

## UN ENFOQUE SUGERENTE SOBRE LA “LENGUA POÉTICA ITALIANA”\*

MARGHERITA MORREALE  
Universidad de Padua

El membrete de “lengua poética”, para un concepto que ha ocupado a tantos tratadistas y críticos, aparece ahora en una monografía de Luca Serianni, recién publicada en Italia con un enfoque propio y muy sugerente, aunque imitable solo en parte; me refiero a la *Introduzione alla lingua poetica italiana*, cuya densa exposición evidencia las extensísimas lecturas del autor, tanto de textos poéticos como de comentarios, y la familiaridad con los tratadistas de varias épocas, en particular del Cinquecento; también su lectura de los escritos filológicos y de historia de la lengua, y de las numerosísimas notas que los críticos italianos han ido sembrando a lo largo de sus comentarios de los textos, y del planteo de problemas ecdóticos<sup>1</sup>.

La documentación se ve ampliada sin tasa por el uso de los medios informatizados actuales<sup>2</sup> (el curioso lector podrá unirlos, como por un cordón umbilical, con los orígenes etimológicos y/o las relaciones semánticas que ofrecen las concordancias, más abundantes aún, de la filología clásica y bíblica; con lo que a las palabras se les conserva su ser de entidades vivas).

La monografía de Serianni interesa en primer lugar por las páginas 29-34, en que se aparta del enfoque impresionista histórico-literario im-

---

\* A propósito del reciente libro de Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Colocci, 2001, 280 páginas.

<sup>1</sup> Con esta densa monografía el eminente italianista completa innovándola su colaboración en el importante tomo de *Storia della lingua italiana*, 1, *I luoghi della codificazione*, Turín, 1993, del que además fue redactor con N. Trifone; allí corría a su cargo el importante capítulo sobre “La lingua letteraria. La prosa”, págs. 451-580.

<sup>2</sup> A saber principalmente LIZ *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-Rom dei testi della *letteratura italiana*, ed. P. Stoppelli y E. Picchi, Bologna, 1995<sup>2a</sup>, TLIO del Centro di Studi dell’Opera del Vocabolario italiano, para texto anteriores a 1375 (<http://csovi.fi.cnr.it>), y *Biblioteca italiana telematica* (<http://cibit.unipi.it>), además de CLPIO, que citaremos luego.

perante en la identificación de palabras “poéticas”. Para ello, aboga por un examen formal más riguroso; véase el capítulo sobre el “ámbito y métodos de investigación”, con las obligadas advertencias sobre la constrictión de la métrica, para que no se confunda la “elección por necesidad” o por “comodidad” con una opción de “estilo” (esto en prosecución de aquel *metri causa* en que tanto han insistido los clasicistas<sup>3</sup>); “per bisogno di rima” distinguía nuestro Girolamo Ruscelli en Petrarca entre *spelunca* y *spelunca* a final de verso (pág. 44), y por el ritmo, agregaríamos nosotros, renunciaba allí el poeta aretino a la voz poética, que en este caso sería el latinismo *speco* (véase en la célebre canción “de las visiones” del *Canzoniere*, 323.45-47 “aprir vidi uno speco, / et portarsene seco / la fonte e'l loco”).

Pero el objeto de Serianni no es el de identificar la creación de una “lengua poética” cual la legó Petrarca a sus imitadores y sucesores (en esto Serianni tenía un prudente y muy informado predecesor en la densa monografía de Maurizio Vitale, *La lingua del de Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta di F. P.*<sup>4</sup>).

Soslayando una dificultad de por sí casi insuperable, Serianni mira más bien al concepto global de la “lengua poética italiana”, como la que ha dominado en la poesía hasta la segunda parte del siglo XVIII y más acá; una lengua que él, con antecedentes en los tratadistas del Cinquecento, llama “otra”; diversa, no sólo de la lengua hablada (que implicaría la extrema dificultad adicional de la unificación tardía y parcial de hablas regionales), sino de la prosa literaria (cuyo estudio contrastivo también hubiese comportado una labor desbordante por los muchos elementos que ésta tiene en común con la poesía<sup>5</sup>).

