

*E TUTTO' L DÌ VORREI SEGUIRE UN PAZZO. «EL LOCO»
CINO DA PISTOIA*

E tutto' l dì vorrei seguire un pazzo. «The Fool» Cino da Pistoia

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ

Universidad de Cádiz

Fecha final de recepción: 20 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 12 de septiembre de 2021

RESUMEN: En el soneto *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* el poeta estilnovista Cino da Pistoia expresa su deseo de imitar a un loco. Traspasando los límites del género denominado *prazer-enueg* procedente de la poesía occitana, el texto requiere una lectura simbólica que abordamos a partir del arcano «El Loco» del Tarot.

Palabras clave: Cino da Pistoia; *prazer-enueg*; simbología; Tarot; arcano «El Loco».

ABSTRACT: In his sonnet *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* the Stil Novo poet Cino da Pistoia expresses a desire to imitate a madman fool. The poem, which transgresses the boundaries of the so-called *prazer-eunug* genre from Occitan poetry, lends itself to a symbolic reading that starts from the Tarot's card «The Fool».

Keywords: Cino da Pistoia; *prazer-enueg*; symbolism; Tarot; «The Fool» arcanum.

El enigmático soneto *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* constituye uno de los textos más complejos y sobresalientes del poeta estilnovista Cino da Pistoia.

Categorizado como un *prazer-enueg*, se trata de un género de origen provenzal que fusiona la mención de elementos placenteros (*prazer*) con desagradables y

enojosos (*enuieg*) (Paden, 2000: 21-22, 31)¹. Contini (1960, II-2: 653) inscribe el soneto del pistoyés dentro de la poesía satírico-burlesca, cuyo precedente más inmediato es el poema *S'i fosse fuoco, arderei 'l mondo* de Cecco Angiolieri², el poeta que intercambió poesías con Dante y al que se ha calificado como *humorista* pero que bien puede ser considerado un *poète maudit* y que supone, sobre todo, la contrapartida a la estética estilnovista con una concepción poética realista basada en el autobiografismo (Contini, 1960, II-2: 367-369). Lejos, por tanto, de la «dolcezza» affabile ed umana» con que se califica la obra de Cino (Marti, 1969: 423-425), este es capaz de acometer una renovación expresiva alejada de los parámetros de la *soavità*, representando el momento, puesto en evidencia, de la crisis que padece el lenguaje estilnovista en la última generación de la escuela con el primer Dante al liderazgo, a quien admiraba³ y que había nacido tan solo unos pocos años antes que el pistoyés, considerado epígono del grupo y eslabón entre el poeta florentino y Petrarca (Marti, 1973: 471-473 y 514; Roncaglia, 1976: 32-31)⁴.

Cino extrema sus posibilidades estilísticas en el soneto que comentamos poniendo en práctica una técnica de estructuración dual que combina elementos en contraste y mostrando su visión más interiorizada de la realidad, en términos de gran violencia verbal, como antes había hecho Angiolieri. La cuestión más determinante es la significación última del soneto que en nada parece responder a un estado psicológico *burlesco* o *cómico*, en sentido literal⁵. Es cierta una tradición satírico-burlesca de los trovadores italianos que entronca directamente con la poesía occitana (Di Luca, 2017: 122) que diseñó uno de sus géneros, el sirventés, de modo que variadas temáticas tuvieran cabida junto a composiciones de marcado carácter político. Ello dio lugar al marbete de *poesía cómico-realista* sobre el que Marcenaro ya nos alertaba acerca de su imprecisión, proponiendo la designación más simple de *poesía realística*, aquella «che si occupa della realtà, del mondo, senza per questo legare la definizione a particolari usi stilistici e lessicali» (2017: 43-45), más adecuada para el registro poético de Cino en composiciones como la que nos ocupa.

Por la propia información que obtenemos del soneto del pistoyés, todo se encamina en la mente del poeta a un pensamiento final y unívoco que se formula de

¹ Pertenece al género la conocida composición *Lo vers del badayll* (*El verso del bostezo*) del trovador Cerverí de Girona. «El trovador juguetón y algo infantil –afirma Riquer (1983, III: 1562)– es también ingenioso y está dotado de fino humor». Parece a todas luces que este tipo de composición se asocia a un registro «burlesco».

