



Gòsos, gòccius... goigs.
A propósito de una edición
del *Index libri vitae* de Giovanni Delogu Ibbà

Marina Romero Frías

Università di Sassari (Italia)
romero@uniss.it

Le vicende culturali dell'isola hanno seguito percorsi che non permettono di assimilarle, in una "storia e geografia della letteratura italiana" a quelle delle altre regioni [...] La Sardegna, sia per il suo maggiore isolamento, sia soprattutto perché ha gravitato alternativamente, e ogni volta con ripercussioni profonde, nell'ambito di differenti culture egemoni (pisana e genovese prima, poi catalana e spagnola, e infine piemontese e italiana) assai più difficilmente può essere integrata in un disegno articolato e differenziato sì, ma tendenzialmente unitario (com'è quello proposto da Dionisotti) della storia culturale della penisola.[1]

He querido empezar con esta larga cita de Giovanni Pirodda porque evidencia la marcada especificidad y pluralidad de la literatura sarda, a pesar de que la tendencia generalizada es la de *italianizarla* por encima de todo. Aun cuando, según mi parecer, sería mejor hablar de literatura sarda en lengua italiana, catalana y española (además que en lengua sarda, naturalmente), como también de literatura catalana, española e italiana de Cerdeña, que no son sucesivas como las dominaciones, sino que incluso conviven en una misma época o en un mismo autor [2]. El tema es apasionante y sería importante y sugestivo reconstruir todos los procesos por los que se da el fenómeno, pero como "para muestra basta un botón", me voy a limitar, por el momento, a presentar aquí un pequeño ejemplo, aprovechando la ocasión de la edición integral, no hace mucho, de un texto dieciochesco: el *Index libri vitae* de Giovanni Delogu Ibba [3].

a. La tradición de los *gòsos*.

Uno de los factores peculiares de la historia sarda, que siempre se subraya, es la marcada diversidad y la contraposición entre las zonas internas, más conservadoras, y las representadas, sobre todo, por las grandes ciudades que siempre han estado más expuestas a la dominación externa y que, incluso, la han favorecido. Pero ésta podría ser una interpretación excesivamente simplificadora, pues es un hecho que las culturas "importadas" han penetrado profundamente hasta en los lugares más remotos de la isla [4]. Un ejemplo sería lo que en el norte de Cerdeña se llaman *gòsos* o *gòzos* y, en el sur, *gòccius* -o sea los *goigs* sardos- [5], que son «una de les conseqüències culturals de l'ocupació catalana de l'illa» [6] y que se han enraizado de tal manera que su producción es aún hoy en día importante.

A partir del siglo XIII, y por influencia de Santo Domingo de Guzmán, que difunde la devoción del rosario, existe una tradición literario-religiosa en alabanza de

los siete gozos “terrenales” de la Virgen. Con el tiempo, estos *goigs de la Mare de Déu* en vez de penetrar en la liturgia, se separan de los actos de culto y se convierten en un acto de devoción popular. Ya finales del siglo XV o principios del XVI la *dansa*, la *balada* u otras composiciones que se habían utilizado hasta ese momento se convierten en el estrofismo especializado para cantar los gozos terrenales y luego las excelencias de la Virgen y de los santos. Naturalmente, también en otras literaturas románicas aparece esta conmemoración de los siete gozos marianos. En la castellana, por ejemplo, el Arcipreste de Hita incluye una serie de “Gozos de Santa María” en su *Libro de Buen Amor* y Fray Iñigo de Mendoza, por su parte, escribe unos *Gozos de Nuestra Señora*, «però en cap no esdevenen un gènere específic com en la catalana» [7]. Y en este punto, por fuerza, cabe hacer una pequeña anotación, pues no solo en la catalana, sino también en la literatura sarda los *goigs* o *gòsos* se convierten en un género específico:

