

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA LENGUA POÉTICA DE TOMMASO STIGLIANI

Mónica García Aguilar

(Universidad de Granada)

Resumen: En este estudio hemos querido trazar un primer acercamiento al estudio de la lengua poética del autor italiano Tommaso Stigliani y lo hemos hecho analizando su mayor obra, *Il Mondo Nuovo* (1628), poema épico sobre el descubrimiento de América. Hemos analizado los principales fenómenos de la ortografía, la fonética, la morfología, la sintaxis y el léxico que aparecen en el texto, teniendo en cuenta la norma lingüística del siglo XVII y las opiniones y teorías de los principales lingüistas de la época. Con este estudio, por tanto, ofrecemos un acercamiento a la concepción de lengua poética que Tommaso Stigliani, a través de su poema y de sus escritos teóricos, puso de manifiesto a lo largo de su carrera literaria.

Palabras clave: Tommaso Stigliani; literatura italiana del siglo XVII; historia de la lengua italiana.

Abstract: In this study, we have attempted to make inroads into the study of the poetic language of the Italian author, Tommaso Stigliani, analysing his principal work, *Il Mondo Nuovo* (1628), an epic poem on the discovery of America. We have examined the main phenomena of orthography, phonetics, morphology, syntax and lexicon that appear in the text, taking into account the linguistic norms of the 17th century, as well as the opinions and theories of the major linguistic experts of that period. Our study, therefore, gives an insight into Tommaso Stigliani's conception of poetic language, which, through his poem and his theoretical writings, he maintained for the duration of his literary career.

Keywords: Tommaso Stigliani; 17th-century Italian literature; history of the Italian language.

La concepción de lengua poética expresada por Tommaso Stigliani en el *Occhiale*, compendio de severas críticas sobre los excesos lingüísticos del siglo XVII¹, surge a partir de las reglas aristotélicas recogidas por Tasso de la definición de elocución. La necesidad de reflejar "chiarezza, purità, convenienza, ornamento e diversità" en el lenguaje de la poesía, lleva a nuestro autor a una posición extrema de considerar la pureza de las palabras como principio fundamental de todo poema épico. No es de extrañar, por tanto, que Stigliani tuviera predilección por el áureo periodo lingüístico del Trecento, donde según él, se llegó "in colmo d'osservanza in tutte le parti appartenenti a purità"². De aquí también su repudio continuo a

los barbarismos poéticos y a las voces “forastiere o avveniticce”, aunque su postura no llega a ser intransigente, porque la pureza que nuestro poeta persigue “non è di sua natura in modo severa e schifa che vieti i detti usi (di voci e frasi nuove e di voci e frasi straniere), ma solo gli limita, cioè non esclude totalmente la stranezza e la novità, ma le regola”³.

Aunque el lenguaje puro para Stigliani se identifique con el toscano (un toscano no reconocido únicamente como florentino, sino con fronteras más abiertas), su regolismo lingüístico no coincide plenamente con la lengua ideal que promulgó Pietro Bembo o con los preceptos gramaticales de la Academia de la Crusca. Con esta última, si bien pudiera parecer que nuestro poeta se acercara a sus reglas, coincide sólo parcialmente, aunque, evidentemente, reconoce la autoridad que ejerce en todo el panorama cultural del país.

Podríamos definir, por tanto, como moderadamente conservadora la lengua poética de Stigliani, nacida de un ideal lingüístico surgido de sus propias convicciones teóricas, llegando a alcanzar un modelo personal y autosuficiente de lengua. Estas características tendrían que haber quedado reflejadas en su *Grammatica*, de la que tantas veces habla como compendio de sus conocimientos lingüísticos⁴. Sin embargo, su definición de lengua y su rechazo a cualquier aporte externo, sea de la Crusca, sea de renombradas autoridades del momento como Aquilino Coppini, lector público de la Universidad de Pavía, queda expresada en estas palabras: “Quanto all’altra dimanda, perch’io non usi del tutto la trita e corrente ortografia dell’Italia, né del tutto la nuova del Cavalier Salviati e seguaci: le dico che per alcune ragioni, che saria lungo a dir ora, non m’accosto del tutto a’ primi: e per alcun’altre non m’accosto del tutto a’ secondi: quantunque abbia opinione, che se co’ secondi io potessi accordarmi circa d’alcuni miei dubbi diversi, massimamente nell’uso delle lettere doppie e delle scempie, eleggerei interamente per ottima l’ortografia nuova, e quella porrei in tutte le mie opere, così fatte, come da farsi”⁵.

Con las escasas noticias sobre la postura de Stigliani respecto a la lengua poética y sin ningún parámetro lingüístico que nos enumere las nociones gramaticales que llevó a cabo en sus obras hemos tenido que ceñirnos a los pequeños apuntes sobre su concepción de lengua que quedan reflejados en el *Occhiale* para analizar el nivel lingüístico del *Mondo Nuovo*,

poema épico objeto de nuestro estudio⁶. Nos hemos visto obligados a partir de las reglas de la Academia de la Crusca y de Pietro Bembo sobre la norma del siglo XVII y evaluar el distanciamiento o acercamiento del poeta épico a estos preceptos lingüísticos. Los fenómenos más polémicos de la ortografía, la fonética, la morfología, la sintaxis y el léxico del citado siglo han sido objeto de nuestro análisis para hacernos una idea global del gusto prebarroco de la lengua a la que, teóricamente, apunta Stigliani⁷.

En primer lugar, la acentuación gráfica del *Mondo Nuovo* de T. Stigliani se caracteriza por el uso que nuestro autor hace tanto del acento grave, muy frecuente en la mayoría de los textos literarios del Seicento, como del acento agudo, presente tan sólo en aquellos vocablos donde la pronunciación de los mismos es desconocida por tratarse de un término poco común o de nueva acuñación.

De esta manera, la acentuación grave aparece gráficamente evidente en todos los monosílabos, como verbos (*diè, è, può, fà, fù, fò, stè, sà, dò, sò, hò, hà, vò, và*, etc.); adverbios (*già, più, qui, là, giù, quà, sì*, etc.); preposiciones (*à, sù, frà, trà*); numerales (*trè*); pronombres personales (*tù*) y conjunciones (*ò, nè*, etc.). Igualmente, se acentúan los sustantivos apocopados (*dì, piè, rè, virtù, età, nemistà*, etc.); los compuestos oxítonos (*tuttitrè, oltracciò, perciò, ingiù* en alternancia con *ingiuoso, quaggiù* en alternancia con *quaggiuso*, etc.); las locuciones conjuntivas con el relativo "che" (*acciocchè, purchè, benchè, sicchè, poichè, talchè, perocchè, perciochè, finchè, fuorchè*, etc.), y, por último, aparecen también acentuados aquellos sustantivos de procedencia americana con una pronunciación oxítona (*Aitì, Cemì, Canarì, Cunabò, Perù, Casmù*, etc.).

