

Koiné, *ma non troppo*. Apuntes acerca de la lengua de algunos autores presentes en el *Cansonero* del Conde de Popoli

Francisco José Rodríguez Mesa
Universidad de Córdoba

1. Líricas de koiné: Florencia vs. Nápoles

El filón poético popular vinculado a los círculos cortesanos es uno de los aspectos sobresalientes de la producción literaria italiana de la segunda mitad del siglo XV. De hecho, será en este arco cronológico cuando se alcancen las altas cotas de la corte medicea como fruto, por un lado, de la voluntad de Lorenzo el Magnífico de dotar a la literatura florentina de su época de un vulgar refinado, construido sobre la base de la lengua literaria del Trecento, y, por otro, de la enorme capacidad de su pluma para adaptarse a cualquier tipo de temática¹.

Resulta de interés mencionar este filón florentino en el contexto de la lírica de koiné napolitana por dos motivos fundamentales: en primer lugar, se trata de obras que se componen, aproximadamente, en el mismo período en que Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli, reúne su *Cansonero*; en segundo lugar, tanto las composiciones toscanas como las napolitanas, en ocasiones, desarrollan ideas de un imaginario —del que ya habló Corti²— que se podría denominar panitaliano.

¹ Giulio Ferroni, *Storia e testi della letteratura italiana. Il mondo umanistico e signorile (1380-1494)*, Mondadori, Milán, 2002, p. 42.

² Maria Corti, *Pietro Jacopo de Jennaro. Rime e lettere*, Commissione per i testi di lingua, Bolonia, 1956, XXVI-XXXV.

Lorenzo el Magnífico es autor de una serie de baladas en las que los temas de la lírica amorosa se desarrollan de un modo que diverge de los preceptos de este género, con una intención burlesca o maliciosa y con la ligereza típica de los cantos populares. Sin embargo, probablemente los ejemplos que dio cultivando el género de los “canti carnascialeschi” sean los más conocidos hoy en día, tal es el caso de la “Canzona di Bacco”. Por lo que respecta a Poliziano, el otro adalid de esta vertiente, las baladas y los respetos se cifran como una de las máximas expresiones de la poesía popular de todos los tiempos, y basta recorrer someramente los versos de algunas composiciones, como las archiconocidas “Ben venga maggio” o la llamada balada de las rosas (“I’ mi trovai, fanciulle, un bel mattino”), para darse cuenta de la maestría que el de Montepulciano confería a todas sus obras.

En estas composiciones florentinas, la intencionalidad popular está entretejida con reclamos de muy diversa índole, desde la literatura latina³ a los grandes poetas italianos. Precisamente, por estos orígenes, hemos preferido hablar de composiciones de *tono* popular y no de *temática* popular, puesto que son los autores los que confieren, según sus manipulaciones lingüísticas y, ahora sí, temáticas, el carácter popular a sus poemas, que están plagados de imágenes de la más culta de las cunas. Este fenómeno hace que haya un salto ontológico entre las producciones florentinas y las napolitanas que, sin embargo, se podría justificar por el distinto contexto político-histórico (de donde derivará el panorama cultural) del que ambas ciudades gozaron en los años inmediatamente anteriores al ecuador del siglo XV, pero al que no podemos aferrarnos totalmente si se tiene en cuenta que durante la primera mitad del Quattrocento prácticamente todos los poetas activos en Nápoles eran de origen florentino⁴.

Dejando a un lado las divergencias respecto a su homóloga florentina, la lírica de koiné napolitana que ha llegado hasta nosotros reúne un grupo considerable de composiciones, recogidas fundamentalmente en tres testimonios y con una lengua, *mutatis mutandis*, homogénea.

³ Por mencionar un ejemplo concreto, la ya citada *Canzona di Bacco* del Magnífico bebe directamente del *Ars amatoria* de Ovidio (I, vv. 525 y ss.).

⁴ Benedetto Croce, “Ricerche di antica letteratura meridionale”, *Archivio storico delle province napoletane*, LVI (1931), pp. 5-86 (esp. pp. 5-37).

La vertiente de la lírica de koiné que surge en el Reino resulta de enorme interés en su contexto geográfico y cronológico debido a que, por primera vez en el Mediodía italiano, se cultiva ampliamente un filón que retrata una realidad común a buena parte de las cortes italianas, incluida la florentina, a cuyas fuentes en ocasiones remitirán algunas de las composiciones partenopeas⁵. Por otro lado, es digno de mención que en el *totum revolutum* del *Cansonero* hay autores que parecen plenamente conscientes de su actitud literaria, confiriendo a sus obras unos valores estéticos y artísticos que trascienden el ámbito temático de la poesía popular, llegando a cotas paralelas a las de Poliziano o el Magnífico.

En nuestra opinión, estos autores, algunas de cuyas composiciones analizaremos más adelante, conforman el “momento evolutivo”⁶ de la lírica de koiné, que corre paralelo al cultivo de la línea petrarquista y que, en buena parte, es contemporáneo a esta.