Il *gaudium*, riferito alle gioie della Vergine, giunse nella monodia devozionale sarda, tramite appunto la mediazione iberica (secc. XIV-XVIII). Infatti il vocabolo *gòsos* / *gòtzos* / *cózzos*, diffuso nella Sardegna Centrale e settentrionale, deriva dal castigliano *gozos*, mentre la variante *gòggius* / *gòccius* / *còccius* / *còggius*, presente nel Sud dell'isola, trae le sue radici dal catalano *goigs*, in Gallura si ha invece la voce *gòsi*. La melodia più diffusa dei *gòsos* sardi richiama l'*estribillo* della cantiga di Santa Maria n° 140, *A Santa Maria dadas serian loores onrradas* (sebbene non sussistano certezze di filiazione diretta) [8].

Es evidente, pues, que en la Península se conoce poco la gran tradición de *gòsos* que existe en Cerdeña [9].

Se supone que, al principio, estaban vinculados a la colonia catalana y por ello escritos en catalán. Los primeros de los que se tiene noticia están dedicados a la virgen de la Merced, son anónimos y presentan algunas diferencias respecto a los que se conservan en Cataluña [10]. Es posible, también, que circularan manuscritos en la segunda mitad del siglo XVI antes de que Antíoco Brondo publicase en Cáller, en 1604, un volumen titulado *Recopilaciones de las Indulgencias, gracias, perdones [...] que los Sumos Pontífices concedieron a todos los seglares [...] que son cofrades de la cofradía de N.S. de la Merced* [11]. Poco más tarde, en un manuscrito de Juan Francisco Carmona de 1631 aparecen, además de *goigs* catalanes, otros en lengua castellana y algunos dedicados a advocaciones sardas [12]. De todas formas, desde el siglo XVIII, con pocas excepciones, los *goigs* o, mejor dicho, los *gòsos* de Cerdeña se escriben ya, casi exclusivamente, en la lengua de la isla: dos recopilaciones manuscritas (1718 y 1727) del sastre de San Vero Milis, Maurizio Carrus, o la obra del párroco de Vilanova Monteleone, Giovanni Delogu Ibbà, contienen solo una pequeña parte en castellano [13], mientras que en catalán se seguirán escribiendo solo en L'Alguer [14]. Son *gòsos*, que junto a las advocaciones comunes a todo el mundo cristiano y, claramente, a las típicamente sardas, como San Eufisio o los Santos mártires Gabino, Proto y Enero han asimilado también varias otras importantes no solo de los Países Catalanes (la Virgen de la Merced, la de Montserrat, Sant Jordi, Sant Vicent Ferrer, Sant Ramon Nonat...), [15] sino también del resto de la Península Ibérica (Santo Domingo de Guzmán, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Francisco Javier...).

b. La isla en la primera mitad del siglo XVIII.

Tras la Guerra de Sucesión española los tratados de Utrecht (1713) y Rastadt (1714) atribuyen Cerdeña provisionalmente a Austria, pero con el de Londres (1720) pasa definitivamente bajo la dinastía de los Saboya. No obstante las cláusulas del tratado vinculan a los nuevos soberanos a conservar las estructuras institucionales del reino y los derechos adquiridos de sus clases dirigentes, a causa de las nuevas

coordinadas políticas y culturales la isla va a sufrir un cambio radical. El paso forzado de un área de influencia lingüística y cultural a otra, interrumpiendo procesos que duran varios siglos comporta una fractura traumática. El italiano se insinúa gradualmente entre las clases rectoras y el sardo, paralelamente, adquiere un espacio mayor del que ha tenido en la última fase del régimen hispánico. Pero, a pesar de todo, la lengua española sobrevive durante un largo periodo, no solo en la comunicación usual sino también en los actos y en las celebraciones oficiales [16].