Aunque, como hemos dicho, de uso restringido en el Seicento, el acento gráfico agudo está muy presente en nuestro poema, sobre todo, en aquellos términos nuevos relacionados con la conquista de América como es el caso de *canóe, coppéi, Borchén, Caggiágo, Ighéa, Caiárima, Océano, Sciaráguá*, etc.; o de aquellas palabras de uso poco común como *lúcere, fólgoe, intrépido, indómito, magía, grávida, etiopéno, rimóvere*, etc.; o incluso para distinguir gráficamente un verbo del adverbio como en el caso de *gía / già*.

Indicando una elisión, el apóstrofo aparece en nuestro poema utilizado con regularidad y disciplina, respetando en cada caso las normas y reglas gramaticales propugnadas por la mayor parte de la tratadística lingüística del siglo XVII. El caso más habitual de elisión es la colisión vocálica entre dos palabras del tipo: *poch'ore* (VII, 42, 1), *aver'alta* (VIII, 19, 3), *quest'isole* (IX, 77, 4), *dritt'occhio* (IX, 7, 7), *dott'arte* (XX, 128, 4), *sian'atti* (XX, 128, 6) *poetic'arte* (I, 2, 7), *fresc'aura* (I, 115, 2), *nobil'alma* (XI, 103, 4), etc., aunque catégorica suele ser también la presencia del apóstrofo en el relativo "che" cuando se encuentre seguido de una palabra que inicie por la "h" etimológica como es el caso de las formas verbales *c'hò* o *c'hà*. El apócope postvocálico de las preposiciones articuladas, suprimiendo con ello el diptongo, está generalizado en las formas: *de'*, *da'*, *a'*, *co'*, *ne'*, *su'*, *tra'*, etc., aunque aparecen también, en menor medida, las formas *dai*, *coi*, *nei*. La aféresis de "im / in-" inicial cuando está precedida de otra vocal no se hará de forma sistemática, sino que predominará la permanencia de la vocal delante de las nasales. Encontramos escasos casos de aféresis en *lo 'ncantatore* (II, 11, 5), *lo 'ncendio* (XIV, 128, 6) *alla 'nfelice* (XVIII, 33, 3), *la 'nterruppe* (XX, 140, 2) e *'n guisa* (XI, 81, 6), e *'n duolo* (XI, 112, 7) etc., aunque cuando la vocal que precede al grupo "im / in-" es también otra "i", la elisión se produce en la palabra que la antecede: *t'invij* (I, 21, 1), *costu'insegna* (I, 52, 5), *gl'inganni* (V, 2, 6), *s'introdusse* (I, 94, 4), etc., con la excepción *trovai 'n porto* (XI, 35, 7). El adverbio *d'improvviso* aparece siempre con el apóstrofo, mientras que el adverbio *d'intorno* se alterna con la forma apostrofada *d'intorno*.

Por último, el apócope vocálico es constante incluso en el caso del artículo indeterminado masculino singular al que le sigue una palabra que inicia por vocal: *un'Angelo* (II, 130, 7), *un'arboscello* (I, 14, 3), *un'antro* (IX, 70, 4), *un'amor* (II, 46, 5), *un'uom* (VI, 100, 6), *un'assedio* (IV, 83, 5), *un'arcione* (VI, 10, 8), etc.

En cuanto al uso abusivo de las mayúsculas, tan presente en los textos literarios del Seicento, tenemos que decir que obedece, sin duda, a los cánones enfáticos propios de la poética barroca. El exceso que algunos poetas hacen de esta marca gramatical, tal es el caso de Giambattista Marino, fue objeto de crítica. Así, nuestro moderado Stigliani en su *Occhiale* hace rotundas observaciones al poeta napolitano porque: "scrive di più

Giardino colla prima maiuscola, e Nume, e Garzone, e Vecchio, e Giovane, e s' fatti altri nomi appellativi, che deono ordinariamente andar tutti con minuscola"⁸. Evidentemente, la aparición de las mayúsculas estaba regulada por las reglas y principios gramaticales de lingüistas como Salviati que defendía su uso en aquellos términos que indicaban nombres propios, instituciones, grados o dignidades importantes, etc.

Stigliani, sin embargo, supo manejar con soltura el uso de las mayúsculas que, sin excesos, aparece constante. Además de después de punto, de inicio de verso u octava, se normaliza en los nombres propios de persona (*Silvarte, Colombo, Guarnesse, Beuci, Caggiago, Salazaro, Pacileo*, etc.); en los nombres mitológicos propios (*Sfinge, Briareo, Medusa, Scilla, Ciclopi, Centauri, Chimera*, etc.); en las personificaciones (*Fortuna, Amore, Natura*, etc.) en los nombres de grados o titulaciones dignatarias (*Rè, Principe, Baroni, Capitano, Rettor, Pontefice, Pastor, Regina, Duce, Signor, Sacerdote*, etc.); en los nombres geográficos reales o mitológicos (*Spagna, Genoa, Appennino, Anversa, Equinozzio, Napoli, Paradiso, Inferno, Cielo, Dite*, etc.); en la denominación de pueblos (*Inglesì, Franchi, Antipodi, Moro, Indian*, etc.), aunque en este campo con grandes oscilaciones corregidas posteriormente en la revisión de su poema y presentes en las apostillas al mismo⁹.

Por otra parte, la puntuación en el *Mondo Nuovo* de Stigliani está utilizada en función del sistema métrico y la organización sintáctica en cada estrofa. Si bien la terminología de estos signos de puntuación durante todo el Seicento variaba según el autor que la describiera, todos coinciden en la existencia de pausas más breves y otras más acusadas, así, la coma, punto y coma, los dos puntos y el punto. El signo de interrogación incidía en la entonación de la frase, mientras que el paréntesis, dentro del discurso, señalaba un inciso o una interjección en el mismo. En nuestro poema, el uso de estos signos es el que prescribía la normativa, por tanto, con la coma se indicaba una pequeña pausa en la lectura, pero Stigliani, como Lodovico Dolce había promulgado en su gramática, la coloca también antes de la "e" conjunción, del "che" relativo, delante de "né, come, quando" y del "se" hipotético¹⁰.

El punto y la coma suspende el sentido con una pausa le lectura breve, pero más acusada que la coma. Divide miembros sintácticos de

significación autónoma y en el poema es escasa y aparece, normalmente, al final del verso. También en esta posición encontramos a los dos puntos, señalando una pausa más larga en la lectura:

Strideano orribilmente in aria sparti
I quattro, di ch'io dissi, opposti fiati:
Alzando onde contr'onde, e l'acqua in parti
Spezzando vaste, e 'n pezzi ismisurati:
Ch'à liquide montagne assomigliarsi
Pareano, che venissero ad urtarsi (IV, 29, 3-8).