<sup>3</sup> Desde el sueco Bertil Axelson, en *Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund, 1945, pasando por W. Kroll “Die lateinische Dichtersprache” en *Kleine Schriften*, Zürich-Stuttgart, 1959, y M. Leumann, *Die lateinische Dichtersprache* en id. *Kleine Schriften*, Zürich-Stuttgart, 1959, págs. 131-156, traducidos y comentados por A. Lunelli en *La lingua poetica latina*, Bologna, Patron, 1974, 1980<sup>2a</sup>.

<sup>4</sup> Padua, Antenore, 1996, donde la sección que interesa más de cerca a nuestro asunto aparece bajo la prudente epigrafe de “actio poética”, y el autor no ahorra palabras en alertarnos acerca de las dificultades; véase especialmente la sección “Tratti culti della tradizione poetica (sicilianismi, guitonismi, cultismi in genere)”, págs. 536-38, y luego “L'esercizio d'arte sulla lingua e stile nel *Canzoniere*”, págs. 541-52.

<sup>5</sup> Ya por la lengua de la prosa los extranjeros perciben el italiano como distinto de la de sus propios idiomas; aun sin llegar a episodios como el recién comentado en nuestra prensa acerca de un grupo de científicos que llamaron a un experto para que les explicase “por qué desde EEUU les eran devueltos los resúmenes de sus proyectos”, podría aducir mi propia experiencia de la dificultad extrema que mis colegas norteamericanos lamentaban en la traducción de escritos de nuestros críticos literarios (con menos dificultad se pasa del inglés al español, que del inglés a este tipo de prosa italiana; de la que, sin embargo, Serianni señala la inminente disolución, en *Storia della lingua italiana*, págs. 573-77).

La ilustración de esta lengua “otra”, que Serianni se propone describir por sus características formales propias, interesará al lector actual también por cuanto el autor no busca manifestaciones solo en poetas, sino en poetas de segundo y tercer rango, versificadores improvisados (los que el castellano tildaba de *poetas de repente*), cuyas imitaciones ponen en evidencia los rasgos distintivos de la poesía verdadera<sup>6</sup>; y además en autores de libretos de ópera, comedias cómicas, y hasta en la poesía infantil. De mi propia experiencia de niña podría agregar la expresión “ahi mè lasso su quel sasso!”, procedente de no sé qué pieza tragicómica, que le oía a mi buena madre, cuando, en vísperas de una de nuestras continuas mudanzas, suspiraba exhausta ante los bultos a medio llenar.

En todo caso la ilustración que ofrece Serianni demuestra la penetración de la poesía de tipo petrarquista en varias capas de la sociedad italiana; aún hoy no sabemos los italianos a ciencia cierta cuál es o debería ser nuestro himno nacional, pero todos reconocemos *lasso* como herencia poética (así como los historiadores de la lengua castellana reconocen en *laso* un arcaísmo que la lengua ha eliminado).

El intento de recorrer el camino trazado por Serianni para los escasos ecos que se recojan hoy de la poesía española italianizante, produciría, creo, una ejemplificación mucho más limitada, con expresiones arcaizantes en los versos de poetas que hasta hace algunos años se inspiraban, o se inspiran todavía, en los modelos de la literatura áurea: un *tremar* que Antonio Machado en *Canciones* alterna con el actual *temblar*; 42.11-13 “tiemblan las y frondas /... / treme el campo en sueño”<sup>7</sup>; en la segunda mitad del s. XVI, Fr. Luis de León empleaba *tremar* en oda 10.45 “treme la tierra”, tras 21 “tiembla la tierra”<sup>8</sup>; o un *desparecer*, con el que en