2. La transmisión de la lírica de koiné napolitana: el *Cansonero* del Conde de Popoli

La lírica de koiné de la Nápoles aragonesa ha perdurado gracias a tres manuscritos, cuya importancia en el proceso de transmisión difiere significativamente. El más importante de ellos, y en el que se centrará el presente estudio, es el ya mencionado *Cansonero* reunido por Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli, que perteneció a la Biblioteca Real Napolitana y hoy día puede consultarse en la Biblioteca Nacional de París bajo la signatura Ital. 1035⁷. Se trata de un manuscrito dividido en dos partes; una primera, donde se encuentran las composiciones

⁵ Recordemos que en este período los contactos con Florencia se incrementan y que incluso el Magnífico llega a visitar la corte partenopea en 1465. Asimismo, este momento histórico y cultural se podría considerar como la gran antesala de la amplia recepción de la lírica culta de impronta toscana en general y petrarquista en particular, que llega a Nápoles de la mano de los líricos de vanguardia.

⁶ Francesco Tateo, *L'umanesimo meridionale*, Laterza, Bari, 1973, p. 111.

⁷ Aunque tradicionalmente se ha aceptado que P 1035 fuese el *Cansonero* original, algunos autores, en las últimas décadas, han planteado la posibilidad de que no sea así. Por ejemplo, Marco Santagata (*La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padua, 1979, p. 386) afirma que “Non è affatto da escludere, anzi, mi sembra più che probabile, l'ipotesi che P 1035 non sia l'autografo del «Cansonero» di Giovanni Cantelmo, bensì una copia esemplata espressamente per Ferrante I o capitata nella biblioteca per altre vie”.

poéticas en las que nos centraremos, y una segunda, formada por un grupo de cartas que, frecuentemente hacen referencia al proceso de formación del *Cansonero* mismo, pero entre las que no son extrañas las epístolas amorosas⁸. Este peculiar género, que dio singulares frutos en este período, ha visto ensombrecido su interés como objeto de estudio debido a las particularidades de los versos del códice.

Como informa Gil Rovira⁹, ambas partes del manuscrito han sido copiadas por la misma mano sirviéndose de una tinta negra. En cuanto a la datación, como han señalado autores como Corti¹⁰ y Gil Rovira¹¹, hay pruebas en las epístolas que se intercambian el conde y Pietro Jacopo De Jennaro para asegurar que en el mes de agosto de 1468 Giovanni Cantelmo ya había comenzado a reunir el *Cansonero*. Por desgracia, los datos para fijar la fecha de conclusión de la antología no están tan claros, de modo que algunos autores, como Gil Rovira¹² optan por señalar la fecha de la muerte del conde, en 1478, mientras otros, como Corti, no se pronuncian al respecto.

El segundo de los códices que nos han transmitido este filón de la poesía napolitana es el Vat. Lat. 10656. En este manuscrito, editado y ampliamente estudiado

En sintonía con el punto de vista de Santagata, Mandalari (*Rimatori napoletani del Quattrocento*, Iaselli, Caserta, 1885, XXVI-XXVII) sostuvo que cabía la posibilidad de que P 1035 fuese el *Cansonero* autógrafo, mientras Corti (*Pietro Jacopo de Jennaro...*, CLXXIX), aunque no emite un juicio definitivo, admite que es probable que no lo sea. De Frede (“Biblioteche e cultura di signori napoletani del Quattrocento”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, XXV (1963), pp. 187-197, p. 192), por el contrario, y basándose en el inventario al que hace mención Santagata (*La lirica aragonesa...*, pp. 377-386) llega a la conclusión opuesta a la de este, asegurando que el testimonio parisino es el cancionero original. De esta misma opinión, aunque basándose en sólidos elementos textuales y codicológicos, como el nivel y la calidad de los acabados del manuscrito, es Gil Rovira (*Cansonero del Conte di Popoli*, Centro de lingüística aplicada Atenea, Madrid, 2007, pp. 31-32), quien un extraordinario capítulo a la descripción del códice y a su historia (*vid. Cansonero...*, pp. 13-36). El códice puede consultarse on-line a través del servicio Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia.

⁸ Citando según la numeración de Corti (*Pietro Jacopo de Jennaro...*, pp. 29-39), podríamos ejemplificar el primer grupo de cartas en las que cierran su edición, como VI, VII y VIII, mientras que las iniciales responden a una temática amorosa (por ejemplo, I, II y III).

⁹ Manuel Gil Rovira, *El “Cansonero del Conte di Popoli”, Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*, Tesis doctorales de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, p. 22.

¹⁰ *Pietro Jacopo de Jennaro...*, XVII.

¹¹ *El “Cansonero del Conte de Popoli”...*, p. 40.

¹² *Ibid.* p. 41.

en la parte que nos interesa por Bronzini¹³, aparecen algunas de las composiciones presentes en Ital. 1035¹⁴, si bien este códice comparte más rasgos con el tercero de los manuscritos, el Riccardiano 2752, que con el custodiado en París¹⁵.