El punto, con una amplia nomenclatura defendida por Salviati¹¹, aparece en nuestro poema cerrando un periodo métrico y sintáctico, al final de la estrofa, aunque está presente también en las proposiciones explicativas que requerían los dos puntos antes del discurso directo:

Stà lieto Licofronte. Io son'il messo
Astarotte, che vengo à liberarti (II, 77, 1-2)

Si hablamos de la grafía etimológica latina vemos que el verso, mucho más que la prosa, es propenso a la conservación, aunque a veces resulta excesiva. Los intentos de establecer un canon son múltiples ya desde el Cinquecento, así, Pietro Bembo con su obra *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, empieza a renovar la ortografía humanística en relación, sobre todo, con las grafías etimológicas como la "h", los digramas griegos o los grupos consonánticos latinos "ct, pt". Más tarde, la reforma de Gian Giorgio Trissino¹² llevada a cabo en sus obras (*Canzone a Clemente VII*, la *Sophonisba* o la *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*), tuvo una repercusión en el panorama lingüístico italiano desfavorable y son muchos los intelectuales que escriben en contra de las innovaciones de Trissino¹³. Uno de estos escritores, Claudio Tolomei, estaba de acuerdo con la idea de que se debía hacer una reforma ortográfica porque era evidente que el alfabeto latino no se adaptaba perfectamente a la lengua italiana. Su colaboración, llevada a cabo en la edición de su

epistolario, dio nuevas grafías para quien se preocupaba de distinguir la “o / e” abierta y cerradas, junto con la “s / z” sonora y sorda.

En el Seicento, las discusiones lingüísticas continúan y las oscilaciones ortográficas están presentes en la mayor parte de textos publicados. Éste es el caso de nuestro poema en el que encontramos un ejemplo más de uso de las grafías. Así:

1. El uso de la “h” etimológica se restringe en el *Mondo Nuovo*, alejándose así de la normativa de la Accademia de la Crusca¹⁴, a la primera y tercera personas del singular (*hò, hà*) y, excepcionalmente, aparece en el infinitivo del verbo (*haver*, II, 49,5), en el gerundio (*havendo*, III, 91, 7) y en algunos tiempos verbales (*havea*, III, 100, 2; *hebbe*, II, 63, 1). De igual modo, tan sólo en una ocasión encontramos, conservando la “h” latina, el sustantivo *huomo* (IV, 69, 8) y el adverbio *hor* (VIII, 2, 7) mientras que para las interjecciones es generalizado el uso de *deh*.

Es obvio, por tanto, que Stigliani limita aún más que la preceptiva cruscante el empleo de esta grafía etimológica, excluyéndola de la totalidad de los términos de procedencia latina que todavía en el siglo XVII sufrían oscilaciones. Así en el *Mondo Nuovo* encontramos *irsuto* (IX, 44, 8), *istoria* (I, 1, 7), *onore* (II, 56, 5), *umide* (I, 19, 5), *erboso* (VIII, 61, 2), *oggi* (VIII, 56, 6), *omai* (X, 1, 5), *uopo* (XVII, 23, 2), por ejemplo, y no, *hirsuto*, *historia*, *honore*, *humide*, *herboso*, *hoggi*, *homai*, *huopo*.

2. El tratamiento de los digramas etimológicos por parte de nuestro autor se resuelve hacia el conservadurismo etimológico cuando se trata de palabras que comienza por “ab-” (como es el caso de *absenza*, V, 32, 8; *absorto*, VII, 117, 7; o *absente*, XIII, 77, 5) o que contengan el grupo consonántico “n + s líquida” (así *istante*, II, 77, 4; *instabile*, IV, 32, 4; *inscrizzion*, VII, 103, 6; *instupidì*, XVII, 174, 1; *instinto*, VII, 110, 5; *inscrutabili*, IX, 26, 4; etc.). Por otro lado, los grupos de oclusivas aspiradas griegas “th, ph, ch” remiten su presencia en nuestro poema, tan sólo Stigliani conserva la velar aspirada en los vocablos de terminología eclesiástica *Christo* (V, 68, 2) y *christiani* (XIV, 35, 1), aunque alternando con las formas *Cristo* (I, 8, 5) y *cristiani* (I, 41, 1).

3. La grafía etimológica “-x-”, en desuso ya desde finales del Cinquecento, no aparece en ningún vocablo de nuestro poema y en su lugar, siguiendo las indicaciones bembescas, Stigliani resuelve la “x” intervocálica y preconsonántica como “s”. Al primero de los casos encontramos: *esanguì*, (II, 68, 8); *esauditi* (VI, 20, 2); *esaminar* (XI, 26, 1); *esecutori* (XI, 31, 4); *esercizio* (X, 93, 1); *esequie* (XVIII, 144, 7); *esalando* (XIV, 49, 7); *esempio* (V, 8, 6), (aunque en ésta última palabra existen oscilaciones con la forma *esempio*, XV, 70, 4); *estinto* (XV, 7, 2); *esterno* (XVII, 10, 3); *sesto* (I, 6, 2); *Estremadura* (I, 101, 6); *estremo* (II, 15, 5); etc., como preconsonántica.

4. La “j” semiconsonántica a inicio de palabra se resuelve generalmente con la “g” palatal, como sugería la norma toscana: *giacea* (II, 9, 1); *giumentì* (XVII, 152, 5); *Giason* (IV, 84, 1); *gioconda* (XIII, 10, 2); *gioventù* (XIII, 116, 2); *giogo* (XIII, 68, 1); *gioco* (I, 76, 8); *Giovanni* (IX, 125, 1); *Giesù* (II, 86, 6) (manteniendo la i diacrítica), *giudizio* (III, 74, 6); etc., aunque esta yod persiste en el término *iattura* (XIV, 24, 3), aceptado con esta grafía también por el Vocabulario de la Crusca. Como grafía intervocálica, esta “j” se resuelve con la “i” como sucede en *Traiano* (III, 66, 7).

5. Del mismo modo, como lo exigía la norma etimológica de carácter innovador, la solución del “ti” átono latino precedido de vocal o consonante líquida y nasal deriva en el grupo “zi”, mientras que cuando en latín existía un grupo consonántico del tipo “cti” o “pti”, la solución derivaba entonces en “zzi”. Así queda recogido en nuestro poema, por un lado: *spazio* (II, 14,5); *ozio* (XII, 15, 6); *letizia* (I, 28, 3) (alternando con *letitia*); *nazione* (IV, 67, 6); *condizion* /XV, 27, 1); *sazio* (X, 33, 1); *grazioso* (I, 103, 3); *nunzio* (II, 12, 5); *spezie* (VII, 66, 4); *silenzio* (IX, 112, 2) (alternando con *silentio*), *avarizia* (II, 39,2); *pigrizia* (II, 39, 2); etc.; y por otro: *nuzzial* (I, 80, 6); *Equinozzio* (III, 86, 8); *elezzion* (IV, 77, 6); *instruzzion* (VII, 76, 5); *inscrizzion* (VII, 103, 6); *distruzzion* (X, 5, 3); *seduzzion* (XIII, 115, 4); *azzion* (XVI, 99, 4); *perfezzion* (XVII, 39, 8); *afflizzion* (XVII, 67, 6); etc.