<sup>6</sup>Cuál sería en la España de la 2.ª parte del siglo XVI un Benito Arias Montano, eminente hebraísta y exégeta bíblico, quien en los versos de su *Paráfrasis del Cantar de los Cantares*, revela una a menudo maldiestra acumulación de vocablos y frases que recordaba de Garcilaso, e imitaba en versos como 123-3 “Eumenia para mí dulce y graciosa...” <— Égl. 3,305-12 “Flérida, para mí dulce y sabrosa...”, o 555-58 “es la belleza tanta / de sus mexillas, que es muy semejable / al campo deleitable” <— Égl. 3,307-08 “más hermosa / que'l prado por abril de flores lleno / donde las olorosas flores crecen”, y en otros muchos pasajes que aduce una aventajada alumna, Serena Franceschi, en su tesis de licenciatura “*La Paráfrasis del Cantar de los Cantares* de Benito Arias Montano y sus antecedentes”, Universidad de Padua, año ac. 1993-94; y en la misma un extracto, “Las reminiscencias garcilasianas en la Paráfrasis del Cantar de los Cantares de B. A. M.”, *Revista de Filología románica*, n.º 15, págs. 205-14. A los traductores les debería caber un puesto importante, por cuanto, al emplear el verso (como se estilaba entonces), evidencian, en lo que logran transvasar, las posibilidades de la lengua receptora, y en sus préstamos y calcos más o menos obligados, amén de sus omisiones, las deficiencias de la misma.

<sup>7</sup>Cito de la ed. de O. Macrí, Milán, 1969<sup>3a</sup>, con la numeración de éste.

<sup>8</sup>Allí también en orden a la *variatio*, o para mayor expresividad, si *tremar* se sentía como onomatopéyico (como hoy *tronar* por un proceso inverso respecto a cast. medieval *tonar*).

*Campos de Castilla*, en el poema “En abril las aguas mil”, se aparta del normal *desaparecer*: 105.26-27 “allí un cerro desaparece, / allá surge una colina”, recordando a Fr. Luis en oda 7.42-43 “debaxo de las velas desaparece la mar”, y en 16(15)15-20 “Si ya la niebla fría /.../ al fin ... desaparece”<sup>9</sup>. Estas voces, y algunas más que podrían espigarse en textos poéticos modernos, son evidentes arcaísmos, traídos por la voluntad explícita de sus autores, pero se han divulgado mucho menos que las palabras no fechadas en frases axiomáticas aplicables a la vida real, como “el mundanal ruido” de Fr. Luis de León (mal interpretado las más de las veces), “poderoso es don dinero” de Quevedo, o “se hace camino al andar” de Machado. Son también menos representativas las “fuentes” y las flores” que, por su propia naturaleza afloran en las cancioncillas actuales o de un pasado reciente<sup>10</sup>.

De los tratadistas y vocabularios españoles podría entresacarse una serie de juicios, y justificarse para las distintas épocas (según Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* de 1611 *aina* era una “palabra bárbara”). Las voces “insólitas”, por otra parte, no se constituyeron para el español en una “lengua poética” como la que postula Serianni para el italiano, porque no se han adoptado o han sido rechazadas, y ello por la menor distancia entre la poesía y la prosa (y la menor de ésta, aun cuando es literaria, de la lengua hablada); en el desarrollo histórico también porque la época del “petrarquismo” en España (y en Francia) fue mucho más breve que en Italia<sup>11</sup>. Los ecos del petrarquismo de los poetas del Siglo de Oro ya no “suenan”; hice experiencia de ello en un estudio contrastivo entre el italiano y el español, al analizar lo que queda del vocabulario petrarquista tamizado por Giacomo Leopardi en la excelente edición bilingüe de los *Cantos* debida a la pluma de M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz<sup>12</sup>; allí observaba que una versión española, por muy adecuada que sea, y por muy poética que quiera ser, para adecuarse al lector actual ha de sacrificar casi todos los contados

<sup>9</sup> Cito los números de las poesías luisianas con el del ms “de Jovellanos”, Academia de la Historia 9/2077, que considero superior, en primer lugar.

