarta y última estrofa el esquema de rima pasa a ser EE

⁶ Todas las traducciones de las *villanelle* son mías y han sido revisadas por Sabina Longhitano.

E Donque, mio caro ben, dolce Signora,
E Habbi pietà d'un chi te solo adora.

Esta estructura es base para otras *villanelle* con algunas modificaciones, como en “Boccuccia de no pierzeco apreturo” que, en cualquiera de las dos variantes consultadas, contenidas en *Canzoni villanesche alla napolitana* y en *Villanelle popolaresche del '500*, cambia la rima en su última estrofa y cierra el estribillo con endecasílabo. En la primera variante, la última estrofa cambia también el estribillo o *ripresa*

Boccuccia de no pierzeco apreturo⁷

1	Boccuccia de no pierzeco apreturo	A	Tanto m'affacciarraggio pe sti mura	A
	mussillo de na fica lattarola	B	finché me dice: entra ne la scola	B
	s'io t'aggio sola	b	15 s'io t'aggio sola	b
	dint'a chest'uorto	c	dint'a chest'uorto	c
5	nce resta muerto	c	nce resta muerto	c
	si tutte sti cerase non te furo.	A	si tutte sti cerase non te furo.	A
	E si na vota entrar me ce asseuro	A	E si nce saglio 'ncopp'a chesta noce	D
	tu non me ne farrai cchuiù cannagola	B	20 tutta la scogno, pe sta santa croce!	D
	s'io t'aggio sola	b	<i>ahimé ca coce,</i>	<i>d</i>
10	dint'a chest'uorto	c	<i>te farraggio dire</i>	<i>e</i>
	nce resta muerto	c	<i>e resentire</i>	<i>e</i>
	si tutte sti cerase non te furo.	A	24 <i>te potarrai ma non aizà la voce.</i> ⁸	<i>D</i>

Boquita de durazno en flor/ labios de higo blanco y tierno/ Si llego a hallarte sola/ en este huerto.../acabaré muerto/si todas esas cerezas no te robo.

Tanto me asomaré por estos muros/que al fin me dirás "entra en el aposento"/Si llego a hallarte sola/ en este huerto.../acabaré muerto/ si todas esas cerezas no te robo.

Y si alguna vez entro me aseguro/ que no me tentarás de nuevo/Si llego a hallarte sola/ en este huerto.../acabaré muerto/ si todas esas cerezas no te robo.

Y si escalo la copa de ese nogal/ Por la Santa Cruz, lo cosecho completamente/
[¡Ay de mí, que quema!] Te haré decir / y sufrir/ podrás, pero no alzarás la voz.

En cuanto a la segunda variante, el cambio en la *ripresa* se presenta a forma de epílogo o añadidura de versos adicionales en la última estrofa y omite el primer verso que en la traducción presento entre corchetes (“ahimé ca coce”).

⁷ *Villanelle popolaresche del '500.*

⁸ Las cursivas son mías, para resaltar el cambio de estribillo.

Voccuccia de no pieresco apreturo ⁹				
1	Voccuccia de no pieresco apreturo mussillo de no fico lattarola. S' io t' haggio sola dinto a quest' uorto,	A B b c	E sii [<i>sic.</i>] na vota intrar me c' assecuro tu non me ferraie cchiù cannavola. 15 S' io t' haggio sola dinto a quest' uorto,	A B b c
5	'nce resta morto si tutte sse cerase non te furo.	c A	'nce resta morto si tutte sse cerase non te furo.	c A
Tanto m' affacciarraggio pe' 'ste mmura fin che me dice "Intro nella scola!" S' io t' haggio sola				
10	dinto a quest' uorto, 'nce resta morto si tutte sse cerase non te furo.	A B b c c A	E sii 'nce saglio 'ncoppa de ssa noce 20 tutto lo scogno pe' 'sta Santa Croce <i>S' io t' haggio sola</i> <i>dinto a quest' uorto,</i> <i>'nce resta morto</i> <i>si tutte sse cerase non te furo.</i> 25 <i>Te farraggio dire</i> <i>e resentire</i> <i>te potarraie, ma non auzà la voce.</i> ¹⁰	D D b c c A e e D

Métricamente la *ripresa* permanece casi igual que el estribillo original y si se considera que los versos que no son endecasílabos pueden variar en extensión, en realidad puede decirse que esta *villanella* no presenta variaciones en este aspecto. Sin embargo, esta *villanella* sí cambia de estructura en cuanto al esquema de rima se refiere.

En el caso de la primera variante la rima cambia en la última estrofa y en la última vuelta de la *ripresa*, que en vez de utilizar las mismas tres rimas, ABbca,¹¹ usa dos nuevas:

E si nce saglio 'ncopp'a chesta noce	D
tutta la scogno, pe sta santa croce!	D
ahimé ca coce,	d
te farraggio dire	e
e resentire	e
te potarrai ma non aizà la voce.	D

⁹ *Canzoni villanesche alla napolitana.*

¹⁰ Las cursivas son más, para resaltar la variación en la última estrofa.

¹¹ Se utilizan mayúsculas y minúsculas de acuerdo al tipo de verso que sea. Los versos de arte mayor (eneasilabos y versos de mayor extensión) se representan con letras mayúsculas y los de arte menor (octosílabos y medidas más breves) con minúsculas.

En cuanto a la segunda variante, presenta un esquema de rima que combina en la última estrofa y la última vuelta de estribillo a todas las rimas que se presentan en la *villanella*.

E sii ‘nce saglio ‘ncoppa de ssa noce	D
tutto lo scoglio pe’ ‘sta Santa Croce	D
<i>S’io t’ haggio sola</i>	b
<i>dinto a quest’ uorto,</i>	c
<i>‘nce resta morto</i>	c
<i>si tutte sse cerase non te furo.</i>	A
<i>Te farraggio dire</i>	e
<i>e resentire</i>	e
<i>te potarraie, ma non auzà la voce.</i>	D

Otras observaciones en el caso de la segunda variante de esta *villanella* tienen que ver con el orden de las estrofas: la que se presenta como segunda estrofa en la primera variante (“E si na vota entrar me ce assecuru...”) es la tercera estrofa de esta segunda variante, y la tercera estrofa de la primera variante (“Tanto m’affacciarraggio pe sti mura...”) en esta segunda transcripción funge como segunda.

Con un esquema parecido al de esta primera pieza se encuentra también la *villanella* “Madonna non è cchiù lo tiempo antico”, que en tres de sus cuatro estrofas respeta la estructura de rima.

Madonna non è cchiù lo tiempo antico¹²

1	Madonna non è cchiù lo tiempo antico, a chella usanza ca l’auciello arava. non esser tanto brava tanto brava s’io so’ de Sarno e tu sì de la Cava.	A B bß B	10	Tu non con mico et io manco con tico, passai lo tiempo che Berta filava. non esser tanto brava tanto brava s’io so’ de Sarno e tu sì de la Cava.	A B
5	Mo so’ li fiche: n’è tiempo d’amico; chist’è lo mutto de Madama Vava. non esser tanto brava tanto brava s’io so’ de Sarno e tu sì de la Cava	A B bß	15	Mò s’indurata: et io so’ fatto scoglio. e como la vuoi tu; così la voglio io non s’ò [<i>sic.</i>]come soglio, come soglio tu cirche ad altro et io de te me spoglio.	C C cß C

Mi señora no es más el tiempo antiguo/ a la usanza del ave que surcaba el cielo/ No seas tan brava, tan brava]/ si yo soy de Sarno y tú de Cava/

¹² *Villanelle popolarische del ‘500.*

Ahora es temporada de higos: no es tiempo de amistad/ Este es el lema de Doña Vava
 (Abuela)/ No seas tan brava/ si yo soy de Sarno y tú de Cava/
 Tú no estás conmigo y yo tampoco contigo / pasó el tiempo en que Berta hilaba/ No
 seas tan brava/ si yo soy de Sarno y tú de Cava/
 Ahora te has endurecido: y yo estoy hecho piedra/ Y como tú lo quieres, así también
 yo lo quiero/ no soy ya como era, como era/ tú busca a otro y yo de ti me despojo

Respecto de las características particulares, el primer verso del estribillo, ya sea en las primeras tres estrofas o en la última, hace una repetición de frase (“tanto brava”, “come soglio”) con lo que, teóricamente, extienden su métrica a la de endecasílabo. No obstante la repetición, considero que son versos de arte menor ya que el esquema métrico es más cercano así al de las *villanelle* que pertenecen a la antología de Colonia y, además, porque es la repetición de un par de palabras ya dichas, o una reiteración la que volvería a estos versos endecasílabos, y ésta podría ser incluso el mero resultado de la transcripción y no la del compositor o creador de la pieza.