Para subrayar este vínculo, hablaremos de un aspecto fundamental de la codicología: el tipo de letra utilizada en los manuscritos. El códice del *Cansonero* se sirve de la letra humanista redonda, mientras que los códices Vat. Lat. 10656 y Ricc. 2752 están escritos en humanista cursiva¹⁶. Si bien ambos tipos de grafía son originarios de Florencia, el uso de una u otra fuente implica importantes matices para comprender el ámbito en que la obra fue redactada. De hecho, el caso del *Cansonero* es particular, pues el ambiente del que es originario el texto, es decir, Nápoles, se hallaba en la época bajo la influencia de la grafía humanista cursiva y no de la redonda¹⁷. Este rasgo, unido al hecho de que la letra humanista cursiva se utilizaba para componer obras de formato más lujoso proporciona indicios para catalogar, según sus características, los tres manuscritos de los que disponemos. Sin embargo, este fenómeno no debe empujarnos a una clasificación simplista, considerando el *Cansonero* como una obra de estilo inferior a los otros dos testimonios, sino muy al contrario. De hecho, nos encontramos con la particularidad de que, a la hora de analizar los códices, hemos de distinguir entre “las funciones y las características de estos”, pues si bien por lo que respecta a las características,

¹³ Giovanni Battista Bronzini, *Serventesi, barzellette e strambotti del '400 dal Cod. Vat. Lat. 10656*, Adriatica, Bari, 1971 y “Poesia popolare del periodo aragonese”, *Archivio storico per le province napoletane*, XC (1972), pp. 255-285.

¹⁴ Las versiones de las composiciones que el *Cansonero* tiene en común con los testimonios vaticano y riccardiano están recogidas, a modo de apéndice, en la obra de Gil Rovira (*El “Cansonero del Conte de Popoli”...*, pp. 387-392).

¹⁵ Dado el excepcional testimonio que supone P 1035, tanto, como se verá, por las características de las composiciones incluidas, como por haber pasado por la Biblioteca Real de Nápoles en un momento muy temprano, hecho que nos da señales de su época y zona de composición, haremos alusión a los otros dos manuscritos solo de manera marginal.

¹⁶ Esta nomenclatura no debe inducirnos al error de pensar que ambas fuentes no son más que variantes de la misma grafía, pues mientras la humanista redonda o “lettera antica” deriva de la minúscula carolingia, la humanista cursiva no es más que una estilización de la grafía florentina en la que, eso sí, tuvo algo de influencia la humanista redonda (Robert Marichal, “La scrittura”, AA. VV., *Storia d'Italia. I documenti*, Einaudi, Turín, 1973, pp. 1292-1293).

¹⁷ El uso de la humanista redonda, ya desde la década de 1430, se encontraba ampliamente extendido por las principales cortes de la península, entre las cuales, por supuesto, figuraba la partenopea (Gil Rovira, *El “Cansonero del Conte de Popoli”...*, p. 23).

como se ha visto, el *Cansonero* responde a un estilo mucho menos limado que los otros dos manuscritos, en lo que tiene que ver con la función, se trata de “un cancionero émulo de aquellos que se producen en la corte de los reyes”¹⁸.

3. La lengua y su homogeneidad en el *Cansonero* del Conde de Popoli: los casos de Coletta di Amendolea, Francesco Galeota, Pietro Jacopo de Jennaro y Cola di Monforte

La principal característica de la lengua en la vertiente lírica representada por el *Cansonero* es su relativa homogeneidad. Se trata de la denominada koiné napolitana, que alcanza tales estándares de desarrollo en este filón que, como ya se ha referido, la crítica ha denominado a esta vertiente de la poesía partenopea “lírica de koiné”.

Sin embargo, aun moviéndonos siempre en el ámbito lingüístico de la koiné, cabe hacer algunas puntualizaciones con respecto a esta homogeneidad, hasta ahora universalmente aceptada sin ningún tipo de fisura. Comparando los tres códices se puede observar que, mientras el *Cansonero* se podría definir como paradigma lingüístico de la koiné, compartiendo buena parte de sus rasgos lingüísticos con el testimonio Vaticano, el códice Riccardiano se muestra mucho más receptivo a la influencia del toscano, hasta el punto de que la preferencia del copista por las soluciones lingüísticas de la ribera del Arno lleva a algunas anomalías en la métrica de las composiciones. Veámoslo con un ejemplo, el célebre poema “De dolore io me ’nde aucio” (más conocido por el grito “aiossa”, utilizado en las galeras catalanas), obra de Coletta di Amendolea y presente tanto en el *Cansonero* (ff. 2r.-2v.) como en el ms. Riccardiano (f. 44v.). La versión recogida en el códice de la Nacional de París ofrece el siguiente texto:

De dolore io me ’nde aucio
quando sento dire ayossa;
questa ayossa a li mey ossa
fa la fossa, ca lo viyo.

¹⁸ *Ibid.* p. 24.