<sup>10</sup> Sin embargo, puede haber sorpresas como la que se me reservó a mí, cuando, al abogar por el futuro de subjuntivo, esta forma que tan buenos servicios ha prestado antaño, me salió al paso en textos de cantahistorias; lo señalo en mi nota “La forma de subjuntivo en *-re* y lo “desusado” en Gramática”, *Yelmo*, abril-septiembre 1979, págs. 9-10.

<sup>11</sup> Con mal disimulado entusiasmo, el profesor de la Universidad de California, Ignacio Navarrete, en su monografía, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, 1997, después de presentar el petrarquismo como una manifestación del “retraso cultural de España”, describe su rechazo, especialmente por obra de Francisco de Quevedo, como una “reivindicación”.

<sup>12</sup> Giacomo Leopardi, *Cantos*, edición bilingüe, Madrid, 1998, con Introducción y bibliografía, págs. 11-96, texto y traducción, págs. 99-525, comentario, págs. 529-950, e índices, págs. 951-53.

elementos que los poetas españoles de los siglos áureos habían absorbido por la imitación de los nuestros<sup>13</sup>.

Volviendo a la monografía de Serianni, hemos de alabarle por su propósito de sustraer el análisis de la “lengua poética italiana”, concebida según se dijo, al impresionismo imperante<sup>14</sup>, encuadrándola en un “perfil gramatical”<sup>15</sup>. Para ello se vale de términos técnicos actuales, aun cuando no se somete a la moderna lingüística (muy difícil de adaptar a los estudios literarios por su tendencia fundamentalmente sincrónica, y por sus continuas innovaciones). Distribuye los materiales dentro de un esquema de números y decimales<sup>16</sup>, bajo la subdivisión de fonética, y morfología por “partes del discurso”, más lo que llama “microsintaxis” (en los estudios sobre Petrarca y de los petrarquistas, la sintaxis no está muy representada, que sepamos<sup>17</sup>).

A nuestro modesto entender, sin embargo, la subdivisión no siempre obedece a una lógica evidente<sup>18</sup>; por lo que bajo “fonética”, y en el apartado “el nombre”, nos sorprende 29.8 “el uso de del acusativo relación a la griega, justo después de 29.7 “Singular en lugar de plural”, y luego, bajo “los pronombres personales”, 32.3.3 “El orden acusativo y dativo en la secuencia de los “clíticos” (tipo *lo mi*)”, como sección final, tras 32.3.2 sobre el “imperativo trágico”; faltan apartados como el de las conjunciones, en que cabrían unos signos ‘vacíos’ cuya mayor levedad distingue a menudo la poesía italiana de la española. El apartado más extenso del libro lo ocupa el verbo, con una abundancia de documentación que dejamos a los

<sup>13</sup> En “I *Canti* di Giacomo Leopardi in una suggestiva traduzione spagnola recente”, en *Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, anno cccxcvi, 1999, *Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti*, serie IX, vol. X, fasc. 3, Roma, 1999, págs. 335-85.

<sup>14</sup> Reconoce como predecesores a Bruno Migliorini en *Storia della lingua italiana*, Florencia, 1609, a Ivan J. Klaj, “Per una definizione del linguaggio aulico della poesia italiana”, *Italiaca Belgradensia*, I, 1975, págs. 67-119, y a Theodor Elwert, “La crisi del linguaggio poetico italiano nell’Ottocento” en *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, 1970, págs. 100-45.

<sup>15</sup> Lo de “perfil gramatical” hubiese figurado en el título del libro si no lo impidieran los problemas editoriales que lo *gramatical* comporta hoy para la divulgación.

<sup>16</sup> Los números, en sustitución de las páginas, constan en el índice de materias y en el de las palabras y conceptos examinados, que, afortunadamente para el lector, son más completos que los de Vitale en el libro citado sobre la lengua de Petrarca.