El estribillo, entonces, lo considero de dos versos en total, es decir, un verso heptasílabo y uno endecasílabo:

Madonna non è cchiù lo tiempo antico	A
a chella usanza ca l’auciello arava	B
non esser tanto brava	<i>ripresa</i> b
s’io so de Sarno e tu sì de la Cava.	B

El esquema de rima, como en la primera pieza presentada, permanece constante en las primeras tres estrofas, pero en la cuarta estrofa tiene un cambio o variación pues cambia la rima ABbB por una nueva (CCcC) que permanece en la estrofa y en el estribillo:

Mò s’indurata: et io so’ fatto scoglio	C
e come la vuoi tu, così la voglio	C
io non s’ò [<i>sic.</i>] come soglio	c
tu cirche ad altro et io de te mi spoglio.	C

Ahora, el cambio de rima en realidad sería imposible de hacer en la *ripresa* porque, si

hay algo que distingue a un estribillo o *ripresa* es que no cambia en ninguna estrofa ¿cómo se dice entonces que cambia la rima hasta en la *ripresa*? o ¿será acaso que esta no es una *ripresa*?

La *villanella* presentada apenas antes de ésta tenía también en su cuarta o última estrofa, dependiendo de la variante presentada, un ‘epílogo’ o cambio de rima en el estribillo: puede que éste sea un caso similar. En cuanto a los cambios por variantes, esta *villanella* está presente en dos de los textos consultados con unas cuantas diferencias: una de ellas es que las tres estrofas sucesivas a la primera no están presentadas como estrofas separadas, sino como una segunda gran estrofa.

Mò solle fico: n'è tiempo d' amico
quist' è lo mutto de la madamma va va.
Tu non con mico et io mancho con tico,
passai lo tiempo che Berta filava.
Mò s'indurata: et io so' fatto scoglio.
e come la vuoi tu; così la voglio
io non s'ò come soglio, [come soglio]
tu circh' ad altro et io de te me spoglio.¹³

No obstante el cambio en la transcripción, debido posiblemente a la diferencia de interpretación por parte del encargado de la escritura de la *villanella*, la inserción de una *ripresa* diferente en la última estrofa, sea ésta la segunda o la cuarta, permanece en ambas variantes.

Llegando a este punto de análisis, cabe cuestionar ¿sería posible que las diferencias se deban al proceso de transcripción? Quizá queriendo economizar espacio los encargados de poner en soporte escrito estas piezas no imprimieron el estribillo después de cada par de endecasílabos, ocasionando la fusión de las estrofas posteriores a la primera. Del mismo modo podría ser que, simplemente, los impresores no sabían

¹³ De *Canzoni villanesche alla napolitana*.

bien cómo transcribir una pieza como ésta pues era ajena a la tradición que ellos conocían.¹⁴

Otro de los motivos por los que creo que aquí hubo un error¹⁵ en la transcripción, es el uso del léxico. Algunas de las variaciones que se encuentran en el texto proveniente de la antología de 1545 muestran un lenguaje normalizado: ‘più’ en vez de ‘cchiù’(v.1), ‘che’ en vez de ‘ca’ (v.2) y variaciones en la transcripción de otras palabras que probablemente mostraban diferencia a nivel de la lengua literaria y la hablada como ‘auciell’ en vez de *auciello* (v.2) entre otras. Además se encuentra la adición de un artículo (la) que otorga más propiedad sintáctica de acuerdo al sistema morfosintáctico en el verso 6 de la segunda transcripción de la *villanella*, pero que rompe el metro utilizado y, por lo tanto, altera la estructura métrica original.

Madonna non è più lo timp’ antico¹⁶

- 1 Madonna non è *più* lo timp’ antico
a quell’ usanza *che* l’ *auciell*’ arava.
Non esser tanto brava
s’io so de Sarn’e tu si de la Cava.
- 5 Mò solle fico: n’è tiempo d’ amico
quist’ è lo mutto de *la* madamma va va.
Tu non con mico *et* io mancho con tico,
passai lo tiempo che Berta filava.
Mò s’indurata: et io so’ fatto scoglio.
- 10 e come la vuoi tu; così la voglio
io non s’ò [sic.] come soglio,
tu circh’ ad altro et io de te me spoglio.

De ser verdad la hipótesis apenas planteada sobre las semejanzas entre ambas variantes, podría afirmarse que el esquema de rima de esta *villanella* sería ABbB en

¹⁴ El texto del cual se toma la versión que no incluye al estribillo después de cada par de endecasílabos es tomado de una de las antologías de 1545 (*Canzon villanesche di Giovan Thomaso di Maio libro I, A. Gardane*) que eran ya pertenecientes a una tradición popularizante y no a la tradición genuinamente popular.

¹⁵ Cabe aclarar que estos fallos los considero sólo como errores categóricos que se observan desde la perspectiva de clasificación y análisis de formas y estructuras líricas.

¹⁶ De *Canzoni villanesche alla napolitana*. Las cursivas son mías, para remarcar las diferencias de léxico.

las primeras tres estrofas y CCbBcC para la última estrofa. Además también puede notarse que mantiene un esquema bastante similar al de la *villanella* que le precedió en análisis.

Ahora bien, si se ignoran los cambios en la rima, la estructura y la métrica de cualquiera de las *villanelle* hasta ahora presentadas son las mismas exactamente: dos endecasílabos acompañados de una *ripresa* o estribillo, que no son más que un grupo de versos de arte menor que cierran con uno de la misma especie que los primeros versos de la estrofa, es decir con un verso de arte mayor como decasílabos o endecasílabos. Además, todas las piezas mantienen los cambios de rima en las últimas estrofas, y sus variaciones modifican únicamente la rima y no la métrica.

En cuanto a la posible confusión durante el proceso de transcripción de las piezas, la *villanella* “Madonna mia, la vostra alma bellezza” presenta una estructura típica: un par de endecasílabos seguidos de una *ripresa* de dos versos menores y un endecasílabo que cierra el estribillo. Esta *villanella*, mencionada en el capítulo anterior, es una excepción del carácter ligero de la selección de piezas presentadas debido a su temática y, por consiguiente, al léxico utilizado, pero decidí incluirla en mi *corpus* pues mantiene la estructura exacta de las *villanelle* de Colonia.

Madonna mia, la vostra alma bellezza¹⁷
Madonna mia, la vostra alma bellezza A
Avanza quella della bell' Aurora B
Vi dico ancora che nel bel vostro viso C
Mi par veder aperto il paradiso. C

Señora mía, vuestra exuberante belleza/ sobrepasa aquella de la bella aurora/ Os digo una vez más/ que en vuestro bello rostro/ Me parece ver que se abre el paraíso

Se ha transcrito tal cual está en el texto fuente la estrofa única que constituye esta *villanella*. Aquí cabe la observación de que el verso tres parece tener una métrica ajena

¹⁷ *Canzoni villanesche alla napolitana.*

a la que apenas se mencionó, pero, sea error de la primera fuente o del encargado de transcribir el texto en el folleto, si se observa con atención, se verá que en verdad no es un verso con metro anómalo sino dos versos que han sido escritos como uno solo. Lo anterior se considera así ya que el esquema de rima señala el final del verso tres en la palabra “ancora” que concuerda con la rima del verso dos y es por eso que en la traducción se ha separado este verso. Queda entonces el original:

Madonna mia, la vostra alma bellezza	A
Avanza quella della bell' Aurora	B
Vi dico ancora	b
che nel bel vostro viso	c
Mi par veder aperto il paradiso.	C

dejando una *ripresa* de tres versos y los dos endecasílabos usuales que conforman la estrofa.