Quando sento che se dice
questa ayossa confortando,
non è più che focu e pece,
ch'el mio core va consumando.

Milli anne me pare quando
cessare 'sto dire ayossa:
questa ayossa a li mey ossa
fa la fossa, ca lo viyo.

Questa ayossa dir se sole
p(er) galeyte de catalane,
ma cui conforta no(n) dole
la faticha de li strane.

Io vocasse oy e domane
e n'audisse dire ayossa:
questa ayossa a li mey ossa
fa la fossa, ca lo viyo.

Quando per la cursia va passiendo
lo comito dicendo ayossa, ayossa,
saccialo Dio ch'io sento e viyo tando,
a ccui m'aucide e cui me fa la fossa.

Ma tale gente vanno confortando,
che sencza l'osto contano a la grossa;
e ctale co speranza sta sperando
mangiare la carne ch(e) roderà l'ossa.

En cambio, en el ms. Riccardiano 2752 puede leerse lo siguiente¹⁹:

De dolore mende aucio
quando sento dire *ayosa*;

¹⁹ Señalamos las variantes con cursiva.

questa *ayosa* a li mey ossa
fa la fossa, ca lo *vio*.

Quando sento che se dice
questa *ayosa* confortando,
non è più che *fuocu e pice*,
ch'el mio core va consumando.

Mille anni me pare quando
cessarrà 'sto dire *ayosa*:
questa *ayosa* a li mey ossa
fa la fossa, ca lo *viyo*.

Questa *ayosa dire* se sole
p(er) *galee* de catalane,
ma cui conforta no(n) dole
la *fatica* de li strane.

Io vocasse *oge* domane
e *no audesse* dire *ayosa*:
questa *ayosa* a li mey ossa
fa la fossa, ca lo *viyo*.

Quando per la *corsia* va passiendo
lo comito dicendo *ayosa, ayosa*,
sacialo Dio *che* sento e *vedo tanto*,
a *chi me ocide* e *chi* me fa la fossa.

Ma tale gente *venno* confortando,
che seneza l'*oste* contano a la grossa;
e ctale co speranza sta sperando
mangiare la carne ch(e) roderà l'ossa.

Aunque Corti observó que “in alcuni casi P [Cansonero] conserva senza dubbio la lezione migliore”²⁰, en nuestra opinión esta afirmación puede extenderse a todas y cada una de las variaciones que implican algún cambio significativo. Así pues, es preferible “ayossa” a su variante con sibilante sonora por motivos de

²⁰ *Pietro Jacopo de Jennaro...*, CLXXX.

rima²¹; la eliminación de la apócope en “dire” (v. 13) es uno de esos casos en los que las variantes suponen una hipermetría en el verso; “tando” (v. 23), como ya notó Corti, es la lectura correcta, pues corresponde al adverbio de tiempo ‘entonces’ en dialecto napolitano, de modo que su transformación en “tanto” hace que se oscurezca el significado²². El resto de variantes de R, aunque no modifican la estructura estrófica, hacen que la balanza lingüística de la koiné se incline hacia el lado toscano, con diptongos que no son frecuentes en los dialectos meridionales (“fuoco”), eliminación de semiconsonantes (“viyo”, “galeye”), adaptación al vocalismo toscano (“corsia”, “occide”), o a grafías toscanizantes (“fatica”, “oge”), etcétera.

La explicación de estos cambios —si aceptamos que el ms. Ital 1035 es el autógrafo del *Cansonero* del Conde de Popoli, tal y como ha sido admitido por parte de la crítica, o si es una copia relativamente cercana en términos cronológicos al autógrafo, como parecen indicar otros autores²³— parece fácil, pues el códice Riccardiano sería un testimonio posterior, elaborado en un momento en que la influencia toscana sería aún mayor que en el período de composición de P. No obstante, para aceptar como válido este razonamiento habríamos de comulgar igualmente con el sector de la crítica que defiende que las composiciones de P fueron escritas expresamente para su inclusión en el *Cansonero*²⁴, de modo que su “estado lingüístico original” sería el mostrado en el Ital. 1035 y R mostraría variaciones con respecto a este. No obstante, recientes estudios²⁵ prueban que esta hipótesis es difícil de mantener, puesto que el contenido de algunos de los poemas incluidos en P parece señalar con poco margen de error que algunas de las composiciones deberían datarse, como máximo, en torno al ecuador del siglo XV,

²¹ Recordemos que R cambia sorda por sonora en “ayosa”, pero no lo hace en aquellas palabras que riman, conservando, por ejemplo, “ossa” en todos los casos.

²² Con toda probabilidad, el copista de R identificó erradamente “tando” como un ejemplo de sonorización de las consonantes oclusivas sordas en posición intersonora.

²³ *Vid.* nota 7.

²⁴ Véase, en este sentido, la postura de Gil Rovira (*El “Cansonero del Conte di Popoli”...*, pp. 60-61) sobre las obras en loor de Lucrezia d’Alagno.