<sup>17</sup> ‘Ultimamente ha salido una monografía sobre el *cum conversum* (el tipo de Petrarca, son 3.1 “Era ...quando...”), por obra de Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei RVF*, Roma, 1999, con antecedentes de la construcción desde Homero hasta Dante (pero redactada en una prosa algo intrincada, a la que nuestros críticos no renuncian). Echamos de menos el estudio de la aposición, por la influencia ésta tuvo en poesía; en la española como innovación respecto a la poesía cancioneril del s. xv; entre los numerosísimos ejemplos que podrían aducirse, para limitarnos a la simple aposición predicativa, citamos de Fr. Luis en “Del Bembo”. v. 24 “más siempre más copioso (tu perdón) en nos decienda” <— 165 “ma grazia sopra noi larga discenda”.

<sup>18</sup> En esta falta de organicidad prosigue en menor escala el de la primera parte de la magna obra de D’A. S. Avalle et al., *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*.

italianistas. El último apartado, 37.2.4, contiene una breve nota de carácter sintáctico, sobre “el gerundio en lugar del participio”; una ‘irregularidad’ (ya señalada en CLIPIO, 174a, 178a), que en español es de lo más corriente tanto en prosa como en poesía.

A propósito del esquema adoptado por el autor ha de advertirse que la crítica italiana no ha pasado bajo la férula de una obra como la del norteamericano H. Keniston *Syntax of Castilian Prose of the Sixteenth Century*, basada sistemáticamente en cien obras representativas del siglo XVI, que interesa también para la cronología, cuando los apartados comprenden la proporción de las formas entre la primera y la segunda parte del siglo en cuestión<sup>19</sup>; un registro sintáctico tan denso y sistemático, aunque hoy algo anticuado, no sería muy del gusto de mis compatriotas, más dados a los aspectos estilísticos<sup>20</sup>; también en España, H. Keniston era más conocido hasta hace algunos años por su apreciable edición de la poesía de Garcilaso; su tratado de sintaxis del siglo XVI se ha ido difundiendo (generalmente en fotocopia) decenios después de que se agotara la edición.

De la ejemplificación de Serianni no puede adaptarse directamente al español más que una pequeña parte, por las consabidas diferencias de base en el desarrollo de la fonología histórica; véase *fenestra*, bajo “inflexión vocálica”, cuyo homólogo castellano *finiestra* fue la única forma hasta que se sustituyó\* por *ventana*<sup>21</sup> (aun cuando los dos alternaran en lugar paralelo en los romanceamientos del siglo XIII); véase ital. *fera* por *fiera*, y el adjetivo correspondiente, *fero*, frente al homólogo castellano, *fiera*, no susceptible de monoptongación (que, en cambio, se dio en *fruenta* > *frente*, pero en orden cronológico<sup>22</sup>); esto aparte de la alternancia entre consonante simple y geminada en Petrarca (Serianni, pág. 69), solo simple en castellano, o la omisión de la vocal pretónica en el tipo *vertà* por *verità*, castellano *verdad*, o la epéntesi de la *e* en *amistade*, *etade* o *etate*, *maestrade*, *quietade* (bajo 4.1. “le varianti” en la pág. 35<sup>23</sup>), que en castellano se limitó a algunos vo-

<sup>19</sup> Salió en la Universidad de Chicago en 1937 (sería conveniente una reimpresión en C-D rom para el sucesivo acopio de materiales).

<sup>20</sup> Y tal vez concordes con la opinión del eximio filólogo vienés Leo Spitzer, quien dedicó al positivismo sintáctico de H. Keniston, para él incomprensible, una reseña adversa en *Language. Journal of the Linguistic Society of America*, 14, 1938, págs. 219-30, expresando unas exigencias extrañas al propósito del estudioso norteamericano; con ello le desanimó de su intención de publicar los otros tomos que estaba preparando, aun cuando su método fuera adoptado luego para el español de América por Ch. E. Kany, *American Spanish Syntax*.