Ahora, por la fecha de publicación de la antología a la que pertenece este texto, *Canzone (sic) villanesche di Vincenzo Fontana a tre voci alla napoletana libro I* (A. Gardane, 1545), también es posible que éste sea el intento de un músico de corte por imitar el modelo de las *villanelle* quien, inspirado por una de las ocasiones en que los músicos de las plazas eran invitados a las cortes a tocar, decidió probar suerte. Habiendo estado expuesto a las *villanelle* tan sólo a través de la escucha, es posible que haya captado la estructura pero no la haya logrado identificar, sobre todo si quien la transcribió era un músico de corte cuyos conocimientos de la métrica y la rima eran distintos a los de los poetas o a los de los músicos populares. No obstante, al estar dotado de un oído musical fue capaz de realizar una buena transcripción en cuanto a estructura y medida, fonéticamente hablando.

La proposición anterior se respalda además por el uso de cierto léxico más estandarizado o toscanizante, y en algunos casos culto y de corte, como ‘alma’,

‘aurora’ y ‘paradiso’, y por el hecho de que es una estrofa única la que constituye la pieza. Ahora, también existe la posibilidad contraria: que la pieza haya sido creada en ámbito popular por alguno de los músicos invitados a las cortes y que los cultismos hayan sido introducidos como resultado del intercambio que el músico de las plazas tuvo con los artistas de la corte o como el resultado final de la transcripción que, muy probablemente, fue hecha por alguien ajeno al mundo de la cultura popular.

Lo seguro es que esta pieza refleja muchas cuestiones respecto al proceso de transcripción de textos populares por parte de gente ajena al ámbito y a la tradición popular. Con esto no se pretende afirmar que la antología de Colonia estuviera más cerca del ámbito popular, sino más bien señalar que tal vez la distancia de Johannes de Colonia, ajeno a la tradición en sí, quizá le permitió, como transcriptor, distinguir con mayor facilidad ciertos elementos que para los músicos o poetas de corte no eran tan evidentes, puesto que ellos cargaban con una tradición de la región geográfica, lingüística y cultural, bastante cercana que no les permitía ver ciertos elementos o que ya existía una transcripción que respetara los elementos que distinguen a esta antología.

4. 2 Segunda etapa de producción de las *villanelle*

A excepción de la última pieza de este grupo, los tópicos que tratan estas piezas son más bien jocosos o de entretenimiento, ya que se aborda la invitación a aprender un baile de manera ligera (“Chi la gagliarda, donne vo’ imparare) y se habla de los deseos del intérprete sobre la condición del mundo (“Vorria sto mondo fatto a voglia mia”). La última *villanella* de este grupo es más clásica y aborda la añoranza por una mujer y su belleza “A quand’ a quand’ haveva una vicina”.

En cuanto a la estructura, varias modificaciones fueron hechas en estas piezas de la segunda etapa de desarrollo: por el origen (los manuscritos de los que provienen) y por la presencia de algunos cambios en los elementos. Lo más probable es que estas *villanelle* fueron hechas por poetas o músicos de corte después de su contacto con la forma popular originaria de músicos de plaza, como Velardinello, que eran portadores de la rica tradición oral de las *villanelle*.

Éste es el caso, por ejemplo, de la *villanella* “Chi la gagliarda, donne, vo imparare?”. Extraída del *Primo libro di canzon villanesche alla napolitana* de Baldassare Donato, publicado por A. Gardane, mantiene una estructura bastante sencilla, pero con unas cuantas modificaciones. Se considera que forma parte de la segunda etapa de producción por la fecha de publicación que, aunque no se presenta en la fuente¹⁸, se ubica entre 1545 y 1550, ocho años después de la compilación de Colonia. Dicha datación se hace puesto que las dos piezas anteriores también se atribuyen a textos que publicó Gardane, mencionan como año de publicación el de 1545 y tienen también ciertos aspectos que ya no encajan del todo con el estilo popular como el metro de los versos en el estribillo o el registro del lenguaje que es más académico..

Chi la gagliarda, donne, vo imparare?¹⁹

1 Chi la gagliarda, donne, vo imparare?
venite a noi che siamo mastri fini
che di sera e di matini
mai manchiamo di sonare.

5 Provance un poco cance vuoi chiamare
appassa dieci volte che salimo
che di sera e di matini
mai manchiamo di sonare.

10 Se la gagliarda, donna, vuoi imparare
sotto lo mastro el te bisogna stare
che di sera e di matini
mai manchiamo di sonare.

15 A chi è principiante li vo dare
questo compagno ch'a nome Martini
che di sera e di matini
mai manchiamo di sonare.

¹⁸ *Canzoni villanesche alla napolitana.*

¹⁹ *Canzoni villanesche alla napolitana.*

¿Quién la *gagliarda*, mujeres, quiere aprender?/ Vengan con nosotros que somos maestros finos/ Que de noche y de mañana/ jamás dejamos de tocar
 Intenten y llamen a alguien más/ superamos ya las diez vueltas / Que de noche y de mañana/ jamás dejamos de tocar
 Si la *gagliarda*, mujer, quieres aprender/ bajo del maestro deberás estar/ Que de noche y de mañana/ jamás dejamos de tocar
 A quien es principiante le quiero dar/ este compañero de nombre Martini/ Que de noche y de mañana/ jamás dejamos de tocar.

Existen, además, otras características estructurales que evidencian la hechura por parte de un artista de corte. Como las piezas anteriores, “Chi la *gagliarda*, donne, vo imparare?” tiene cuatro estrofas conformadas cada una por dos endecasílabos y un estribillo hecho con versos menores, no obstante, a diferencia de las *villanelle* que hasta el momento se han presentado, la *ripresa* o estribillo de ésta no cierra con un endecasílabo sino que se conforma tan sólo por un par de versos menores. Entonces la estructura métrica del estribillo cambia porque no cierra con un endecasílabo al final y porque utiliza al octosílabo, una métrica de verso que no aparece en las otras piezas.

El esquema de rima que presenta, por lo tanto, es muy similar al de las *villanelle* ya analizadas, mas prescinde del endecasílabo final de acuerdo a la métrica del estribillo que hasta ahora se había observado en las *villanelle*. Por este mismo motivo cambia también la estructura de rima, la consonancia y la armonía sonora o fonética utilizada con anterioridad. La estructura de la primera estrofa, junto con la primera vuelta del estribillo, queda entonces como sigue:

Chi la <i>gagliarda</i> , donne, vo imparare?	A
venite a noi che siamo mastri fini	B
che di sera e di matini	b
mai manchiamo di sonare	a

Ahora bien, se cree que esta *villanella* pertenece al segundo grupo de creación no sólo porque el editor del libro en que se encontraba esta pieza publicó al menos dos *villanelle* ocho años después de la primera compilación, sino también porque la

estructura presenta características más cercanas a las estructuras canónicas.

Tal es el caso del uso de octosílabo en la *ripresa*, que es un verso mucho más extenso que el pentasílabo o el hexasílabo usado en una de las dos *villanelle* que con seguridad son de la antología de Colonia a la que se tuvo acceso (“Madonna tu mi fai lo scorrucciato” y “Voccuccia de no pierseco apreturo”). Podría ser entonces esta medida prueba y evidencia suficiente de la asimilación de las *villanelle* por parte de algún músico de corte que, por convivencia con los poetas del mismo lugar, habría estado más expuesto a un metro como el octosílabo. No es nada descabellado, sobre todo porque éste es un metro muy socorrido en la lengua castellana y no debe olvidarse que en las cortes napolitanas, desde el reinado de Alfonso, los poetas castellanos tuvieron una importante y activa participación en la producción artística hegemónica o ‘culta’.