²⁵ Francisco José Rodríguez Mesa, “*Qui risorga ogni laude del Petrarca*”. *Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2012, pp. 216-221.

más de una década y media antes de que Giovanni Cantelmo comenzara su labor de compilación.

Los diversos matices de la koiné, que hacen que varíe el equilibrio entre esta y el —en ocasiones superestrato— toscano y que introducen algunas variaciones en su homogeneidad, no solo conciernen a la comparación entre diversos códices, sino que incluso pueden observarse entre los distintos autores que participan de un mismo testimonio. Centrándonos ya plenamente en el *Cansonero*, vamos a ver algunos ejemplos especialmente relevantes de este fenómeno.

No es particularmente llamativo que en una antología de tan variados líricos se puedan observar divergencias (lingüísticas o de cualquier otra naturaleza) contraponiendo las distintas composiciones, máxime si se tiene en cuenta que las capacidades literarias de los autores distaban mucho de ser homogéneas. No obstante, lo que pretendemos demostrar con este estudio es el hecho de que el código lingüístico empleado por los autores del *Cansonero* —la ya varias veces citada koiné— o, mejor dicho, los ingredientes de este son tan variados y heterogéneos como los poetas que participan de la compilación.

Con el fin de concretar estas afirmaciones utilizando poemas de cuyos autores tengamos algún tipo de conocimiento biográfico²⁶, hemos decidido ilustrar algunas de las discrepancias lingüísticas sirviéndonos de los cuatro poemas que conforman la primera *tensó* presente en el *Cansonero* y que se deben a las plumas de Coletta di Amendolea, Francesco Galeota y Pietro Jacopo de Jennaro²⁷. Por otra parte, también se tendrán en cuenta dos composiciones que en el códice se atribuyen a Cola di Monforte, las numeradas XL (ff. 14-15) y LXIX (ff. 28v.-29r.)²⁸. Esta selección se debe, además, a un motivo que va más allá de la relativa

²⁶ Para obtener información adicional acerca de la vida y la obra de los autores del *Cansonero* remitimos al aparato crítico de la edición de Gil Rovira (*El "Cansonero del Conte de Popoli"...*, pp. 77-118). Este tipo de datos se muestran de vital importancia para analizar el *modus scribendi* de cada autor en función de su variante lingüística de origen que, de un modo u otro, puede funcionar como sustrato en su lengua poética.

²⁷ Recordemos que, de estas cuatro composiciones, la primera y la tercera, numeradas por Corti 1a (ff. 3v.-4r.) y 1c (ff. 5r.-6v.), son atribuidas a Coletta di Amendolea, mientras que 1b (ff. 4r.-5r.) es obra de Francesco Galeota y 1d (ff. 6v.-7v.) de De Jennaro.

²⁸ Cola di Monforte ha sido seleccionado por la afinidad temática que presenta XL con la *tensó* de las barzelletas de los otros tres autores.

facilidad con la que se pueden rastrear la biografía u otras obras de los poetas mencionados, puesto que los seis poemas que conforman el corpus son temáticamente afines. Por ende, al menos a priori, no se podría decir que estos líricos se decantaran por un determinado uso lingüístico divergente al de sus compañeros sobre la base de una serie de cuestiones temáticas. Veamos sus características.

En las obras de Coletta di Amendolea la koiné se muestra más receptiva a las particularidades lingüísticas más propias del dialecto meridional. Así pues, las reduplicaciones sintácticas tras monosílabo son frecuentísimas en 1a: “a tte” (v. 1), “a mme” (vv. 4, 12, 20, 28, 36, 44, 49, 51), “a mmano a mmano” (v. 46), “no llo” (v. 50); si bien en 1c encontramos la convivencia entre estas: “a llor” (v. 40), “a sse” (v. 83), y las variantes suprarregionales “a me” (v. 18) o “de me” (v. 41). Sin embargo, quisiéramos hacer notar el eclecticismo de algunas de estas formas, que aúnan la reduplicación, típicamente meridional, con una forma morfológica del pronombre que no lo es del todo²⁹. Continuando con la morfología, la forma del artículo más fácilmente identificable como meridional, la masculina singular, es siempre ‘lo’: “lo pilo” (1a, 30), “lo lupo” (1a, 32). Tampoco son extraños los casos de metafonía, como en “pilo” (1a, 30), “vulpe” (1c, 70) o “stisso” (1c, 83), así como otras variantes que delatan el “ingegno calabrese” (1c, 34) del autor, como la alternancia entre las formas “lupo” (1a, 33) y “lopu” (1c, 70)³⁰.