² El texto en Contini (1960, II-2: 377, n. VIII).

³ «Per Cino Dante fu certamente l'“autore” volgare per eccellenza», afirma Marti (1973: 490).

⁴ El poeta italiano conocido como Cino da Pistoia, Guittoncino di ser Francesco di Guittoncino dei Sigibuldi (Sigisbuldi o Sinibuldi también), había nacido hacia 1270, según informa el erudito Arfaruoli, aunque no está documentado. Muere en 1336 o 1337. Dante nace en Florencia en 1265, falleciendo en 1321. Para un acercamiento a la biografía de Cino, cfr. Carducci (1862: 11-23).

⁵ Para las dificultades de la definición de estos conceptos, cfr. Berisso (2011) y Traina (2016: 126-128).

modo simbólico, presentando a la Muerte, alegorizada pero real, como idea que todo lo domina. Así lo manifiesta en el verso final, síntesis conceptual, como determina propiamente la estructura métrica del soneto: «nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte» (v. 14). Un pensamiento embargado por la Muerte –en mayúsculas– que, no obstante, ha de ser interpretado a la luz de la simbología, compatible con la profundidad psicológica de sus composiciones.

La autenticidad de Cino da Pistoia se combina equilibradamente con la agudeza expresiva, dando como resultado un hermetismo difícil de interpretar que se alimenta del símbolo y que invita a una lectura descodificadora y, en consecuencia, sugestiva, más allá de la mera imitación del género occitano del *prazer-enueg*. La combinación de humanización y simbología potencia el contenido y obliga al desciframiento de un esoterismo inherente, alejado del misticismo cavalcantiano, pero heredero directo de Guido Guinizzelli, precursor sin duda del nuevo estilo.

Es necesario un recorrido por la progresión temática del soneto para penetrar en la ambigüedad del código simbólico. En un trabajo anterior (Víñez, 2019: 373-385), expuse el análisis de los elementos-clave de la composición⁶.

El deseo de acotar el espacio del yo-lírico se formula en términos de distanciamiento de los demás (*altrui, tutto'l mondo*), fundamentado en el desagrado (*noia*) que, para el poeta, justifica la violencia como lenguaje de la inadaptación retórica a la corriente de *dolcezza* de la que forma parte. Ese extremismo lingüístico es redundante y se mantiene a lo largo de los dos cuartetos con imágenes provocadoras cuyo efecto hay que valorarlo en el contexto poético de la escuela, pero también en el conjunto de su obra. Cino da voz a esa gente que no comprende su estado emocional (v. 3: «Or dunque che ti piace?»), ya que lo que busca manifestar es la irreconciliable lucha entre el mundo y su yo-lírico a partir de la antítesis del v. 1: *agrada/disgrada*. Luego, enumera una serie de imágenes de gran intensidad (v. 6, 7, 8), manifestando deseos de extremada furia, alguna de directa evocación a Angiolieri como la de los versos 5-6, que recuerda el verso «a tutti tagliarei lo capo a tondo» (v. 8), de enorme agresividad, o la alusión a la fealdad de las damas que Cino desea (v. 8) y a las que el sienés desprecia: «le zop[p]e e vecchie laserei altrui» (v. 14). Es ilustrativa la mención al emperador Nerón (v. 7), emblema de tiranía y personificación de la destrucción, presente en otro de sus sonetos donde se nombra a *Neron crudele*⁷. Sin embargo, ya en el primer terceto notamos un giro hacia una mayor interiorización, con un cambio de registro poético que se observa en la selección léxica –*alegrezza e sollazzo/malenconia*–, aunque se mantiene la fórmula de contraste iniciada en los cuartetos –*mi spiace/m'agrada*–, de gran coherencia textual. La alegría y el solaz son rechazados, instalándose un profundo sentimiento de *melancolia*, concepto que en el contexto medieval se asocia a un estado enfermizo, pero también a un comportamiento

⁶ Para el texto, sigo la edición de Marti (1969: 677-678, n. 109) y tengo en cuenta a Contini (1960, II-2: 653, n. XX).