6. En la evolución de la dental y palatal latinas "ti", "ci", seguidas de vocal átona, Stigliani ha mantenido el sonido palatal "ci", eliminando, por tanto, la solución interdental "zi". Los ejemplos, reducidos en nuestro poema, son: *supplicio* (XVIII, 32,4) y *giudicio* (XVIII, 32, 2) entre otros.

7. La distinción entre el sonido sordo y sonoro de la interdental "z" intervocálica había sido motivo de crítica también en el *Occhiale* por parte de Stigliani. Ante la rima imperfecta "aguzza / ruzza" que aparece en el *Adone*, nuestro poeta aduce que Marino no había llegado a captar la verdadera pronunciación de la interdental, eligiendo la grafía, simple o doble, según tradicionales reglas ortográficas. Si bien la Crusca termina por unificar los dos fonemas con la grafía geminada "zz", nuestro autor se demuestra incierto en esta elección y aunque pretende normalizar el sonido sonoro con la "z" y el sonido sordo con la "zz", las oscilaciones son considerables a lo largo de todo el poema. Así, aparecen un sin fin de vocablos con aparente pronunciación sonora: *zizanie* (IV, 76, 4); *battezzaro* (VIII, 78, 6); *rezo* VII, 22, 3); *azzurro* (II, 24, 7); *armonizzare* (XIII, 46, 2); etc., junto con otros con pronunciación sorda: *singhiozzo* (II, 73, 2); *gozzo* (III, 50, 5); *spessezza* (II, 21, 2); *rintuzzato* (I, 85, 5); *accozzando* (I, 57, 8); *dritezza* (I, 115, 5); *brutezza* (II, 7, 2); *cozzo* (III, 50, 1); etc. Sin embargo, las oscilaciones persisten en vocablos como *meza* (IV, 13, 4) / *mezza* (III, 82, 6).

8. A pesar de que la oscilación en el uso de las consonantes dobles es muy frecuente, especialmente, donde el toscano no concuerda con el latín, Stigliani opta por un criterio, no exclusivamente etimológico, sino cercano a las pretensiones de Salviati de geminar la mayor parte de las consonantes. Así, en el *Mondo Nuovo* se conservan en gran medida las consonantes simples y geminadas de origen latino como *improvviso* (II, 126, 5); *colà* (II, 35, 5); *scelerato* (IX, 158, 8); *publica* (V, 6, 8); *fabril* (V, 10, 8); etc., aunque en los últimos ejemplos, conforme a un gusto normalizado por la geminación consonántica, en el poema encontramos igualmente *pubbliche* (VI, 55, 2); *fabbriche* (II, 87, 8); *fabbrì* (VII, 73, 3). Es evidente, pues, la opción stiglianésca por la presencia de consonantes dobles y así: *labbra* (I, 72, 7); *rabbia* (III, 6, 2); *opportuno* (IX, 146, 2); *testuggine* (III, 31, 7);

intollerante (XII, 136, 5); *immagine* (XIV, 34, 6); *femmina* (VI, 13, 3); *freddezza* (VII, 93, 5); *nebbia* (II, 43, 4); etc.

La fonética llega a sufrir grandes divergencias a finales del siglo XVI que se irán atenuando conforme avanzan los años. Sin embargo, en la edición romana de nuestro poema, persisten todavía determinadas oscilaciones fonéticas que se van resolviendo hacia la norma lingüística moderna, no sin ciertas dudas previas. Entre los fenómenos fonéticos más relevantes del *Mondo Nuovo* destacamos:

1. Dentro del vocalismo tónico, el diptongamiento de “e” en “ie” se evidencia en numerables vocablos como *altiera* (VII, 71, 6); *primiero* (VII, 22, 6); *fiera* (IX, 105, 6); *lieve* (X, 68, 4); *guerriero* (V, 1, 2); etc., aunque con formas alternativas como *fera* (XIII, 122, 7); *altero* (VIII, 14, 2); etc. De igual modo nos encontramos oscilaciones con el diptongo “uo” procedente de la latina “o” abierta, de manera que junto a términos como *ispagnuolo* (XVI, 167, 5); *figliuol* (XVII, 117, 7); *stuolo* (XVIII, 13, 3); *lacciuolo* (XX, 167, 5); *capriuol* (I, 24, 4); *cuore* (III, 104, 4); *ruote* (VII, 48, 7); *fuoco* (XIV, 18, 1); etc., aparecen también éstos otros: *foco* (XIV, 117, 7); *core* (XV, 5, 4); *rote* (XVIII, 111, 6); *vole* (XX, 160, 1); *gioco* (I, 76, 8); *loco* (I, 76, 7); *socero* (XIV, 149, 8) etc. Las formas latinas con “u” en vez de la toscana “o” dejan también su rastro en nuestro poema, pero con grandes oscilaciones: *sculto* (I, 22, 8) / *scolto* (VI, 36, 5); *cultori* (VI, 54, 1) / *coltori* (V, 61, 8); *culto* (IV, 44, 6) / *incolto* (VII, 55, 6); *vulgo* (VIII, 2, 1) / *volgo* (XX, 135, 7); etc. Por otro lado, la alternancia de los diptongos se generaliza y junto a *rauche* (II, 118, 7); *ausa* (V, 85, 2); *tauro* (VIII, 103, 4) encontramos, *roco* (IX, 42, 7); *oso* (XVI, 85, 2); *toro* (XXX, 55, 1).

2. La representación gráfica de los sonidos palatales es redundante cuando junto a la vocal “e” aparece la llamada “i” diacrítica. Tal es el caso de *giel* (I, 39, 8); *Crociero* (III, 97, 1); *trinciera* (XII, 13, 8); *gorgiera* (XIII, 76, 6); *effigie* (XIII, 130, 8); *coscienza* (XX, 138, 2); etc., incluso aparece en los plurales de los sustantivos y adjetivos que acaban en “-cia /-gia”,

independientemente si le antecede o no una consonante: *provincie* (VIII, 74, 7); *grigie* (XV, 67, 3); *stiglie* (II, 8, 1); etc.

3. Entre la normalización gráfica más generalizada que atiende a una neta distinción fonética, se encuentra la alternancia de “u / v”. Stigliani utiliza la “u” minúscula tanto para la vocal como para la consonante, mientras que para la mayúscula elige la “V”.