Francesco Galeota, en contraste con Coletta, hace menos concesiones a la fonética dialectal, como puede comprobarse por las escasas formas metafónicas y por la escasez de reduplicaciones sintácticas. Por lo que respecta a este último rasgo, solo observamos un caso de “a mme” (1b, 24) frente a seis “a me” (1b, 4, 12, 20, 28, 36, 44), hecho que cobra una importancia mayor si se tiene en cuenta que el sintagma forma parte de un verso que reproduce las palabras de la *volta* de la barzelletta del de Amendolea. En cambio, hay una forma morfológica que sirve de nexo entre Coletta y Galeota: el artículo, pues también Francesco se sirve exclusivamente de la forma meridional, tanto cuando va antepuesta a un sustantivo

²⁹ Recordemos que la forma del pronombre objeto calabresa, coincidente con otras variedades italianas incluso contemporáneas, como el siciliano, no era “me, te, se”, sino “mia, tia, sia” (Francesco D’Ovidio, “Ricerche sui pronomi personali e possessivi neolatini”, *Archivio glottologico italiano*, IX (1886), pp. 23-101, p. 57).

³⁰ La presencia de rasgos calabreses en la popular respuesta al poema de la “volombrella” ya fueron puestos de manifiesto por Corti (*Pietro Jacopo de Jennaro...*, CLXXXV) para adjudicar la autoría de la composición a Coletta di Amendolea y no a Cola di Monforte, como Mandalari había propuesto.

—“lo mazzone” (1b, 33), “lo lupo” (1b, 34)—, como cuando entre ambos media el posesivo: “lo to coiro” (1b, 29), “lo mio argento” (1b, 50).

De Jennaro, se acerca bastante a Galeota en sus elecciones, pues a la escasez de reduplicaciones —solo hallamos un caso en 1d: “a ssé” (v. 53) frente a las múltiples formas “a me” (vv. 4, 12, 20, 25, 28, 34, 36, 44 52, 59)³¹, “da te” (v. 34), “da lor” (v. 41), “de te” (v. 57)— se une la preferencia por formas morfológicas autóctonas, como el artículo en “lo furmento” (1d, 48) o el pronombre sujeto de tercera persona singular “ipso” (1d, 56), forma latinizada del ‘isso’ napolitano.

Cola di Monforte presenta, al igual que Coletta, algunas reduplicaciones, como “a mmj” (XL, 1) o “dà cti” (XL, 4, 12, 20, 28, 36, 44, 52, 60, 68, 76, 84, 92); sin embargo, cabe hacer algunas puntualizaciones a este respecto, pues se debe tener en cuenta que en todas las ocasiones en que este autor utiliza la combinación “dà cti” esta aparece en posición de rima en el verso de cierre de la *volta*, por lo que es comprensible que no exista otra variante una vez que esta actúa como cierre del v. 4. Nos parece importante la consideración de este rasgo porque, con excepción del verso inicial, Cola no presenta ninguna otra forma con reduplicación sintáctica, por lo que su tolerancia respecto a este fenómeno ha de considerarse inferior a la de otros autores como Coletta.

Otras características dialectales en el autor son algunas metafonías: “conuscì” (XL, 2), “fridi” (LXIX, 15); metátesis: “cro dura” (XL, 31); algunos casos de apócope dialectal: “servite”³² (XL, 24). En lo referido al artículo, presenta una distribución interesante, pues las formas dialectal y literaria conviven en la combinación directa con el sustantivo o el adjetivo —“lo gracioso parlare” (XL, 48), “el pericol” (XL, 88)—, decantándose por la toscana cuando aparece un posesivo: “el to riso” (XL, 53), “el to sapore” (XL, 58), “el to faore” (XL, 86), “el mio distino” (LXIX, 21). Con todo, el rasgo más específico de la lengua de Cola di Monforte es la aparición de diptongaciones toscanas que otros autores ignoran, como “apartiene” (XL, 5)³³, “conviene” (XL, 29), “tien” (XL, 63) o “vien” (XL, 77).

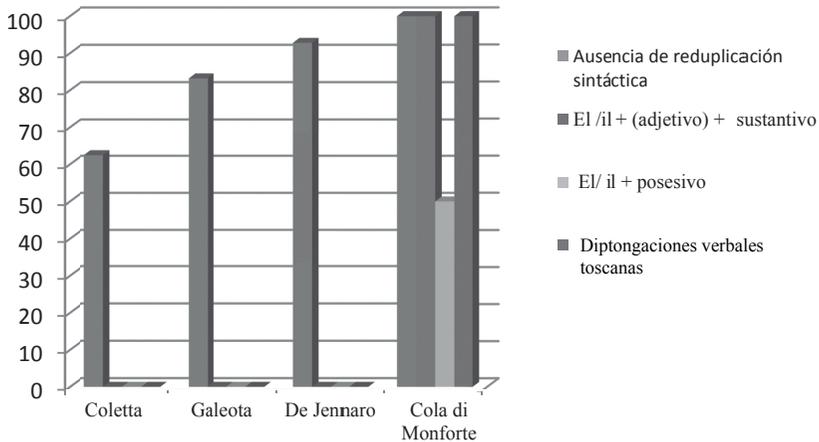
³¹ Al igual que Galeota, en muchos de estos casos De Jennaro parafrasea la *volta* de Coletta.