⁷ Texto en Contini (1960, II-2: 683, n. XLII).

destrutivo (Gigliurci, 2009), tal como relata el soneto de Cino da Pistoia. Desde la medicina hipocrática, la bilis negra –uno de los cuatro humores básicos– producía un *humor melancólico* que provocaba alteraciones psicológicas entre las que destaca la locura, ya que enfermaba directamente el cerebro, considerado el órgano-sede de las emociones (Lacarra, 2015: 31)⁸. El ámbito de la melancolía rebasa los límites del conocido *Amor hereos*, enfermedad de amor o «*mélancolie érotique*» –según aparece denominada en el famoso tratado de Jacques Ferrand de 1610–, considerada desde las teorías galénicas una enfermedad mental⁹. Será Arnau de Vilanova quien dedique un tratado exclusivamente al *Amor hereos*, en el que se revisan las teorías precedentes y en el que la melancolía es resultado del *morbis* no tratado¹⁰. En este contexto debemos abordar la lectura del primer terceto, cuyo último verso (v. 11) requiere nuestra atención, con el deseo extremo del poeta de querer imitar a un loco:

Molto mi spiace allegrezza e sollazzo,
e la malenconia m'agrada forte;
e tutto'l dì vorrei seguire un pazzo.

Por último, el terceto final plantea una dolorosa corte de llanto en la que la muerte es el núcleo, tanto en activo (*amazzar*, *amazzo*) como en esencia, absorbiendo su mente. La simbiosis de ambos elementos –loco y Muerte– han de explicarse en una dimensión simbólica atendiendo a la relación de la escuela del Dolce Stil Novo con el Tarot (Víñez, 2006: 29-44). Foucault pone de manifiesto la fusión de ambos elementos (1993: 15, 19):

en la locura se encuentra ya la muerte. [...] Cuando el hombre despliega la arbitrariedad de su locura, encuentra la oscura necesidad del mundo; el animal que acecha en sus pesadillas, en sus noches de privación, es su propia naturaleza, la que descubrirá la despiadada verdad del infierno; las imágenes vanas de la ciega bobería forman el gran saber del mundo; y ya, en este desorden, en este universo enloquecido, se adivina lo que será la crueldad del final.

De los veintidós arcanos mayores¹¹ que constituyen la baraja, integrada además por cuatro series de catorce cartas cada una (cincuenta y seis en total) como resultado de un evidente sincretismo (Dummett, 1980: 3), me centraré en el arcano

⁸ Para las cuestiones médicas cfr. Le Goff-Truong (2005).

⁹ Resulta imprescindible el estudio y glosa de dicho tratado por Beecher y Ciavolella (2010), sobre todo las páginas dedicadas a la relación del amor con la melancolía y la locura, pp. 50 y ss. Los autores se basan en la edición aumentada de 1623 (p. 31).

¹⁰ Para la historia del concepto seguimos la excelente introducción de McVaugh-Giralt al Tratado de Arnau de Villanova (2011: 8-21). El famoso médico, formado en Montpellier, había nacido algunas décadas antes que Cino (c. 1240), muriendo en 1311. Véase de Vilanova (s.f.).

¹¹ Se atribuye el término, del latín *arcanum*, a los alquimistas «que definían de este modo un aspecto de la eternidad cuyo conocimiento no es accesible a la mente humana», según explica Cousté (1972: 11).

denominado «El Loco», el único que no tiene asignado número por lo que se considera bien la carta 0 o la carta final, número 22. A partir de la teoría más extendida, se admite un sentido instructivo-didáctico en el origen de las cartas que deriva en una significación adivinatoria más reciente¹². Lo cierto es que desde el siglo XIV pululan en Italia testimonios de juegos de cartas, siendo las cortes de Milán, Ferrara y Bolonia de especial importancia en la producción y uso de los mazos. Es esta última la zona de documentación más temprana y se ha considerado tradicionalmente al príncipe Antelminelli Castracani Fibbia (1360-1419) como el inventor del famoso *Tarocchino Bolognese* (Pratesi, 1987: 116), por lo que la documentación es compatible con la cronología del poeta Cino da Pistoia, ya que las primeras referencias aparecen en Europa a finales del siglo XIII (Rijnberk, 1981: 37-46) siendo el uso de las barajas mucho más antiguo¹³. Por otro lado, se ha de considerar el testimonio literario que suponen los *Triumphs* de Petrarca, concebidos, según Pacca, hacia 1352 (1996: 44-45). Las más antiguas cartas iluminadas (o tarots nobles) del norte de Italia que se han conservado se denominan *Tarot Visconti*. La baraja fue pintada para Francesco Sforza (que vive entre 1401-1466) durante los primeros años de su reinado, que acaba en 1460 (Berti, 2002: 13).