En cuanto a la estructura que presenta la rima, el esquema tiene una variación en las estrofas dos y tres, que cambian los segundos versos de cada una (ACba, AAbA respectivamente) y al final repite la misma rima de la primera estrofa (ABba).

1	Chi la gagliarda, donne, vo imparare? venite a noi che siamo mastri fini che di sera e di matini mai manchiamo di sonare.	A B b a	10	Se la gagliarda, donnna, vuoi imparare sotto lo mastro el te bisogna stare che di sera e di matini mai manchiamo di sonare.	A A B A
5	Provance un poco cance vuoi chiamare appassa dieci volte che salimo che di sera e di matini mai manchiamo di sonare.	A C b a	15	A chi è principiante li vo dare questo compagno ch’ a nome Martini che di sera e di matini mai manchiamo di sonare.	A B b a

En casos similares se encuentran también otras piezas que presentan ciertas inconsistencias, y que pueden ser resultado de la asimilación de la *villanella* por parte de artistas de corte. Así sucede con las piezas “Vorria sto mondo fatto a voglia mia” y “A quand’ a quand’ haveva una vicina”. Ambas podrían quedar descalificadas puesto

que no cumplen con el criterio métrico del endecasílabo como el metro de más larga extensión utilizado, pero ¿y si esa falta fuera resultado del malentendido de un músico de corte? Es posible que existan un par de versos escritos como uno solo o que hayan añadido palabras a los versos que alteran la extensión.

Vorria sto mondo fatto a voglia mia²⁰

1 Vorria sto mondo fatto a voglia mia
che mai non s'invicchiasse né morisse
e si facesse per legge o per ragione
che le zitelle fosser in comune.

5 E chi de donne avesse gelosia
a colpi de chianelle s'accidesse
e si facesse per legge o per ragione
che le zitelle fosser in comune.

E che non si portassero mantielli
10 né coppole né calze né gonnielli
né sti cappielli fatti a la divisa
ma tutti quanti iessemo in camisa.

Quisiera este mundo hecho a mi gusto/que jamás se envejeciera ni se muriera/ y se hiciera por ley o por razón/ que las solteras se pusieran en común.

Y quien de mujeres tuviera celos/ que a golpe de zapatillas sea asesinado/ y se hiciera por ley o por razón/ que las solteras se pusieran en común.

Y que no se llevaran capas/ ni bonetes, ni zapatos, ni faldas/ ni estos sombreros a la moda/ y que todos terminemos con la camisa

“Vorria sto mondo fatto a voglia mia” es una *villanella* que cumpliría con todas las características mencionadas de no ser por el primer verso del estribillo que no es un endecasílabo: “e si facesse per legge o per ragione”. Pero si se analiza, este verso parece mostrar una estructura extraña. No es endecasílabo porque el último acento lo tiene en la sílaba once y no diez, tiene los demás acentos en las sílabas cuatro y siete y si se intenta dividir en hemistiquios, estos quedan disparejos. Entonces ¿no será acaso que no era un verso sino que eran dos? Si hubiera sido así, la estructura y la métrica se parecerían mucho más a las que se nombran en las observaciones hechas a las piezas

²⁰ *Villanelle popolaresche del '500.*

del inicio.

No es una hipótesis poco razonable, sobre todo porque al analizar los versos de las otras tres estrofas, resulta que el único verso que no cuadra es el primero de la *ripresa*. Además, se presenta una variante de la *ripresa* para la cuarta y última estrofa, misma que confirma la unión malentendida de dos versos ya que, al dividir el primer verso del estribillo en dos, se muestra una rima en concordancia con los endecasílabos de la estrofa:

E che non si portassero mantielli	A	E che non si portassero mantielli	A
né coppole né calze né gonnelli	A	né coppole né calze né gonnelli	A
né sti cappielli fatti a la divisa	B	né sti cappielli	a
ma tutti quanti iessemo in camisa.	B	fatti a la divisa	b
		ma tutti quanti iessemo in camisa.	B

Entonces, el contraste de ambos estribillos al comparar la escritura que presentan en la fuente y al dividir los primeros versos en dos queda como sigue:

Estribillo 1

e si facesse per legge o per ragione
che le zitelle fosser in comune.

e si facesse
per legge o per ragione
che le zitelle fosser in comune.

Estribillo 2

nè sti cappielli fatti a la divisa
ma tutti quanti iessemo in camisa.

nè sti cappielli
fatti a la divisa
ma tutti quanti iessemo in camisa.

Con este cambio, la métrica del verso 3 no sólo toma una estructura más cercana a la utilizada en las piezas anteriores, sino que también la forma general se acomoda dentro de los parámetros ya mencionados de las *villanelle*.

Presento ahora la pieza “A quand’ a quand’ haveva una vicina”, última dentro del grupo de *villanelle* de corte popularizante:

A quand' a quand' haveva una vicina²¹

A quand' a quand' haveva una vicina
ch' era a vedere la stella Diana.
Tu la vedevi,
tu li parlavi,
beato te se la baciavi, tu.

Che veramente pare regina,
ogn' uno ne faria innamorare.
Tu la vedevi ...

Che quando se levava la matina
Phebo per scorno se ne ritornava.
Tu la vedevi ...

Mò mi credeva starne contento
et trovomi le mani pien di vento.
Tu la vedevi ...

Hubo un tiempo, un tiempo en que tenía una vecina/ que era como la estrella Diana/
Tú la veías/ le hablabas/ Bendito serías si la besabas, tú.

Ya que verdaderamente parecía reina/ a cada uno lo enamoraría/ Tú la veías/ le
hablabas/ Bendito serías si la besabas, tú.

Y es que cuando se levantaba en las mañanas/ Phebo (el sol) abochornado regresaba a
ocultarse [por el esplendor de su belleza]/ Tú la veías/ le hablabas/ Bendito serías si la
besabas, tú.

Ahora que creía estar contento/ me encuentro con las manos llenas de viento/ Tú la
veías/ le hablabas/ Bendito serías si la besabas, tú.

Aquí se observa la alternancia de versos decasílabos y endecasílabos: “ch' era a vedere
la stella Diana” (v. 2, endecasílabo), “beato te se la baciavi, tu” (v. 5, decasílabo) “Che
veramente pare regina (v. 6, decasílabo), “Che quando se levava la matina” (v. 11,
endecasílabo) y “Mó mi credeva starne contento” (v. 16, decasílabo) por ejemplo. No
obstante, podría ser que esta pieza haya sido modificada durante su transcripción,
como también se observó en la pieza anterior, y que los versos no endecasílabos sean
resultado de las modificaciones realizadas durante el proceso en la imprenta y no
variaciones conscientes de la extensión de los versos.

1	A quand' a quand' haveva una vicina	A
	ch' era a vedere la stella Diana	B
	Tu la vedevi,	c
	tu li parlavi,	c
5	beato te se la baciavi, tu.	D
	Che veramente pare regina,	A
	ogn' uno ne faria innamorare	E
	Tu la vedevi,	c
	tu li parlavi,	c

²¹ *Canzoni villanesche alla napolitana.*

10	beato te se la baciavi, tu.	D
	Che quando se levava la matina	A
	Phebo per scorno se ne ritornava	B
	Tu la vedevi,	c
	tu li parlavi,	c
15	beato te se la baciavi, tu.	D
	Mò mi credeva starne contento	F
	et trovomi le mani pien di vento.	F
	Tu la vedevi,	c
	tu li parlavi,	c
20	beato te se la baciavi, tu.	D

Un ejemplo del verso original, en caso de que hayan sufrido modificaciones los versos decasílabos, podría haber sido: “che veramente mi pare regina” o alguna otra variante que mantuviera el endecasílabo como la medida del verso y no “che veramente pare regina”. Considero que serían bastante plausibles las modificaciones de versos, pues la fuente señalada en el disco *Canzoni villanesche alla napolitana*, que es la que contiene a esta la pieza, alude a una compilación titulada *Madrigali a quattro voce [sic.] di Geronimo Scotto con alcuni a la misura de breve...* Muy probablemente la estructura de la *villanella* no coincidía del todo con estos madrigales, y por ello fue modificada al ser transcrita.