³² Nótese que se trata de un infinitivo apocopado, forma relativamente frecuente en otros líricos coevos: “servite” > “servite”.

³³ En contraposición con esto, encontramos en Francesco Galeota un “apartene” (1b, 24).

Veamos gráficamente el resultado de las enumeraciones hechas hasta ahora:

RASGOS DIALECTALES VS TOSCANOS PRESENTES EN LA KOINÉ DE CADA AUTOR (%)



Para la interpretación de este gráfico hay varios factores que hemos de tener en cuenta. En primer lugar, los porcentajes representados se refieren exclusivamente al corpus de seis poemas que hemos tomado como base para exponer los paralelismos y divergencias lingüísticas entre estos cuatro autores. Ello se debe a que, en términos comparativos, este corpus es suficientemente representativo del comportamiento que estos autores manifiestan en el conjunto del *Cansonero* por lo que respecta a la encrucijada entre el uso del código lingüístico indígena y la influencia toscana. Por otra parte, el objetivo de estas páginas es, como ya se ha señalado, observar el modo en que cada uno de los poetas utiliza su lengua al modelar composiciones temáticamente afines o, dicho en términos conductistas, analizar el tipo de respuesta lingüístico-poética que cada uno de los autores experimenta tras un estímulo temático similar.

Partiendo de estas premisas y centrándonos en cada uno de los cuatro aspectos que se han tenido en cuenta en el gráfico, cabe precisar que a una mayor porcen-

tual en cada uno de los rasgos evaluados (la ausencia de reduplicación sintáctica³⁴, las dos variedades de uso de la forma literaria del artículo y la diptongación verbal de corte toscano) correspondería una mayor permeabilidad del modelo toscano o, si se prefiere, del ingrediente lingüístico procedente de la lírica culta sobre la koiné³⁵.

Teniendo en cuenta estos factores, podríamos decir que, de estos cuatro líricos, el más cercano a la lengua indígena es Coletta di Amendolea, pues a su falta de consideración para con las estructuras provenientes de la tradición lingüístico-literaria toscana hay que unir la frecuencia de recursos dialectales, representados aquí principalmente por la reduplicación. Por otra parte, hallamos los poemas de Galeota, Cola di Monforte y De Jennaro que, mostrándose permeables al napolitano, tal y como cabe esperar de esta vertiente lírica, muestran rasgos de la lengua literaria ajenos a la realidad lingüística sureña, aunque con divergencias internas. Francesco Galeota y De Jennaro estarían en una posición más equilibrada pues, si bien morfológicamente siguen los dictámenes del dialecto materno, se muestran más cautos con los rasgos más íntimamente meridionales y generalmente relacionados con la fonología; por ejemplo, en lo referido a las diptongaciones, fenómeno completamente ajeno al mediodía italiano. Cola di Monforte, por su parte, se presenta como el autor más toscanizante, por la coexistencia de un rechazo casi pleno a realidades lingüísticas exclusivamente meridionales con un modelo morfo-fonológico que tiende hacia el toscano.

Conclusiones

Los motivos que nos permitan explicar estas diferencias en la koiné utilizada por los distintos líricos no son fáciles de hallar. Así pues, un primer impulso nos llevaría a pensar que se refugian en el dialecto o, al menos, muestran mayor permisividad para con sus formas, aquellos autores que desconocen la tradición

³⁴ Por motivos que hemos resaltado más arriba, cuando hablábamos de la reduplicación sintáctica en Cola di Monforte, a la hora de retratar la frecuencia de este fenómeno en los poemas del corpus, no hemos contabilizado las veces que las formas con o sin reduplicación se repetían como consecuencia de su posición en la *volta* de las barzellettas.

³⁵ Somos conscientes de que estamos dejando de lado en este análisis algunos componentes esenciales de la koiné, como la influencia latina, pero, dado el tema que vertebra este estudio, hemos preferido centrarnos en la dialéctica napolitano vs. toscano / lengua literaria.

literaria italiana y, por lo tanto, su lengua. Sin embargo, no hay nada más lejos de la realidad, y aquí es donde entran en juego los datos biográficos que conocemos de cada uno de los autores.

De Jennaro, en cuya obra no es difícil encontrar rasgos dialectales, era un gran conocedor de la lírica toscana —como puede evidenciarse a través de su cancionero— y de la *Comedia* dantesca³⁶. Aunque no alcanza estos límites de maestría, lo mismo puede decirse de Francesco Galeota, cuyo cancionero, obra *sui generis* por su amalgama de estilos, encierra pasajes que delatan que la conciencia lírica del autor trasciende los límites del Reino. Mucho más pobres son las noticias que nos han llegado de Coletta di Amendolea y de Cola di Monforte; de hecho, en su faceta poética los conocemos exclusivamente a través del *Cansonero*, en el que, en nuestra opinión, no destacan por su maestría formal como lo hacen De Jennaro o Galeota, si bien es de recibo reconocer que la expresividad de algunos pasajes de Coletta alcanza cimas que los autores con mayor respeto formal ni siquiera vislumbran.