En el soneto que nos ocupa, la Muerte está asociada a la violencia y a la acción de matar más que al famoso tópico *memento mori* que incide en lo efímero de la vida. La evocación al arcano XIII, «La Muerte», y su uso metafórico en el texto, nos remite a una idea de «tránsito evolutivo», pero no necesariamente al final de la existencia (Gonard, 2002: 92). Se trata de un símbolo de fatalidad, pero también de decepción, y los aspectos verbales apoyan este argumento, ya que Cino sabe combinar el presente (lo objetivable) con el condicional (el deseo). Esta evolución semántica se aprecia en los tercetos: desde el rechazo de la alegría y la aceptación del estado melancólico al nuevo planteamiento imaginado en el que la mente ocupa la realidad del poeta y dicta las emociones. Todo está ahí, como diría Freud, en el pensamiento (*pensier*, v. final).

La introducción de la figura del *pazzo* determina un sentido simbólico representado por el arcano de «El Loco» (Imagen 1). El atractivo para el poeta de dicha imagen también es puesto de manifiesto en otra composición, esta vez en el registro amoroso: *Infin che gli occhi miei non chiude Morte*¹⁴.

¹² Las primeras referencias al uso profético son de finales del siglo XVIII, siendo Antoine de Gébelin el primero en atribuir a las cartas un valor esotérico en 1781 (Berti, 2002: 17). En el denominado hermetismo francés encabezado por el doctor Gérard Encausse, conocido como Papus (1865-1916), se asientan estas interpretaciones. Su obra más difundida, *Le Tarot divinatoire: clef du tirage des cartes et des sorts*, es de 1909. Uso la edición traducida al castellano en 2001.

¹³ Un recorrido por los primeros testimonios del Tarot en Europa en el imprescindible trabajo de Dummett (1980: 10 y ss.).

¹⁴ Texto en Marti (1969: 547-548, n. LI).



Imagen 1. «Arcano «El Loco», Tarot Visconti-Sforza». The Morgan Library & Museum. ms M.630.1-35. Adquirido por J. Pierpont Morgan (1837-1913) en 1911.

El tema de la locura no es nuevo en la poesía románica europea. Bernart de Ventadorn insistía en la idea de la misma por su obsesión reiterada en el amor no correspondido desplegando todo un campo morfo-semántico en torno al concepto «fols»¹⁵. Pero es, sobre todo, en su emblemática *cansó Can vei la lauzeta mover*¹⁶ donde el trovador emplea una asombrosa imagen que no puede pasar desapercibida:

¹⁵ Valgan como botón de muestra algunos ejemplos para los que sigo la ed. de Nichols (1962, n.º de texto, estrofa y verso): «Amors, e que·us es vejaire? / Trobatz mais fol mas can me?» (n. 4, I, 1-2); «E cel es be fols naturaus / que, de so que vol, la repren / e·lh lauzo so que no·lh es gen» (n. 15, v, 33-35); «Mout l'avia gen servida / tro ac vas mi cor volatge, / e pus ilh no m'es cobida, / mout sui fols si mais la ser» (n. 23, v, 33-36); «Que de fol cove que folei / e de savi que chabalei, / que pretz li·n creis e·lh melhura» (n. 24, vi, 46-48). Y, sobre todo, «E s'ela no m'en chastia, / ades doblara·lh folia, / que fols no tem tro que pren» (n. 30, III, 19-21) y «Ara folei de trop gabar / et es dreih qu'en fos desmentitz» (n. 40, vi, 43-44).

¹⁶ El trovador, muy admirado en la época, es referido por Dante, como sabemos, en el Paraíso, canto 20, citando el íncipit: «Qualle allodetta che'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia» (texto de González Ruiz, 1980: 464-465, vv. 73-75).

chazutz sui en mala merce,
et ai be faih co'l fols en pon (vv. 37-38)¹⁷.