El léxico empleado y hasta las temáticas o el tratamiento de las mismas podrían haber diferido enormemente e influir así en la confusión y reconfiguración o compostura de uno o más versos para que se contemplara dentro de una antología de madrigales. Adicionalmente, la antología de madrigales es de 1542, unos cuantos años después de que Colonia publicara la compilación de las *canzoni villanesche*, por lo que la adaptación de esta forma es probable, debido a la difusión que hasta ese entonces ya había tenido la *villanella*.

4.3 *Villanelle* o *canzonette* de la tercera etapa

Existe un grupo de seis *villanelle* que, por sus características, no es posible considerar ni siquiera un poco cercanas al estilo popular, ya que a todas le falta algún elemento estructural o métrico. Además hay otros cambios como las temáticas, el tratamiento de las mismas, el léxico, la sintaxis y hasta ciertas referencias cultas que evidencian un carácter académico. Por este motivo a este tipo de *villanelle* se le llama muchas veces *canzonetta*, la cual evolucionará hasta desembocar en un nuevo género lírico de corte académico con el mismo nombre (*canzonetta*), pero con elementos diferentes. Sin embargo, por ciertas características que comparten con la *villanella*, sus raíces se encuentran en la *canzone villanesca* considerada en este trabajo como un género de corte popular.

Para estas *canzonette* o *villanelle* académicas, hay dos subgrupos. La primera vertiente contempla cuatro composiciones que utilizan el endecasílabo a lo largo de todo su desarrollo, estrofas y estribillo, a diferencia de la *villanella* que usa uno o más metros de arte menor, al endecasílabo como verso de cierre, y a veces al decasílabo. Esta característica permite emparentar dichas piezas con el soneto, que utiliza tan sólo endecasílabos, y por lo tanto con la lírica académica. No obstante, el soneto no contempla el uso de una *ripresa* o estribillo que se repita al término de cada estrofa.

En cuanto a la temática, tres de las piezas de este último grupo aluden al baile, varias de ellas desarrollan el tema a forma de divertimento o bien cuentan historias (tal es el caso de las piezas “Fammi una canzonetta capriciosa” y “No mano muzza”). En otras piezas (“Fa una canzone senza notte nere”) se hace referencia a personajes de la mitología (vv.13-14), lo que acerca a las temáticas más al mundo académico que al popular. De igual manera permanece el tópico de queja de amor y aunque en algunas

piezas se mezcla con imágenes de corte popular (“Che giova o donna” v.2) hay otras en las que se mezcla con imágenes de un corte más académico (“S’eguale a la mia voglia fosse quella” vv. 2-3 y vv. 6-7, “Mostrav’in ciel l’alba di giglie e rose” vv.7-11).

Este último subgrupo de piezas presenta ciertas variantes de estructura similares a las que se observan en las *villanelle* anteriores, como el cambio de estribillo en la última estrofa, el número de estrofas que conforman a la pieza y la extensión del estribillo. Así, la estructura más simple es la de la *canzonetta* “Fammi una canzonetta capriciosa” que no tiene variación en ninguno de los estribillos, consta de tres estrofas de dos versos cada una y un endecasílabo que funge como *ripresa* al final de cada estrofa. En cuanto al esquema de rima, esta pieza contempla un verso sin rima, el primero de las estrofas, y enlaza al segundo verso con la *ripresa* o estribillo, por lo que su esquema de rima es ABB, CBB, DBB.

	Fammi una canzonetta capriciosa ²²		
	Fammi una canzonetta capriciosa	A	1
	che nulla o pochi la sappian cantare	B	
Estribillo o <i>ripresa</i>	e al tuon di quella si possi ballare	B	
	Non ti curar di tuono ò d’osservata	C	
	che questo è meglio che tu possi fare,	B	5
	e al tuon...	B	
	Falla come ti dà la fantasia,	D	
	e affretta il corso col bel solfeggiare,	B	
	e al tuon...	B	9

Hazme una *canzonetta* caprichosa/ que nadie o pocos puedan cantar/ y que al son de ella se pueda bailar

No te fijes en el son o en que sea criticada/ que esto es lo mejor que puedas hacer/ y que al son de ella se pueda bailar

Hazla como te dicte la imaginación/ y acelera el ritmo al compás del solfear/ y que al son de ella se pueda bailar

Respecto a la temática, lo que resalta aquí es el tratamiento que se le da. Las *canzoni*

²² *Canzonetta. 16 canzoni & instrumental dances.*

villanesche tienen un ‘carácter ligero’ y, ¿qué puede darle más ligereza a una pieza musical si no es el baile? (v.3, estribillo) No obstante, se pide que esta pieza sea “capriciosa” (v.1) y que pocos o nadie la puedan cantar (v. 2). Se pide entonces que se haga una pieza poco común y de difícil entonación, alejada de la sencillez con que se entonan los estribillos de las piezas que se repiten en plazas y calles. La última estrofa, por su parte, apela a la imaginación al tiempo que alude al solfeo (v. 8) dejando en manifiesto nuevamente cierta oposición en lo que se pide al componer esta pieza.

Las piezas: “Che giova o donna” y “No mano muzza” modifican el esquema respecto a la pieza anterior en la cantidad de estrofas, que incrementa a cuatro, y el cambio de estribillo para la última vuelta, como sucedió con algunas de las *villanelle*; respecto a la rima, conserva la concordancia del último verso de la estrofa con el verso estribillo o *ripresa* (ABB) durante las primeras tres estrofas, pero en la cuarta estrofa cambia la rima de la estrofa y del estribillo y coincide en los tres últimos versos. Además, no presenta una variación en la rima de las estrofas dos y tres por lo que el esquema de rima queda ABB, ABB, ABB, CCC:

	Che giova o donna ²³		
	Che giova o donna metterm’ in speranza	A	1
	e far come cornacchia de crai in crai	B	
	chesto vorria sape’ pecché lo fai	B	
	Tu m’hai fatto trasir dint’a la danza	A	
	et poi lo ballo non principi mai	B	5
	chesto vorria sape’...	B	
	Ah donna ingrata tu senza lianza	A	
	e dello strazio mio che premio n’hai	B	
	chesto vorria sape’...	B	
Variación de la <i>ripresa</i>	Ben ti posso chiamar donna d’inganno	C	10
	che fà il peccato et io patesco il danno	C	
	ma chi fà male n’adda avé malanno.	C	

²³ *Villanelle popolarische del ‘500.*

De qué te sirve, oh señora darme esperanza/ y hacer como el cuervo de mañana en mañana/²⁴ esto quisiera saber, por qué lo haces.

Tú me has introducido a la danza/ pero el baile no lo empiezas nunca/esto quisiera saber, por qué lo haces.

¡Oh, mujer ingrata y desleal/ de mi tormento qué recompensa obtienes/esto quisiera saber, por qué lo haces.

Bien puedo llamarte mujer de engaño/ que peca mientras yo soy perjudicado/esto quisiera saber, por qué lo haces.