4. En el plural de los sustantivos y adjetivos que acaban en “-io” y en las desinencias del imperativo y del pretérito indefinido, se recurre a la grafía “ij”, teniendo un valor no sólo gráfico, sino también silábico, necesario, por tanto, para la rima y el cómputo del verso. Así: *occhij* (II, 11, 8); *demonij* (II, 47, 4); *gij* (XIV, 23, 4); *partij* (XIV, 114, 4); etc.

5. En cuanto al consonantismo, los fenómenos se refieren a evoluciones requeridas por la poesía, por considerarse de mayor elegancia para el verso la presencia de ciertas formas como aquellas verbales que ceden la dental sonora por desinencias en “-aggio / -eggio”: *veggio* (XV, 73, 1); *caggia* (VI, 114, 2); *chieggiono* (XX, 108, 7); etc. De igual manera, la “-gl-” en posición interna deriva en el grupo consonántico “-gghi-”, como es el caso de *vegghiar* (VI, 28, 5); *mugghiava* (XVIII, 150, 5); etc. Por otra parte, la palatización del grupo “-ng-” delante de vocal anterior se produce en determinados casos como en *giugnea* (III, 47, 3); *aggiugne* (X, 56, 8); *spignere* (XII, 141, 4); *piagnesse* (VIII, 47, 8); etc., aunque no se produce la generalización del fenómeno. El intercambio de ciertos grupos consonánticos es común en nuestro poema y así, junto a *navigio* encontramos *navilio* (“gi / li”); junto a *veneno* aparece *veleno* y *velenoso* (“l / n”); junto a *scoverto*, *scoperto* (“p / v”); junto a *vasello*, *vascello* (“s / sc”), motivo éste último de muchas de las correcciones efectuadas a la última edición del *Mondo Nuovo*¹⁵.

Muchas de las oscilaciones morfológicas que abundaban en los textos escritos del Seicento debido, todavía, a formas de influencia latina, en Stigliani las encontramos estabilizadas, aunque persisten todavía algunos

fenómenos arraigados al lenguaje poético de los que nuestro hace uso constante, como, por ejemplo, los que siguen:

1. Como parte de la morfología nominal, tenemos que prestar especial atención a las formas del artículo determinado, plural y singular, que aparecen recogidas en nuestro *Mondo Nuovo*. Así, para determinar a un sustantivo singular encontramos las formas "il" delante de palabras que comiencen por consonante, incluida la "z" (*il corridor*, I, 42, 4; *il Duce*, I, 52, 1; *il genitore*, I, 63, 1; *il zelo*, IV, 43, 7; *il zefiro*, XII, 101, 4; *il zio*, XVII, 30, 5; etc.), con la variante "l" cuando le precede una palabra que acaba en vocal (*che 'l gran*, XVII, 58, 2; *sotto 'l pennon*, I, 55, 7; *oltra 'l fuggir*, I, 124, 4; *avea 'l legnaggio*, II, 4, 5; etc.). Por otro lado, la forma "lo" aparece tanto para palabras que comiencen por "s" líquida (*lo scettro*, IX, 22, 8; *lo squadron*, XII, 100, 1; *lo spazio*, II, 14, 5; *lo spirto*, II, 17, 5; *lo stuolo*, XII, 27, 8; etc.); como para palabras que comiencen por el apócope "n" (*lo 'ncantatore*, II, 11, 5; *lo 'ndugio*, XVI, 27, 6; *lo 'nvito*, XVI, 27, 6; *lo 'ncendio*, XIV, 128, 6; etc.). Por último, la forma apostrofada "l'" está presente en aquellas ocasiones en las que las palabras comiencen por vocal (*l'armata*, *l'immagine*, *l'ombra*, *l'isola*, etc.). Como prescribe Bembo, después de la preposición "per" aparece siempre en singular la forma "lo" (*per lo mar*, II, 122, 8; *per lo gozzo*, II, 73, 4; *per lo spasmo*, VII, 30, 1; *per lo scudiero*, VIII, 96, 3; *per lo terreno*, XII, 117, 2; etc.).

Las formas del plural también se mantienen dentro de la norma y así, la forma "i" aparece con sustantivos que inicien por la consonante (*i nocchieri*, *i rivi*, *i presagi*, *i zefiri*, *i zaffir*, etc.); la forma "gli" viene empleada con palabras que comiencen por "s" líquida (*gli spirti*, *gli stolti*, *gli scudi*, *gli scandali*, *gli schermi*, etc.), aunque alternada con la forma "li" (*li spirti*, *li sforzi*, *li stuoli*, etc.). Interesante a este respecto son las siguientes palabras de Stigliani: "'gli' e 'li' articoli, quando stanno da sé e non son composti, sieno l'istesso, cioè che 'gli' vaglia per 'li'; atteso che in composizione ciaschedun d'essi in virtù dell'accento suona per 'l' iterata. Per figura, quando l'articolo genitivo 'de li' è due parole, la seconda si pronunzia con 'l' scempia. Ma quando esso si comprime in una, cioè in 'deli', la 'l' per virtù dell'accento si fa doppia e dicesi 'delli'. E l'istesso si può dir di 'degli', la

cui seconda sillaba, contenendo virtualmente due 'l', non può in composizione sonarne una"¹⁶.

Finalmente, el artículo plural que acompaña la preposición "per" varia en función del inicio de la palabra que le sigue, de manera que aparece "per li" cuando la siguiente palabra comience por consonante (*per li cerchij, per li fianchi, per li color*, etc.), mientras que será "per gli" cuando comience por vocal (*per gli orecchi, per gli orti, per gli omeri, per gli occhij*, etc.).

2. Ante las multitud de formas recogidas en los textos literarios del Seicento para indicar los numerales, en especial, aquellas que indicaban el número dos (*duo, dui, doi, duoi, due, du', dua*), Stigliani opta por seguir la tendencia latina recogida por Petrarca que distinguía la forma "duo" para el masculino (*duo di*, XIX, 83, 5; *duo anni*, I, 70, 6; *duo Baroni*, I, 74, 4; *duo veleni*, I, 84, 6; *duo eserciti*, IV, 39, 8; etc.), y la forma "due" para el femenino (*due donne*, VI, 91, 7; *due mani*, VIII, 98, 5; *due spade*, X, 59, 6; *due vele*, II, 107, 4; *due punte*, I, 104, 5; etc.).

3. Ya dentro de la morfología verbal, los imperfectos en "-o" (-avo, -evo, -ivo, ero), ya desde mediados del Cinquecento usados por los florentinos más espontáneos, no terminan por imponerse en la norma lingüística del Seicento, aunque las oscilaciones empiezan a evidenciarse en los textos toscanos, principalmente. En nuestro poema, aunque narrado en tercera persona, podemos notar la presencia del uso del imperfecto, primera persona, en "-ava", como en el caso aislado del verso *Io che con fede amava il mio consorte* (II, 50, 3).