Señala Riquer (1983, I: 386) que se trata de un «proverbio registrado en francés», como habían informado anteriormente Appel (1915: 256) y Lazar (1966: 274)¹⁸, cuyo significado es: «el loco del refrán no descaburga al pasar el puente». Lo cierto es que el planteamiento de Ventadorn y Cino coincide en su formato: parece que ambos poetas desean el estado de demencia, aunque quizá las intenciones difieran, ya que el trovador de la escuela de Ebles asume una situación emocional resultado del desamor, hecho que en el pistoyés no se produce, al menos explícitamente. Cino logra, de este modo, una locura real, no poética.

Las manifestaciones de la locura en el Medioevo abarcan distintas representaciones, desde su acepción como enfermedad a la locura del bufón que producía risa: «siempre se ha considerado que la locura es una condición intelectual anómala, divorciada de la realidad de cada día», afirman Berti y Gonard (2002: 59). En el Tarot Visconti-Sforza, que elegimos como ejemplo por su mayor antigüedad:

el loco está representado como una persona pobre, descalza, sucia y harapienta, sin pantalones y con una larga vara que descansa sobre su hombro derecho. No está afeitado y lleva siete plumas enredadas en su pelo como símbolo de la «ligereza» de sus pensamientos (Berti y Gonard, 2002: 60).

No debemos obviar que en época de Cino, en 1306, Giotto pinta entre los frescos de la Capilla de los Scrovegni en Padua los siete vicios entre los que se halla el denominado *Stultitia (Locura)* (Imagen 2), con rasgos estéticos muy similares a «El Loco» del Tarot Visconti-Sforza: la figura está descalza, la ropa presenta rasgaduras en las mangas, no lleva pantalón, sostiene una vara y lleva un adorno de plumas en la cabeza. Es evidente que la iconografía responde a un patrón común y extendido que desea simbolizar la huida de la realidad y la inadaptación, pero también «la energía original sin límites, la libertad total, la locura, el desorden, el caos, o también el impulso creador fundamental» con palabras de Jodorowsky (2004: 147).

La pregunta es si Cino da Pistoia emplea deliberadamente el símbolo de «El Loco», conocido y difundido en su tiempo a través del Tarot como hemos visto. La respuesta es que no hay duda ya que, además, combina este elemento con el arcano «La Muerte» (número XIII del Tarot), que culmina el soneto.

¹⁷ Sigo la versión de Appel (1915: 249-254, n. 43) que reproduce Riquer (1983, I: 384-387).

¹⁸ Testimonios del proverbio en Samuel Singer (1996: 126).



Imagen 2. «Stultitia (Locura)». Fresco de la Capilla de los Scrovegni, Padua. Dominio público. (Fuente: Wikimedia Commons).

El uso deliberado de la significación del arcano 0 le permite exponer un mensaje repleto de connotaciones que ha de descodificarse en función de los aspectos que la carta representa. Cino da Pistoia asume la irracionalidad como única vía de supervivencia, más allá de una negación de la cordura propiamente. Resulta paradójico que exprese su deseo de deconstrucción de la realidad a partir de un símbolo como es «El Loco», *fuera del orden civil e intelectual*, tal como puede describirse uno de los aspectos del arcano, sobre todo si tenemos en cuenta su formación como jurista y su profesión de docente, ya que sabemos que estudió leyes en Bolonia y que se dedicó a la enseñanza universitaria en Siena, Perusa, Nápoles y, quizá, también en Florencia¹⁹. Es este un soneto de crisis interior y a la vez un testimonio del mundo exterior: Cino había pertenecido al bando de los güelfos negros y fue desterrado desde 1303

¹⁹ Al respecto, puede verse en su monumento funerario en la Catedral de Pistoia la representación del poeta impartiendo una clase. Cfr. Imagen 3.