No mano muzzza²⁵

Variación de la <i>ripresa</i> →	No mano muzz'andò a furare pera	A	1
	e no cecato le facea la spia	B	
	e mai ponno trovà la massaria.	B	
	No surdo l'avea 'ntiso da la sera	A	5
	no muto disse ch'era na buscia	B	
e mai...	B		
No pelagruso alfiere de bandera	A		
contava sto desastr'in Lombardia	B		
e mai...	B		
No zuoppo corse a piede la staffetta	C	10	
cadette int'a no fuosso pe la fretta	C		
tal che sta cosa mai non venne detta.	C		

Un manco se fue a robar peras/ y un ciego le hizo de soplón/ y jamás pudieron encontrar la huerta (donde estaba el peral).

Un sordo lo había escuchado por la noche/ un mudo dijo que era una mentira/ y jamás pudieron encontrar la huerta (donde estaba el peral).

Un enfermo de pelagra, alfil de bandera/ contaba este desastre en Lombardia/ y jamás pudieron encontrar la huerta (donde estaba el peral).

Un cojo corrió en la carrera de relevos/ cayó dentro de una fosa por las prisas/ así que este hecho nunca fue divulgado.

Vale la pena resaltar la paradoja como el recurso de tratamiento para un tema (un manco se fue a robar [...] y un ciego le hizo de soplón [...] un sordo había escuchado [...] un mudo dijo que era mentira) en “No mano muzzza” y que también se utiliza en “Vorria sto mondo fatto a voglia mia”.

La última forma de este tipo de adaptación academizante es la que se observa

²⁴ “Crai” en napolitano significa mañana, es evidente el juego de palabras que se hace con el graznar del cuervo.

²⁵ *Villanelle popolaresche del '500*.

en la pieza “Fa una canzone senza notte nere”:²⁶ se compone de cuatro estrofas, cada una de dos endecasílabos pareados, con rima consonante que varía de acuerdo a la estrofa (AA, CC, DD, EE). En cuanto al estribillo, también presenta rima consonante (BB) que cambia como las piezas apenas presentada en la última estrofa (FF) y, con ello, también cambia el estribillo:

	Fa una canzone senza notte nere ²⁶		
Estribillo o <i>ripresa</i>	Fa una canzone senza notte nere	A	1
	se mai bramasti la mia gratia havere.	A	
	Falla d’un tuono ch’invita al dormire,	B	
	dolcemente facendola finire.	B	
Variación de la <i>ripresa</i>	Per entro non vi spargere durezza	C	5
	che le mie orecchie non vi sono avezze	C	
	Falla d’un tuono ch’invita al dormire,	B	
	dolcemente facendola finire.	B	
Variación de la <i>ripresa</i>	Ne vi far cifra ò segno contra segno	D	10
	sopra ogni cosa quest è’l mio disegno.	D	
	Falla d’un tuono ch’invita al dormire,	B	
	dolcemente facendola finire.	B	
Variación de la <i>ripresa</i>	Con questo stile il fortunato Orfeo	E	15
	Proserpina la giù placar poteo;	E	
	questo è lo stile che quetar già feo	F	
	con dolcezza à Saul lo spirito reo.	F	

Haz una canción sin noches negras/ si alguna vez anhelaste tenerme en gracia/ hazla en una tonalidad que invite al sueño/ acabándola dulcemente
 En ella no le esparzas asperezas/ que mis oídos no están acostumbrados/ hazla en una tonalidad que invite al sueño/ acabándola dulcemente
 Tampoco escribas (palabras o letras rebuscadas)/ sobre cualquier otra cosa, esto es lo que quiero/ hazla en una tonalidad que invite al sueño/ acabándola dulcemente
 Con este estilo el afortunado Orfeo/ Pudo aplacar a Proserpina allí abajo/ éste es el estilo que calmar ya pudo/ con dulzura al espíritu condenado de Saúl

En este caso, es importante señalar la alusión que se hace a Orfeo y Proserpina, ya que no son figuras recordadas dentro de la tradición popular y pueden ser consideradas como una prueba de la apropiación de un género lírico popular por parte de creadores del ámbito académico.

²⁶ *Canzonette. 16 canzoni & instrumental dances.*

Las últimas piezas a analizar, que representan otro ejemplo de corte académico, respetan la estructura, de endecasílabos en la estrofa, varios versos de arte menor y un endecasílabo en la *ripresa*, pero no mantiene la condición de repetición del estribillo. Presentan estribillos falsos, pues una de las condiciones de la *ripresa* o estribillo es la repetición, mientras que en estos casos siempre hay un texto diferente.

Cada una de las piezas presenta, además, características peculiares, como utilizar tres endecasílabos en vez de dos para la estrofa, el cierre del estribillo con un verso de arte menor y no con el endecasílabo que propone la estructura tradicional (“Mostrav’in ciel l’alba di giglie e rose”), o el uso de dos endecasílabos como los últimos dos versos para cerrar la *ripresa* (“S’eguale a la mia voglia fosse quella”). A continuación presento cada pieza, seguida por un análisis detallado.

		Mostrav’in ciel l’alba di giglie e rose ²⁷		
		Mostrav’in ciel l’alba di giglie e rose	A	1
		coronat’ il bel crin quando s’unio	B	
		la mia bocc’ a la bocca del ben mio:	B	
		Restai priv’ all hor di vita,	C	
Falso		meschino me,	d	5
estribillo		quando sentii doppiarsi la ferita,	C	
		o sventurato me!	d	
		Spuntava fuor da l’oceano i raggi	E	
		Lucidissim’ il sol, quando s’udio	B	
		Ragionarmi pian cosi il cor mio:	B	10
		Fa contento le tue voglie,	F	
Il falso		beato te,	g	
estribillo		che del servir il frutto al fin si coglie,	F	
		o fortunato te!’	g	

El cielo mostraba el alba de azucenas y rosas/ coronando los bellos rayos cuando se unió/ mi boca a la boca de mi bien/ permanecí privado entonces de vida/ ay de mí/ cuando sentí agrandarse la herida/ ¡qué miserable soy!

Salían del océano los rayos/ tan brillante el sol cuando se escuchó/ hablarme en voz baja el corazón/ Satisface tus deseos/ bendito tú/ que de tanto servir los frutos al fin gozas/ ¡Oh, qué afortunado!

²⁷ *Canzonette. 16 canzoni & instrumental dances.*

En el caso de esta primera *canzonetta*, la única observación adicional después de presentar su esquema de rima es señalar los falsos estribillos, que no cierran con un endecasílabo, y la peculiaridad de que sus estrofas se componen de tres y no de dos endecasílabos. La temática de estas dos últimas piezas deja en evidencia que el ambiente académico ha dejado su huella: el uso de los adjetivos calificativos y de las imágenes a las que evocan en sus versos sin lugar a dudas pertenecen a la tradición petrarquista y académica. En cuanto a la última pieza, presento el esquema y su análisis métrico después del texto completo.

	S'eguale a la mia voglia fosse quella ²⁸		
	S'eguale a la mia voglia fosse quella	A	1
	di quella ch'amo e riverisco tanto	B	
	qual più lieta saria.	c	
Falsa	di questa vita mia.	c	
<i>ripresa</i>	O me felice più d'ogn'altro quanto	B	5
	più d'ogni altra è costei leggiadra e bella.	A	
	Ma di tal voglia pur sperando io spero	D	
	d'esser un giorno fortunato amando.	B	
	Onde volentier vivo	e	
	e d'altra voglia privo	e	10
	sol penso al giorno sì felice, quando	B	
	egual fia la sua voglia al mio pensiero.	D	
	E parmi che nel cor ella mi dica:	C	
	vivi lieto felice, o fido amante,	F	
	ch'unqua senza mercede	g	15
	rimarrà la tua fede,	g	
	il tuo lungo servir, l'amor costante	F	
	ch'a la tua voglia anch'io non son nemica.	C	
	Ond'io ch'al dolce suon che mi predice	H	
	un cotanto piacer gl' orecchi porgo	I	20
	vie più d'amor m'accendo	d	
	e di speme vivendo	d	
	a sì immensa dolcezza col' l cor sorgo	I	
	ch'io dico un' altra volta	j	
	O me felice più d'ogn'altro, quanto	B	25
	più d'ogn'altra è costei leggiadra e bella.	A	

Si igual a mi deseo fuera el de aquella/ aquella a la que amo y venero tanto/ cuán

²⁸ *Canzonette. 16 canzoni & instrumental dances.*

alegre estaría/ de esta vida mía/ ¡Ay, de mí! más feliz que los demás, cuanto/ ella es más graciosa y hermosa que las demás

Es tal el deseo que esperando, espero/ ser un día un amante afortunado/ por eso vivo con gusto/ y sin ningún otro deseo / sólo pienso en el día feliz, cuando/ su deseo sea igual a mi pensamiento.