4. Las oscilaciones en la tercera persona plural del pretérito indefinido son continuas en nuestro poema entre las formas "-sso" (*temperassono, ritenessono, fessono, tornassono, empissono, avessono, aiutasseno*, etc.) y "-sso" (*trassero, esponessero, ascendessero, fussero, potessero, venissero, affogassero*, etc.), aunque la abundancia de éstas últimas es mucho más acusada.

5. La sufijación con pronombres directos a las formas verbales apocopadas es objeto de crítica por parte de la Academia de la Crusca a

nuestro Stigliani. Ante la forma “votti”, del verso “Roldano, con mia man punir non votti” (IV, 71, 1), los académicos responden que “non si dice mai in buona profferenza ‘votti’ per doppia ‘t’, ma si ha sempre a dir ‘voti’ per ‘t’ scempia”¹⁷. Evidentemente, nuestro poeta difería de esta opinión y respondió con una elocuente carta en la que defendía el uso verbal que aparecía en su poema. Con gran convicción y justificaciones gramaticales, el materano explica que “il detto ‘vo’” è accorciato non da ‘voio’ per liquidazione e da ‘voi’ per sinalefa, ma da ‘voglio’ intero, per un’altra figura, che chiamiamo ‘apocope’ pur dal nome greco. La quale, perché dalla parola leva nettamente l’ultima sillaba, da ‘voglio’ leva ‘glio’ e fa ‘vo’”; (...). Avvien, dico, nel detto ‘vo’”, quando egli è apocopato e componsi, il contrario che quando è sincopato in composizione. Perché esso, in tal caso, non solamente s’accentua con acutezza e senza apostrofarsi, ma rattien la propria facultà e vigore, cioè resta atto a geminare ogni consonante che potesse a lui seguire in sua compositura. Onde, giungendosi con qualsivoglia articolo o con qualsivoglia pronome, raddoppia necessariamente la lettera seguente: e così di ‘voglioti’, levando via ‘glio’, fa ‘votti’ e non ‘vòti’”. Termina confirmando con sus argumentaciones el uso toscano de la forma: “Questa seconda maniera apocopata, con tutto che oggidì nel parlare vivo di Firenze sia meno usitata, ella è tuttavia toscana e trovasi spessissima nelle buone scritture, sí come quella ch’è più intesa dall’altre nazioni d’Italia, le quali ne’ lor dialetti la praticano tutte”, concluyendo que “non solamente può dirsi ‘votti’ e ‘vòti’, ma ‘votti’ è quasi più toscano che ‘vòti’”¹⁸.

Además del acusado recurso al hipérbaton, donde la construcción de las frases se ve enormemente alterada debido a las características de la lengua poética y su sujeción a la rima y a la estrofa, la sintaxis del *Mondo Nuovo* no es particularmente innovadora. Destacamos algunas de sus características:

1. Ya desde el segundo Cinquecento, encontramos oscilaciones en las parejas pronominales del tipo “se gli” o “se le” (*se gli son care*, IX, 16, 2; *se gli rese*, XII, 73, 8; *se gli erano*, XIV, 75, 8; *se le suppon*, I, 60, 7; etc.) alternadas con otras del tipo “gli si”, “le si” (*gli si fù ravvolto*, XII, 73, 5; *gli*

si perdona, XVI, 17, 3; *le si ponesse*, XX, 155, 8; *le si voltaro*, XX, 180, 7; *le si coricò*, VI, 88, 4; etc.), aunque sean más frecuentes éstas últimas en la lengua escrita de entonces, en el *Mondo Nuovo* la presencia de unas y otras está equilibrada.

2. En las construcciones de participio absoluto, siguiendo la línea marcada por Bembo, Stigliani mantiene el participio en masculino singular: *ito vicin* (I, 14, 4); *fatto il cielo nero* (I, 38, 2); *vistosi addutto* (XIV, 88, 1); *fattosi allegro* (XVI, 50, 5); etc.

3. En las proposiciones concesivas, Stigliani usa el modo indicativo y subjuntivo indistintamente con la conjunción "sebbene" (*se ben solea*, III, 40, 3; *se ben non piagò*, XII, 140, 6; *se ben riputi*, XVII, 134, 3; etc.), mientras que con el nexa "benché" se atiende sólo al subjuntivo (*benche sembri*, XIV, 138, 5; *benche 'l premesse*, XVIII, 41, 1; etc.).

En cuanto al léxico, merece especial atención la presencia de latinismos en la lengua de principios del siglo XVI que se debió, principalmente, al cambio radical del sistema educativo y cultural del momento. La investigación técnica y científica, sobre todo, provocó una necesidad urgente de acuñar nuevos términos para dar nombre a la infinidad de nuevas materias y fenómenos que surgían de los estudios en curso. Así, la lengua italiana, fijada como nueva lengua de estudio, tuvo que recurrir a las lenguas clásicas para atender a las nuevas necesidades lexicográficas.

En la vertiente literaria, sin embargo, el uso del latinismo surgió más bien del deseo de elegancia y solemnidad que necesitaba. No fue otro el motivo por el que Ariosto y Tasso acumularon gran número de latinismos en sus obras y lo que en un primer momento se consideró una licencia poética, pasó a formar parte de la lexicografía italiana.

Con los años, gramáticos y lexicógrafos, en su labor de buscar la pureza y mejora de la lengua italiana, terminan por considerar esa inmensa ola de latinismos literarios como un gran defecto de los textos que hay que corregir. En efecto, los poetas comienzan la revisión de sus obras para eliminar todo rastro de acercamiento a las lenguas clásicas, llegando a

casos tan extremos como el de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, pulida en más de una ocasión por su autor.

Tommaso Stigliani, en el nuevo siglo, se hace eco de esta situación y resta "al latino la sua funzione storica di serbatoio privilegiato per la lingua italiana, e a collocarlo senz'altro tra le lingue straniere"¹⁹. Su intervención en el *Occhiale* nos deja clara su postura antilatinista, llegando a enumerar, concretamente, hasta 258 latinismos presentes en el poema de Giambattista Marino. Ya con anterioridad, en su epistolario, había acusado a las lenguas clásicas de contribuir a la decadencia del italiano por su perenne presencia en el sistema educativo nacional: "Noi italiani oggidì tutti andiamo in nostra fanciullezza alle scuole di grammatica ad apprendere il latino col mezzo del nostro favellare natio, e avviene che molte voci e modi di quello idioma ci s'attaccano e poi ci scappano detti o scritti, qualvolta italianamente ragioniamo o scriviamo"²⁰.

Es de suponer, por tanto, que, en el *Mondo Nuovo*, la presencia de construcciones y términos latinos sea mínima y limitada, en todo caso, a las grafías etimológicas del tipo "ab + consonante", el uso de la interdental "zi" con la grafía latina "ti" o la conservación de la vocal "u" en vez de la italiana "o", que anteriormente hemos descrito.