a 1306 por participar en las luchas civiles. Su apoyo al emperador Enrique VII, le llevó a ocupar cargos públicos hasta 1313, fecha de la muerte del emperador. Es a partir de ese año cuando se dedica a la enseñanza universitaria del Derecho, logrando la *Laurea Dottorale* en Bolonia en 1314 y centrándose en su obra jurídica hasta su muerte a finales de 1336 o principios de 1337 (Contini, 1960, II-2: 629-630). Una experiencia vital agitada que descubre un cauce expresivo por medio de un género poético heredado de la lírica cortés, el *prazer-enuæg*, si bien alterando el registro propiamente burlesco de este y convirtiéndolo en un mensaje de desagrado, rechazo y turbación, hasta el límite de despedazar la realidad, en un marco de violencia verbal, lejos de toda mesura y equilibrio, como réplica herida al lenguaje del Dolce Stil Novo y sus preceptos. El registro *realista* le permite el desahogo psicológico con un guiño particular a la cuestión amorosa en el verso 10, asumiendo la *malenconia* (melancolía) como una declaración de principios frente a la *dolcezza* triunfante. No es un Cino opuesto a su escuela, pero sí discordante, y es en este hiperbólico soneto el más reivindicativo defensor de una ineludible renovación lingüística. Pero el soneto no es solo un reclamo poético, sino que es testimonio de un indudable cuestionado orden social, por lo que, posiblemente, se compusiera en los años de mayor agitación política en la vida del poeta: la época del destierro, a principios del *Trecento*.

El hecho de que «El Loco» sea el único arcano sin número es un exponente de este significado, el caos, pero también representa un contacto con la dimensión espiritual y, por su carácter ambivalente, la falta de razón lleva a un conocimiento distinto, «supremo», «fuera de los esquemas mentales establecidos» (Berti y Gonard, 2002: 60). Según Chevalier y Gheerbrant (2007: 654-656), «el loco simboliza en este sentido al que desafía las normas del éxito y de la opinión» y puede situarse entre los arcanos de «El Juicio» (xx) y de «El Mundo» (xxi). Curiosamente,

la Muerte (xiii) y él son los únicos personajes que están verdaderamente en marcha en el Tarot. [...]. Simboliza entonces tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, por último ha aprendido en la luz de su conciencia que «parecer estar loco es el secreto de los sabios» (Esquilo).

Para Cirlot, es el último arcano del Tarot y, paradójicamente, «cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutífero, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal» (1988: 281). Este es el significado del soneto del pistoyés que se traduce en el deseo de una transformación a partir de la destrucción y el caos, desde lo más profundo del pensamiento, que nace de «l'insistita focalizzazione interiore, la ricorrente tendenza al ripiegamento dell'io poético» que define al Cino más «pensoso», como señala Vilella (2016: 27). Una irracionalidad necesaria e irremediable que no es el final, sino el único comienzo posible.



Imagen 3. «Detalle de la Tumba de Cino da Pistoia esculpida por Agostino di Giovanni (c. 1337)». (Fuente: foto de Antonia Víñez).

APÉNDICE: SONETO²⁰

Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada,
 ed èmmi a noia e spiace tutto'l mondo.
 Or dunque che ti piace? I'ti rispondo:
 quando l'un l'altro spessamente aghiada,

e piacemi veder colpi di spada
 altrui nel volto, e navi andare a fondo;
 e piacerebbemi un Neron secondo,
 e ch'ogne bella donna fosse lada.

Molto mi spiace allegrezza e sollazzo,
 e la malenconia m'agrada forte;
 e tutto'l dì vorrei seguire un pazzo.

E far mi piaceria di pianto corte,
 e tutti quelli amazzar ch'io amazzo
 nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, C. (1984). *El Dolce Stil Novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*. Madrid: Visor.
 APPEL, C. (1915). *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung. Und Glossar*. Halle: Verlag von Max Niemeyer.

²⁰ La traducción al castellano es de Alvar (1984: 136-137): «Cuanto a otro gusta, a mí me disgusta, / me desagradan todos y molestan. / - Entonces, ¿qué te gusta? - Te respondo: / cuando uno a otro apuñala, / me gusta ver duros tajos de espada / en rostro ajeno, y que se hundan naves; / me agradaría un Nerón segundo, / y que la mujer bella fuera fea. / Mucho me desagrada la alegría, / y el mal humor me gusta más que nada; / de continuo imitaría a un loco. / Me gustaría hacer de dolor corte / y matar a todos cuantos yo mato / en mi pensamiento, donde está Muerte».