Y me parece que en su corazón ella me diga:/ vive dichoso, feliz, oh fiel amante,/ que nunca sin recompensa/ permanecerá tu lealtad/ Tu largo servicio, el amor constante/ ya que tampoco yo soy enemiga de tu deseo.

Por ende al dulce son que me vaticina/ un placer tan grande, pongo mis oídos/ y más de amor me enciendo/ y de esperanza viviendo/ a tan inmensa dulzura con el corazón me alzo/ y te digo una vez más

¡Ay, de mí! más feliz que los demás, cuanto/ ella es más graciosa y hermosa que las demás.

Respecto a la forma originaria de la *villanella* son muchos los cambios que se pueden señalar y, al analizar el esquema de rima, no queda lugar a dudas de que quien compuso esta pieza llegó a una forma y una estructura nueva.

Empiezo por mencionar que las *riprese* o estribillos no son tales, ya que siempre hay un texto diferente en cada estrofa, por ello señalo una vez más cuál sería el estribillo en la primera estrofa, pero lo califico de falso. El esquema de rima lo analicé como un todo, no como estrofas de dos endecasílabos con estribillo, sino como estrofas de seis versos: desde esta perspectiva la estructura parece asumir más regularidad. Las rimas de los versos 1, 2 y 5, 6 de cada estrofa son abrazadas y rodean un par de versos pareados (vv. 3 y 4), creando así una estructura de espejo: ABccBA.

En cuanto a la métrica, la estrofa quedaría compuesta por dos versos endecasílabos, dos versos menores (heptasílabos en el caso de esta pieza) y dos endecasílabos más para terminar la estrofa. Hay además un juego con las rimas que vuelve a utilizar algunas pero de manera asonante y a veces también cambiando su extensión (en una ocasión mantienen la medida, como en la rima B, en otro caso pasan del verso menor al mayor, como en la rima c y C, y en el último caso pasan del arte mayor al menor, como en la rima D y d). De cualquier modo, este juego de rima

mantiene también una estructura interna, ya que las rimas son consonantes siempre que están en la misma estrofa, o repiten la misma sílaba tónica sin ninguna variación, (“saria”, “mia” en el caso de la rima c en los vv. 3 y 4 y “spero”, “pensiero” en el caso de la rima D en los vv. 7 y 12) y cuando vuelven a usarse en otra estrofa son asonantes, cambian una letra en la sílaba tónica, añaden o quitan consonantes, (“dica”, “nemica” y nuevamente “dica” vv. 13, 18 y 25 en el caso de la rima C y “accendo”, “vivendo” vv. 21 y 22 en el caso de la rima d). Dentro de la estructura interna de cada estrofa, estas rimas mantienen la consonancia.

Finalmente, resalta el hecho de que en esta pieza el primer ‘falso estribillo’ sí se repite, pero tan sólo al final de la cuarta estrofa y a modo de apéndice, como en el caso de algunas de las variantes de *villanelle*. Hay una variación en la escritura que unen dos palabras que en la primera estrofa están escritas como entidades separadas (“ogni altra” v.6 y “ogn'altra” v.26), pero probablemente esto es resultado de un error de transcripción o una simple variante que, de cualquier modo, no afecta el esquema métrico pues aun cuando se lean como dos palabras separadas existe una sinalefa que, fonéticamente, cumple la misma elisión que se puede marcar gráficamente con un apóstrofe.

Pese a los diferentes cambios realizados, la cercanía o la radical diferencia en los resultados, es muy posible que ambos tipos de modificaciones respondan a la misma intención: acercar una forma de lírica popular al ámbito académico. Se conoce muy bien la difusión de los sonetos de Petrarca y también su musicalización, por lo que la ‘recomposición’ de ciertas formas al modo de los sonetos, utilizando como medida para toda la pieza al endecasílabo, no parece extraña. Del mismo modo, la ausencia de la reiteración de un grupo de versos permitiría a los poetas de las cortes

lucir mejor sus habilidades con la rima, pues deberían variar también los versos para el estribillo, desapareciéndolo *de facto*. Además, la ausencia de un estribillo textual permite continuar y detallar más el tema tratado.

Es así que la *villanella* parece haber tomado forma y comenzado su desarrollo dentro del ámbito popular, pero más tarde fue adoptada dentro de algunas cortes y círculos culturales de corte académico. En un inicio dicha adopción parece respetar su forma y el genuino carácter popular, y seguramente se volvió un reto para algunos poetas y músicos de corte el realizar piezas con una estructura o un carácter ajenos a los conocidos dentro de su ambiente. Sin embargo, conforme el género fue siendo trabajado por los académicos, comenzó a alejarse de los temas y formas establecidos en inicio y tal vez terminó por desembocar en las estructuras y formas que presentan las *canzonette* presentadas en este análisis y las que posteriormente ninguna coincidencia tendrían con las primeras *canzoni villanesche alla napolitana* o con las *villanelle popolarische*.

Conclusiones.

Hoy en día los estudios inter y transdisciplinarios están muy en boga. Con frecuencia se indaga sobre obras en las que la interacción e intercambio entre dos o más disciplinas artísticas –o técnicas – juegan un papel determinante o sobre las piezas que fungen de ‘eslabones perdidos’: piezas de arte que podrían permitirle a académicos especialistas señalar con exactitud en qué punto el lenguaje hablado pasó a la melodía y cuánto tiempo después se agregó una armonía –por ejemplo. El cuándo y el dónde nació la primera pieza musical o en qué momento los aedos griegos pasaron del canto a la recitación es una cuestión al aire, y se busca con insistencia en qué momento se separaron o iniciaron las historias individuales de cada una de las artes y las distintas disciplinas que mantienen contacto entre sí.

Con ese afán inicié mi búsqueda, creyendo que encontraría en algún momento el hilo negro que bordea los límites entre la literatura y la música. Conforme mi investigación, y el conocimiento al respecto del tema, fue avanzando, noté que no hay teoría ni hipótesis, por moderna y multidisciplinaria que sea, que ayude a diseccionar mejor un poema o una canción para darle luz a las razones –más allá del ritmo o la musicalidad– que unen música y literatura. Son dos disciplinas hermanas y alguna vez fueron una misma, la lírica –popular sobre todo– es la especie de literatura (y de música) que más deja ver esa relación. El momento en el que inicié el análisis de la forma lírica popular que escogí, las estructuras, las rimas, y los esquemas me fueron mostrando que para desentrañar la relación entre música y poesía no hacía falta más que realizar un análisis de la lírica popular y escuchar con atención los patrones rítmicos que van señalando mejor que cualquier cuenta o análisis intelectual la métrica

de la lírica, sin importar de qué tipo sea.

La esencia literaria sale a la luz conforme se lleva a cabo un análisis estructural detallado de la lírica popular. A su manera, con sus formas, reglas, excepciones, cambios y evoluciones, las formas de lírica popular muestran los distintos matices que pueden brindar al ámbito de la crítica literaria formal y cómo pueden enriquecer también los análisis musicales de las distintas líricas -populares y mediáticas, antiguas y actuales.