<sup>21</sup> Aun cuando Juan de Valdés (según declara en el *Diálogo de la Lengua*) quería usar *fenestra* para acercarse al italiano.

<sup>22</sup> Más otros datos menos conocidos en italiano, como *truova* por *trova*, del que Serianni nos advierte que fue corriente en italiano medieval.

<sup>23</sup> CLIPIO en el apartado 3.2 registra 74 vocablos con esta terminación.

cablos como *ciudade*, especialmente en el romancero, o *felice*, *infelice* más generalizados; o el vocalismo latinizante en *silva*, *sumno*, *surge* o *vulgo*, “poéticos” en italiano, cuyos homólogos corrientes en castellano deben su vocal a la introducción más tardía de las palabras desde el latín (en el s. xv los más); sin hablar de una pléthora de latinismos que la poesía castellana, que sepamos, nunca introdujo como *lice*, *lece*, con el matiz semántico que éste marca respecto a *conv(i)ene*<sup>24</sup>.

Del léxico, que Serianni no se propuso estudiar especialmente, aparecen algunas voces en los apartados del esquema “gramatical”; para la comparación con el castellano interesa *spirtu* en 23.1, bajo la síncope de la vocal, comparable con *espirtu* de la poesía española (en Garcilaso, son 8.2 “salen espirtus vivos y encendidos”, 10-11 “mis espirtus pensando que la vían / se mueven y encienden sin medida”).

Bajo el apartado de 6 “Vocalismo tónico. Latinismo” alinea Serianni seis latinismos “bien enraizados en la tradición poética”, o sea, además de *auro*, los siguientes: *fraude*, *laude*, *lauro*, *tauro*, *tesauro*, y luego *lauro* (pág. 4<sup>25</sup>), reconociendo el valor simbólico de algunos, que debería ponerlos aparte; el diptongo viene a cuento para la diferencia entre *aura* y su alótopo *ora* (que también menciona como documentado desde Dante hasta el principio del ‘900, pág. 50); *lauro* y *aura*; los comparte en distinto grado el español, aunque más aquél, por su valor simbólico<sup>26</sup>, pero sin que el diptongo de la forma evolucionada; constituya una diferencia entre *lauro* y *laurel*, aunque debería examinarse las vicisitudes de cast. *lo-rel*, y por qué esta forma no se impuso. En cuanto a *aura*, tanto el italiano como el castellano carecían de un lexema patrimonial que expresara su contenido (véase como lo define el primer diccionario académico llamado “de Autoridades”: “aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento que sin impetu se dexa sentir. Es voz más usada en la Poesía, y puramente latina”<sup>27</sup>; el Diccionario académico actual ha heredado la advertencia de “usado en poesía”. En efecto, en ambos idiomas sentimos como poco ap-

<sup>24</sup> Serianni lo trae de Francesco Alunno en *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, Venecia, 1543, citado por él en la pág. 44.

<sup>25</sup> Con Vitale, págs. 56-57; hubiera podido agregar de Petrarca, son 197.5 *mauro*, en rima, allí referido a Atlante.

<sup>26</sup> Véase ilustrado ampliamente en Petrarca y en los petrarquistas italianos y españoles, en algunos casos con antecedentes cancioneriles, y en los clásicos, por M.<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla en el denso tomo titulado *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, *Repertorio*, Barcelona, Universidad, 1990, muy útil para la ilustración de la fortuna de las imágenes-símbolos; págs. 358-70 sobre “El tarej” y págs. 370-73 sobre “El laurel y mirto” y “El laurel y la yedra”.

<sup>27</sup> Cita a Quevedo: “la tierra estava insana, / y en aura blanda la adulava el viento”, y Calderón: “la tierra sus flores, / el agua su espejo, / sus auras el aire / sus luces el fuego”.

tos para la poesía los diminutivos de *aria*, *arietta*, y *de aire*, *airecillo* o *airecico*<sup>28</sup>.