Teniendo en cuenta los datos biobibliográficos que conocemos y el estilo de las composiciones de estos autores en P 1035, sería posible oponer el grupo formado por De Jennaro y Galeota al constituido por Coletta di Amendolea y Cola di Monforte, caracterizados aquellos por una mayor cultura literaria³⁷, que se refleja en una lírica de koiné más equilibrada que la de estos. Así, partiendo de los indicios que el uso lingüístico de los dos primeros autores pone de manifiesto si se oponen sus producciones insertadas en el *Cansonero* al resto de su lírica, este equilibrio en la koiné podría deberse a que ni De Jennaro ni Galeota sentían la necesidad de exhibir en todos los poemas la riqueza lingüística y la destreza poética que eran capaces de poner en movimiento. En este sentido, podríamos estar ante un *modus scribendi* paragonable al de los próceres de la lírica florentina de la época, puesto que —como se dijo al principio— una de las mayores adquisiciones del Magnífico y de Poliziano fue su capacidad para adaptar su lengua poética a la temática tratada en cada una de las composiciones. Por el motivo contrario destaca el caso de Cola di Monforte que, tal vez, carecía del ingenio o el olfato poético que le indicase que en ciertas temáticas el uso de una serie de recursos propios de la lírica

³⁶ No olvidemos que en esta obra se basa *Le sei etate della vita humana* de De Jennaro.

³⁷ Como señaló Santagata (*La lirica aragonese...*, p. 251), “la frequentazione di più generi letterari sembra sviluppare nel De Jennaro una coscienza più avvertita dei limiti del genere lirico”.

culta mitiga —cuando no contradice directamente— el mensaje que se pretende transmitir. El motivo opuesto al caso de Cola puede observarse ojeando determinados pasajes de la *tensó* recogida en el corpus estudiado. En efecto, en este ciclo contrastan los rasgos de inmediatez, coloquialismo y frescura de las barzelletas de Coletta di Amendolea con los resultados alcanzados por De Jennaro y Galeota, lingüísticamente más equilibrados, pero comunicativamente menos verosímiles.

Partiendo de estas premisas, cabe decir, en nuestra opinión, que la actividad lírica de la Nápoles aragonesa en este período debe ser entendida en términos de diglosia³⁸ “lírica de koiné vs. lírica culta”, teniendo cada una de estas vertientes una lengua propia, de modo que la destreza lingüística de cada autor se demuestra en el equilibrio con que pasa de una lengua a la otra, dejando en el tintero los rasgos que, por exceso o defecto, rompen el decoro del campo cultivado³⁹. De hecho, Altamura⁴⁰ señaló, de un modo muy acertado, que

Di alcuni autori che fanno parte della raccolta conosciamo altri scritti nei quali è sensibile un tono più aulico e una particolare tendenza a petrarcheggiare; nei componimenti accolti nel “Cansonero” quei medessimi autori vollero invece uniformarsi a certi modi popolareggianti che, fusi con elementi letterari, dessero nuova vivacità espressiva ai vecchi moduli.

Esta vivacidad expresiva con la que la nueva linfa comienza a correr por los viejos esquemas poéticos hasta resucitarlos y ponerlos de plena actualidad durante el reinado de Ferrante es, como venimos diciendo, el resultado de la maleabilidad

³⁸ Si bien Corti (*Pietro Jacopo de Jennaro...*, XXXVI-XXXVII) habló del bilingüismo de los autores, nos parece más acertado el término de diglosia, ya que la poesía culta y, por ende, su lengua, estaban encuadradas en un ambiente que gozaba de unos mayores privilegios sociales y culturales y de un mayor prestigio.

³⁹ Ha sido la pérdida de vista de esta dúplice vertiente la que, durante largo tiempo, favoreció la interpretación de la poesía de corte popular como un experimento que tendía hacia la lírica culta sin lograr alcanzarla. Para comprobar la validez de estas palabras basta ojear las obras de Percopo (“Recensione a *Rimatori napoletani del Quattrocento*”, *Giornale storico della letteratura italiana*, VIII (1886), pp. 318-322; *Le rime del Chariteo*, Accademia delle Scienze, Nápoles, 1892, LXI) o de Torraca (*Discussioni e ricerche letterarie*, Vigo, Livorno, 1888, p. 142).

⁴⁰ Antonio Altamura, *La lirica napoletana del Quattrocento*, Società Editrice Napoletana, Nápoles, 1978, p. 14.

con la que algunos autores presentes en el *Cansonero* fueron capaces de afrontar sus producciones. Por consiguiente, el maniqueísmo que se deriva de los juicios valorativos tradicionales empleados por la crítica al considerar la lírica de koiné como un filón no conseguido de poesía culta carece de razón de ser, máxime cuando la diglosia que marca la escena poética napolitana tras la muerte de Alfonso el Magnánimo da pruebas de su existencia en el seno de la producción de autores individuales, como Pietro Jacopo de Jennaro o Francesco Galeota.