Sigo considerando que, en el ámbito de la lírica popular, ciertos aspectos que no se contemplan en la literatura académica no sólo se consideran, sino que también son importantes y se utilizan de una u otra forma para enriquecer las obras. En el caso del presente estudio, algunos de estos elementos fueron mencionados y remarcados: la circulación cultural, el ascenso y descenso y los intercambios entre los distintos grupos de culturas (sincretismos). Por los conocimientos que me llevaron a la presencia de estos elementos en la lírica popular, creo que la antropología brinda nociones de cultura que hacen falta para comprender la evolución y la vida de la cultura popular, y también pienso que no basta con analizar las estructuras pues no muestran íntegramente el proceso o las razones que dotan de un cierto carácter a acervo determinado de lírica. Pese a esto, el análisis en este caso se mantuvo más cerca de lo literario y sólo rozó una pequeña fracción de los elementos antropológicos que conforman a la lírica popular.

Estoy consciente de que presentar y describir cabalmente un género de lírica popular implica una investigación mucho más exhaustiva. La lírica popular en la práctica necesita de la interacción de la música, la literatura, la danza e incluso las artes dramáticas. No obstante, un estudio realizado por alguien cuya formación fue literaria,

cumple su papel al presentar una estructura, análisis léxico, estudio de temas, el tratamiento de los mismos y la evolución en un periodo de tiempo determinado.

Adicionalmente me permití señalar unos cuantos aspectos fuera del orden meramente literario o lingüístico. El trabajo realizado pudo concretarse más en aspectos que ni siquiera contemplé en inicio—como detectar las rimas internas en los versos que evidenciaban un error de transcripción— y aunque quedo en deuda con ciertos análisis —de temáticas sobre todo— estoy satisfecha con el resultado final pues sin duda me ha dejado un aprendizaje nutritivo y valioso.

Durante la investigación me encontré con afirmaciones erróneas, malinterpretaciones o descuidos en la clasificación de algunas piezas que poco a poco fui descubriendo: varias veces mis fuentes incluían textos que no respetaban la métrica que teóricamente se señalaba como necesaria. Aprendí entonces que la métrica es importante no sólo para conocer la estructura de un soneto, sino también para poder agrupar una serie de piezas musicales y determinar la historia de distintos géneros así como rastrear los intercambios culturales que, a su vez, evidencian la evolución de un género musical y textual, lírico para no decir más.

Indudablemente quedo en deuda al dejar fuera del análisis aspectos más cercanos al ámbito musical y etnomusicológico. El aspecto dramático, el escenario y el carácter que transmiten los ejecutantes o la interacción con los espectadores y el auditorio, por mencionar sólo algunos de los elementos más conocidos de las artes populares, siguen siendo cruciales en la lírica popular para la comprensión cabal de estas piezas.

Pese a ello, al indagar en aspectos culturales y al notar que ciertos elementos lingüísticos, de léxico o sintaxis, pueden ser el resultado de un intercambio cultural y al admitir la interacción mutua entre los distintos niveles de cultura, o las culturas

hegemónicas y subalternas, considero haber cuando menos presentado y problematizado los aspectos fundamentales de esta especie de lírica popular y que mi trabajo de investigación concluye el capítulo correspondiente de acuerdo al nivel y a los conocimientos con que ahora cuento.

Bibliografía

- ALBANESE, Luciana y Carolina MASSI ALBANESE, “La questione della lingua italiana attraverso i secoli”, *Letras. Curitiba*, no. 35, 1986.
- BENNATO, Eugenio, texto de presentación del disco *Villanelle popolarresche del '500*. Napoli, Philips, 1978.
- DE BLASI, Nicola y Alberto VARVARO, “Napoli e l'Italia meridionale”, *Letteratura Italiana. Storia e geografia. Volume secondo. L'età moderna. I*. Torino, Einaudi, 1988.
- BOLOGNA, Carlo, “Canto profano y música instrumental”, Giovanni ADAMOLI (ed.), *La gran música*. Barcelona, Asuri, 1991.
- BRIDGMAN, Nanie, “La música en Italia desde el siglo XII hasta finales del siglo XVI”, *La música. Los hombres, los instrumentos, las obras. vol. 1. La música desde sus orígenes hasta la muerte de Rameau*. Barcelona, Planeta, 1982.
- CASTELLI, Franco, “Fonti orali e parola folklorica: storicità e formalizzazione”, BERMANI, Cesare (ed.), *Introduzione alla Storia orale, vol. I*. Roma, Odradek, 1999.
- CESERANI, Remo y Lidia DE FEDERICIS, *Il Materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico. Vol. 2, La società dell'Antico regime*. Torino, Loescher, 1986.
- _____, *Il Materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico. vol. 3. L'antico regime, riforme, rivoluzioni*. Torino, Loescher, 1986.
- CIRESE, Alberto, Manuel VELÁZQUEZ MEJÍA (trad.), *Cultura Hegemónica y culturas subalternas*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.
- FAVARA, Alberto, *Corpus di musiche popolari siciliane*. Palermo, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 1957.
- FESTA, Roberto, Texto de presentación del disco *Canzoni villanesche alla Napolitana*. Gütersloh, Sonopress, 1994.
- GINZBURG, Carlo “Prefacio”, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Península, 2008.
- GIURATI, Giovanni, “Country report: Italian ethnomusicology”, *Yearbook for traditional music vol. 27*. International Council for Traditional Music, 1995. Consultado en <http://www.jstor.org/stable/768106> el 28 de octubre de 2018.
- LEYDI, Roberto, “Le molte italie e altri questioni di ricerca e studio”, *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*. Lucca, Lim, 2001.
- _____, *Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori*. Lucca, Lim, 2001.
- LONGHITANO Piazza, Sabina, “Calvino, intellettuale contro la Guerra incontra Cantacronache”, Mariapia LAMBERTI, Franca BIZZONI (eds.), *Italo Calvino y la cultura de Italia. VIII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*. México, UNAM, 2007.
- LOTTI, Gianfranco, “Il Quattrocento”, *L'avventurosa storia della lingua italiana*. Milano, Bompiani, 2000.
- MAGRINI, Tullia, “Aspetti del canto monodico in Italia”, Roberto LEYDI (ed.), *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*. Lucca, Lim, 2001.
- MAZZIOTTI, Alessandro, “La villanella” en www.suonidellaterra.com/la_villanella. Consultado el 15 de mayo de 2016.

- PASOLINI, Pier Paolo, “Introduzione” y “Premessa”, *Canzoniere Italiano*. Milano, Garzanti, 2006.
- PORTELLI, Alessandro, “Sulla diversità della storia orale”, Cesare BERMANI (ed.), *Introduzione alla Storia orale, vol. I*. Roma, Odradek, 1999.
- RUSSO, Luigi, “Dal Cortigiano”, *I classici italiani. Volume secondo. Dal Cinquecento al Settecento. Parte Prima*. Firenze, Sansoni, 1963.
- STRANIERO, Michele, “Storia del concetto di musica popolare”, *Manuale di musica popolare*. Milano, Rizzoli, 1920.

Diccionarios y enciclopedias

- Diccionario de la música Labor*. Barcelona, Labor, 1954.
- SOBRINO, José, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. Guadalajara, Conaculta/Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.
- Enciclopedia della musica Ricordi. Tomo IV*. Milano, Ricordi, 1963.
- “Glossario” del curso *Testi e scenari*. Bologna, Zanichelli, 2009
http://online.scuola.zanichelli.it/testiescenari/files/2010/10/strumenti_glossario.pdf consultado el 29 de abril de 2017.
- The New Grove Dictionary*, vol. 19. London, Macmillan, 1980.
- The Oxford Companion to music*. New York, Oxford University, 1993.

Discografía

- DE SIO, Teresa, *Villanelle popolareshche del '500*. Napoli, Philips, 1978.
- ENSEMBLE DAEDALUS, *Canzoni villanesche alla Napolitana*. Gütersloh, Sonopress, 1994.
- VARIOS, *Canzonetta, 16 canzoni & instrumental dances*. Los Angeles, Harmonia Mundi, 1994.