Para la continuidad relativa con el presente, valga comparar la definición de *aura* en el *Dizionario della lingua italiana* de G. Folena y F. Palazzi<sup>29</sup>: *aura* venticello leggero e piacevole, *brezza*: *la dolce aura d'aprile*, con la entrada del *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos<sup>30</sup>, dividida en seis secciones (por varios sentidos técnicos), en la 4.ª, con la clasificación de "latinismo raro", y dos citas de prosistas.

Volviendo a las otras voces italianas que Serianni enumera, según vimos, bajo el diptongo *au*, el sust. *fraude* apunta a la introducción tardía del homólogo español, con cambio de género de f. a m., en un vocablo que reconocemos como propio de la prosa (y como tecnicismo) el verbo *laudare* remite a la lengua religiosa, en la que el castellano ostenta una evolución distinta, por cuanto lat. *laudare* produjo la reducción vernácula *loar*, que a su vez, al tener un contrincante procedente del árabe, se limitó a la lengua elevada.

Las propuestas de Serianni, aunque no estemos de acuerdo en algunos puntos, son sugerentes para una esquematización que se podría intentar para la comparación de las posibilidades de los dos idiomas en orden a las formas alternativas de la poesía, más numerosas en italiano por su evolución; en la elisión del artículo *l'*, no solo en *l'agua* (sino en *l'ale* / *las alas*, y otras elisiones imposibles de imitar, como *i'* por *io*, *vostr'occhi*, *b'* por *bei*; en los pronombres personales, con la dificultad de introducir los prons. personales desde que en el siglo XVI *nos*, *vos* fueron remplazados por *nosotros*, *vosotros*; por otra parte, es digno de observación la alternancia entre los demostrativos *aqueste* y *este*, por si fue mayor en poesía (en Petrarca, sin embargo, *esto* es raro); en los adverbios, la que se da en *do/adó/donde/adonde*, comparable mutatis mutandis con Petrarca *o'*, *'ve*, *dove*; propio del castellano es el declino de *ende*, frente ital. *onde*, (y al omnipresente *ne*). Son comparables los cambios de género en el nombre en cast. *grey*, ocasionalmente m., en ital. *il gregge* y la *greggia* (Serianni se refiere a cambio de declinación, págs. 142-43).

<sup>28</sup> Véase *airecico* en Fr. Luis de León, a propósito del pasaje de por sí poético de Cant 4.16 "¡Sus! Vuela, cierzo, y ven tú, ábrego; urea este mi huerto y haz que se esparzan sus olores", donde el agustino comenta

Venga el ábrego, y sople en este huerto mío con un airecico templado y suave, para que con el calor se despierte el olor, y con el movimiento le lleve y derrame por mil partes, por manera que gocen todos de suavidad y deleite.

<sup>29</sup> Turín, 1991, 1995.

<sup>30</sup> Madrid, 1999.

Con la mayor variedad del italiano contrastan, sin embargo algunos casos que dan la palma a español; éste e.g. con *el mar / la mar*: piénsese en Rafael Alberti al ser trasladado de Puerto de Santa María a Madrid: “El mar. La mar. / El mar ¡Solo la mar! / ¿Porqué me trajiste, Padre, a la ciudad?”, donde reconocemos el género femenino como el que le sonaba al poeta como propio de los pescadores, marineros y navegantes, y también de poetas ( Fr. Luis de León, oda 7.50 “las mares espumosas por do hienden”, Machado “la inmensa mar”; como masculino, en los nombres propios, y modificado por epítetos cultos: en Machado “el mar rutilante” (por lo que se siente como poético también por la modulación vocálica a la que el género se presta.)

Cabría volver a los clasicistas para identificar las palabras “no poéticas”, los *unpoetische Wörter* que señalaba B. Axelson en los poetas latinos, para entresacar las voces y las formas que ritmo y metro no admitían (más numerosas en español que en italiano, especialmente después de la eliminación de la rima aguda), pero con ello nos apartaríamos del libro que estamos presentando.