- BEECHER, D. y CIAVOLELLA, M. (2010). *Jacques Ferrand. De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*. París: Éditions Classiques Garnier.
- BERISSO, M. (2011). *Poesia comica del Medioevo italiano*. Milán: Rizzoli.
- BERTI, G. y GONARD, T. (2002). *Tarot Visconti*. Madrid: Gaia Ediciones.
- CARDUCCI, G. (1862). *Cino da Pistoia. Le rime*. Milán: Istituto Editoriale Italiano.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J. E. (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CONTINI, G. (1960). *Poeti del Duecento*, vol. 2. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore.
- COUSTÉ, A. (1972). *El Tarot o la máquina de imaginar*. Barcelona: Barral.
- DE VILANOVA, A. (s.f.). «Real Academia de la Historia». Recuperado el 21 de marzo de 2021, en <https://dbe.rah.es/biografias/7998/arnau-de-vilanova>.
- DI LUCA, P. (2017). «La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia». En P. Di Luca y M. Grimaldi (eds.), *L'Italia dei trovatori* (pp. 121-162). Roma: Viella.
- DUMMETT, M. (1980). *The Game of Tarot from Ferrara to Salt Lake City*. Londres: Duckworth.
- FERRAND, J. (1610). *Traité de l'essence et guérison de l'Amour ou mélancolie érotique*. Toulouse: Veuve de J. Colomiez.
- FOUCAULT, M. (1993). *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I. México: FCE.
- GIGLIUCCI, R. (2009). *La melanconia*. Milán: Classici Italiani.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1980). *Obras Completas de Dante Alighieri*. Madrid: BAC.
- JODOROWSKI, A. y COSTA, M. (2004). *La vía del Tarot*. Madrid: Siruela.
- LACARRA LANZ, E. (2015). «El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris*». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n. 38, pp. 29-44.
- LAZAR, M. (1966). *Bernard de Ventadour, troubadour du XIII^e siècle. Chansons d'amour*. París: Klincksieck.
- LE GOFF, J. y TRUONG, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- MARCENARO, S. (2017). «Soggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano». *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, n. 6, pp. 40-71.
- MCVAUGH, M. y GIRALT, S. (2011). *Arnau de Vilanova. Tractat sobre l'amor heroic*. Barcelona: Biblioteca Barcino.
- MARTI, M. (1969). *Poeti del dolce stil nuovo*. Florencia: Le Monnier.
- (1973). *Storia dello Stil Nuovo*. Lecce: Edizione Milella.
- NICHOLS, S. G. (1962). *The songs of Bernart de Ventadorn*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- PACCA, V. (ed.) (1996). *F. Petrarca, Trionfi, Rime stravaganti. Codice degli abbozzi*. Milán: Mondadori.
- PADEN, W. D. (ed.) (2000). *Medieval Lyric Genres in historical context*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- PAPUS (2001). *El Tarot adivinatorio*. Barcelona: Ediciones Abraxas.
- RIJNBEEK, G. van (1981). *Le Tarot. Histoire, Iconographie, Esotérisme*. París: Éditions de la Maisnie.
- RIQUER, M. de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.
- RONCAGLIA, A. (1976). «Cino tra Dante e Petrarca». En *Atti dei Convegni Lincei*, 18. *Colloquio Cino da Pistoia (Roma, 25 ottobre 1975)* (pp. 7-31). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

- SAMUEL SINGER, B. von (1996). *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexicon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.
- TRAINA, M. R. (2016). «Per sentiere periferici. Cino da Pistoia comico». En R. Arquès Corominas y S. Tranfaglia (eds.), *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana* (pp. 125-142). Florencia: Franco Cesati Editore.
- VILELLA, E. (2016). «Cino pensoso». En R. Arquès Corominas y S. Tranfaglia (eds.), *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana* (pp. 27-44). Florencia: Franco Cesati Editore.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2006). «La poesía del Dolce Stil Novo y el Tarot (I)». En A. Víñez Sánchez y S. Moreno Tello (coords.), *Magia, Brujería y Esoterismo en la Historia* (pp. 29-44). Cádiz: Jiménez Mena-Universidad de Cádiz.
- (2019). «“Nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte”. Cino da Pistoia: experiencia poética y símbolo». En I. Hans-Collas, D. Jagan, D. Quéruey y H. et B. Utzinger (eds.), *Mort n'espargne ne petit ne grant. Études autor de la mort et de ses représentations* (pp. 373-385). Vendôme-París: Éditions du Cherche-Lune.