Con todo, Alessandro Tassoni en su crítica al poema stiglianenco, identificó ciertos fenómenos lingüísticos con evidentes rasgos clásicos. Así, la expresión *per chiome* (I, 69, 5), según Tassoni, "è detto alla latina per comas"; el verso *mentre sedea il Colombo appresso prora* (IV, 60, 5) también "è detto alla latina senza l'articolo". La presencia de las sordas oclusivas etimológicas, como es el caso de *giuppa* (X, 59, 3) *per giubba*, reclama la atención también del modenés por su distanciamiento de la norma toscana.

Si bien estas influencias latinas se encuadran dentro de la ortografía y la sintaxis, los latinismos léxicos también se encuentran presentes en nuestro poema procurando la sorpresa en el texto. Tal es el caso del latinismo *ostro*, de un uso muy restringido ya en el latín mismo, pero que pasa a convertirse en una palabra de moda en la poesía barroca. En nuestro poema, sin embargo, aparece en contadas ocasiones con el significado de "rojo" (VIII, 56, 2; XIII, 18, 4...), siendo de uso más común el latinismo *purpureo* (II, 24, 1; X, 64, 2; XII, 120, 7...). Del mismo modo, puede

aparecer la palabra en su forma fonética latina originaria como *ebeno* por *ebano* (III, 5, 8; VII, 55, 6; IX, 120, 6...). De la misma estirpe latina es el epíteto *indómito* con el que se designa al indio (XX, 39, 1). Otros latinismos presentes en el *Mondo Nuovo* son: *unqua* (XIII, 47, 7); *ambo* (XIII, 23, 8); *arena* (XIII, 139, 4); *ausa* (V, 85, 2); *amplesso* (X, 19, 3); *vagina* por “fodero” (XVII, 116, 7); con el derivado, *invaginarsi* (X, 48, 8); etc.

Por otro lado, la presencia de indigenismos americanos en el *Mondo Nuovo*, además de enriquecer verbalmente el poema, lo coloca, junto a las primeras crónicas históricas, en el elenco de fuentes que reunieron por primera vez los vocablos referentes a la fauna y flora americanas, a la nueva geografía apenas descubierta o a la civilización indígena²¹. No podemos hablar, sin embargo, de una invasión de terminología indígena en nuestro texto, sino de una moderada relación de nombres de procedencia americana, fruto del intercambio lingüístico, a veces no directo, entre el español o portugués y el italiano²². A esto, sin duda alguna, contribuyó Giambattista Ramusio con sus traducciones de las crónicas americanas de Pietro Martire y Gonzalo Fernández de Oviedo²³, fuentes históricas de nuestro poema.

Stigliani, ajustándose a su teoría poética, nos presenta estas “voces peregrinas” en el modo que “siano intelligibili, che siano poche, e che siano il meglio di que’ tali idiomi”²⁴. Por ello, y por el escaso espacio literario que nuestro poeta concede a la descripción del pueblo americano, los citados términos que encontramos en nuestro poema son fácilmente localizables. En primer lugar, el cacique, principal figura de la organización política precolombina, cobra vida en el *Mondo Nuovo* en los personajes *Guarnesse* (XI, 22, 6); *Canari* (XI, 123, 5); *Beuci* (XI, 123, 5); *Caggiago* (XI, 123, 5) y *Cunabò* (XI, 123, 6), adaptaciones fonéticas al italiano de los verdaderos caciques de la isla La Española, a su vez, adaptaciones de las formas Guarionex, Goacanagari, Behecchio, Caiabo y Caonabo, presentes en la obra de Ramusio.

Lo mismo sucede con la terminología geográfica o geofísica que tras sufrir los necesarios ajustes lingüísticos se incorpora en el poema con la siguiente grafía: *Aiti* (VII, 3, 1); *Cuba* (XI, 131, 8); *Giamaica* (XIII, 28, 6); *Casmù* (XI, 126, 2); *Temistitán* (XI, 141, 1); río *Maragnon* (XIV, 138, 1); estrecho *Magaglian* (V, 38, 6); etc.

En cuanto a la flora americana, a pesar de que Fernández de Oviedo estudia en su *Historia Natural* una parte considerable de plantas y vegetales indígenas, Stigliani limita su presencia a unas pocas referencias como son las *maghize* (VI, 47, 3); la *giucca* (VI, 47, 5); el *mammei* (VI, 48, 3); las *guanabanne* (VI, 48, 3); etc., entre los productos comestibles y de uso cotidiano entre la población india. Menciona también a la planta alucinógena, usada en los rituales paganos, llamada *coiba* (VI, 60, 3) o cohoba, como la conocemos hoy en día, y el árbol *coppei* (X, 105, 6), de gran utilidad para el americano por la grandiosidad de sus hojas, útiles en la vida diaria, incluso para escribir sobre ellas.

Para la fauna del nuevo continente, por el contrario, nuestro autor reserva un papel aún más limitado. La enumeración de animales acaba con aquella de las viandas que los indios regalan a Colón para abastecer a su tripulación, es decir, *mannati*, *tiburoni*, *gavicanne*, *chiurca*, *baccalai* (VI, 48, 1-2) y *lirenes* (VI, 48, 3). Aislados, sin embargo, aparecen otros términos que denominan animales salvajes como la *baute* (XV, 46, 5), cuadrúpedo "il qual quasi alla Tigre hà il corpo eguale, / benché simile il grifo abbia alla Berta, / con branca fessa, e in cinque diti aperta" (XV, 46).

Los dioses y ritos practicados por el pueblo conquistado ocupa buena parte del espacio dedicado a la presentación de la nueva cultura, así, la descripción de la figura mitológica india por excelencia, el *cemì* (VI, 52, 4) se describe en varias octavas, resaltando los poderes malignos del mismo por su semejanza física con el demonio. Imagen, como vemos, de gran fuerza épica y respetada en su totalidad por Stigliani. En contacto directo con este ídolo están los *buiti* (VI, 58, 5) o *piachi* (VI, 58, 6), sacerdotes y a la vez médicos conocedores del poder curativo de las plantas americanas.

En los rituales o danzas es necesario el instrumento musical al que llaman *maghei* (VII, 56, 6), tambor de madera usado tanto en la guerra como en los bailes donde se recitan los areitos, que Stigliani registra como *areti* (XV, 39, 4). Por último, no podía faltar la *canoà* o medio de transporte acuático de los indios, a la que nuestro poeta dedica estos versos para su descripción: "su una barca essi vennero che fassi / d'un legno intero picciola, ed umile / con coltei cava di taglianti sassi / per non esser del ferro ivi lo stile" (VI, 30).

Tal y como apuntamos al principio y tras este análisis lingüístico de los principales aspectos de la lengua poética en el *Mondo Nuovo*, podemos confirmar que si bien Tommaso Stigliani se muestra conservador en los principales aspectos que la lengua italiana del siglo XVII defendía a través de las grandes autoridades del campo lingüístico, no deja de sorprendernos que el poeta dejó manifiesta en los más de cuatro mil octavas que componen su poema heroico su propia concepción de lengua poética, en la que es imprescindible la presencia de elementos innovadores que son a su vez testimonio de los continuos cambios a los que la poética barroca estaba sujeta.

BIBLIOGRAFIA

- BECCARIA, G.L. "Tra l'Italia Spagna e Nuovo Mondo nell'età delle scoperte: viaggi di parole". *Lettere italiane*. 1985, XXXVII, n. 2, págs. 177-203.
- BORZELLI, A.-NICOLINI, F. *Giambattista Marino. Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*. Bari: Laterza, 1911.
- CROCE, F. *Tre momenti del Barocco letterario italiano*. Firenze: Sansoni, 1966.
- GARCÍA AGUILAR, M. *La épica colonial en la literatura barroca italiana: Estudio y edición de Il Mondo Nuovo de Tommaso Stigliani*, Granada: Universidad de Granada, 2003.
- GARCÍA AGUILAR, M. "La terminología botánica italiana del siglo XVI". En: GARCÍA AGUILAR, M. - DE BENEDETTI, A. (ed.). *Lenguas de una lengua*. Granada: Comares, 2005, p. 57-76.
- MARAZZINI, C. "Grafía e terminologia nel puntare". En: *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna: Il Mulino, 1993, p. 203-215.
- PANCIERA, L. "I barbarismi nelle polemiche sulla lingua dell'Adone". *Studi Linguistici Italiani*. 1990, vol. XVI, fasc. I, p. 54-79.
- PIERI, M. *Per Marino*. Padova: Liviana, 1976.
- PORCU, A.M. "Note sulla grafía del vocabolario della Crusca". *Studi di lessicografía italiana*, 1982, nº IV, p. 335-361.
- RAMUSIO, G.B. *Navigazioni e Viaggi*, (Milanesi, M. ed.). Torino: Einaudi, 1985, vol. V.

STIGLIANI, T. *Dello Occhiale opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini Dedicato all'Eccellentiss. Sig. Conte D'Olivares*. Venetia: Pietro Campanello, 1627.

STIGLIANI, T. *Il Mondo Nuovo, Poema eroico del Cavalier Fra' Tomaso Stigliani diviso in trentaquattro canti cogli argomenti dell'istesso autore*. Roma: Giacomo Mascardi, 1628.

STIGLIANI, T. *Lettere*. Roma: Bernabò dal Verme, 1651

¹ Stigliani, 1627. Esta obra se publicó dos años después de la muerte de Giambattista Marino, por lo que los juicios críticos que en ella se expresan causaron la discordia entre el grupo de poetas marinistas que defendían el Adone como la gran obra poética del siglo XVII italiano.

² Stigliani, 1651, p. 192.

³ *Ibidem*, pág. 102.

⁴ Así aparece en su epistolario editado por Angelo Borzelli y Fausto Nicolini (1911): "ciò io fo per usar brevità e per non ripetere interamente quanto ho discorso in lungo nella mia Grammatica, trattando de' pronomi e degli articoli affissi a' verbi", (p. 277).

⁵ Stigliani, *Lettera risponsiva dell'autore al Signore Aquilino Coppini*, editada por Pieri, 1976, p. 411.

⁶ *Il Mondo Nuovo, Poema eroico del Cavalier Fra' Tomaso Stigliani diviso in trentaquattro canti cogli argomenti dell'istesso autore*. Esta obra épica sobre el descubrimiento de América había contado ya con una edición parcial en 1617, en la que aparecían tan sólo los veinte primeros cantos. Su autor, Tommaso Stigliani, la concibió durante años en la corte de Parma y Piacenza, tratando de buscar la fama literaria narrando las aventuras de Cristóbal Colón y su tripulación en tierras americanas. Sobre el estudio y edición de la misma, véase García Aguilar, 2003.

⁷ Para la realización de este trabajo nos hemos ceñido al análisis lingüístico de los veinte primeros cantos del *Mondo Nuovo* en su edición de 1628.

⁸ T. Stigliani, 1627, p. 503.

⁹ Continuamente nuestro poeta corrige el uso de mayúsculas en palabras como: Ispan, Toschi, Pilota, Pastor, Regno, Rettor, Infernale Impero, Saracina, Turco, etc.

¹⁰ Cfr. Marazzini, 1993.

¹¹ Divide entre el punto "fermo", seguido de minúscula, el punto "trafermo", seguido de mayúscula, el punto "fermissimo", seguido de un espacio blanco doble y delante de mayúscula, y, finalmente, el punto "trafermissimo", que cierra el verso y da paso a otra estrofa o párrafo.

¹² Principalmente, Trissino promulgaba la distinción entre las vocales e y o abiertas y cerradas, utilizando para ello a las letras griegas ε y ω; la distinción entre i y u con valor de vocal y de consonante, utilizando para ello la grafía j y v; también, la distinción entre z sorda y sonora, utilizando para la sonora la grafía ç. Renuncia, sin embargo, a distinguir la s sorda de la sonora.

¹³ Así, A. Firenzuola, *Discacciamento delle nuove lettere* (1524); Martelli, *Risposta alla Epistola del Trissino* (1524), C. Tolomei, *Polito* (1525) o N. Liburnio, *Le tre fontane* (1526).

¹⁴ La Academia de la Crusca recomendaba el uso de la "h" etimológica en en las tres personas del singular y en la tercera plural del verbo "avere", en la voz

“huomo” y en sus derivados (“homiciatto, homiccio”). Cfr. Porcu, 1982, p. 335-361.

¹⁵ Existe un volumen del *Mondo Nuovo* de 1628 en la Biblioteca Nacional de Roma en el que se encuentran multitud de apostillas hechas por el propio Stigliani y que consisten tanto en correcciones lingüísticas al texto como en aclaraciones a algunos pasajes del poema.

¹⁶ Borzelli-Nicolini, 1911, p. 286.

¹⁷ Ibidem, p. 277.

¹⁸ Ibidem, p. 288.

¹⁹ Panciera, 1990, p. 70.

²⁰ Stigliani, 1651, p. 196-197.

²¹ Cfr. García Aguilar, 2005.

²² Cfr. Beccaria, 1985.

²³ Cfr. Sommario dell'istoria dell'Indie occidentali del signor don Pietro Martire y Sommario della naturale e generale istoria dell'Indie occidentali di Gonzalo Ferdinando d'Oviedo, en Ramusio, 1985, p.19-956.

²⁴ Stigliani, 1627, p. 76.