Por tanto, la cultura española perdura aún y una parte importante de la producción escrita del XVIII, sobre todo en zonas apartadas social y físicamente de las sedes oficiales, está en español. Además, por un curioso fenómeno la lengua castellana empareja la sarda, como lengua más culta pero familiar, en amplios estratos sociales. De todas formas, es en el ámbito religioso donde el español se sigue usando tanto en los sermones, como en las oraciones fúnebres hasta finales de la centuria [17]. Pero lo más importante es que la herencia cultural hispánica se plasma en las formas métricas y estilísticas de la nueva producción tanto en sardo como en italiano, lengua cuyo uso se refuerza a medida que avanza siglo [18].

c. Giovanni Delogu Ibba.

Es, pues. en este contexto bastante complejo del ingreso de la Isla en una órbita *italiana* con la progresiva, pero no inmediata y para nada fácil, sustitución de la lengua española que se coloca la figura y la obra de Giovanni Delogu Ibba.

De la vida de este sardo, contemporáneo del Padre Feijoo, se sabe bien poco. Ni siquiera la fecha, ni el lugar de su nacimiento, aunque se supone que fue en Sássari o en Íttiri Cannedu hacia mediados del siglo XVII (quizá en 1662). Era hijo de Pietro Delogu y Caterina Ibba. Fue vicario foráneo, consultor del Santo Oficio y examinador sinodal, además de párroco de Vilanova Monteleone durante cincuenta años -todas estas noticias nos la da el mismo Delogu en el frontispicio de su obra. En ese pueblo de las montañas a espaldas de L'Alguer, en el que ejerció su ministerio entre la veneración y la gratitud de sus feligreses, que se había ganado por su ardiente celo evangélico, su ejemplaridad de vida y su espíritu caritativo, murió el 21 de agosto de 1738. Dos años antes, y siempre en el mismo lugar, «il vecchio parroco coronò il sogno di tutta la sua vita, dando alle stampe [...] il suo zibaldone» [19] -el *Index libri vitae, cui titulus est Iesu Nazarenus rex Iudeorum*-, «per la cui stampa giunse appositamente da Sássari Giuseppe Centolani con i torchi dei padri Serviti» [20]

La obra aparece en un momento en el que la dominación piemontesa acaba prácticamente de empezar y, por tanto, el proceso de italianización aún no se ha puesto en marcha, además, tampoco existe ninguna noticia cierta sobre la fecha de realización de la misma. Lo que sí es evidente -apunta Marci- es que tanto su competencia lingüística, como su conocimiento de la literatura italiana son fruto de sus intereses personales y no de la política cultural de los Saboya. Pero lo que es más importante, añade, es «la vastità degli orizzonti sui quali spazia il Delogu Ibba, tanto nella composizione dei versi quanto in quella della sacra rappresentazione, si riferisce insieme alle Sacre Scritture e alla tradizione della liturgia e dell'innografia cattolica, alla letteratura italiana, a quella spagnola...»[21]

d. El *Index libri vitae*.

La obra «proprio un ben nutrito zibaldone, più di quattrocento pagine a stampa di corpo 24, in sedicesimo» [22], se compone de siete partes y está escrita en latín, sardo (en su variante logudoresa) [23] y español. Tres lenguas que, basta leer el *Index libri*

vitae -sostiene Marci-, para darse cuenta de que el autor, no solo las conoce, sino que, junto con el italiano y el catalán,

le sente sue e ne dispone con disinvoltura, ovverosia senza soggiacere a pregiudizi di tipo puristico e quindi plasmando tutte le neoformazioni delle quali abbia bisogno per un testo che non è né pastorale né rustico, ma al contrario, abbisogna di un repertorio lessicale e di uno stile adeguati all'altissimo obiettivo cui mira: rappresentare il dramma della passione e della morte di Nostro Signore Gesù Cristo, cantare le *lodi* dei Santi, raccontare la storia della loro vita eroica [24].

La dos primeras partes en epigramas latinos cuentan la vida del Redentor en sesenta y tres y de la Virgen en veintiuno; la segunda y la tercera, respectivamente, de cincuenta y sesenta y ocho dísticos, y la cuarta que consta de cincuenta y dos epigramas, siempre en latín, están dedicadas a los principales misterios de la religión cristiana y en alabanza de varios santos. La más interesante, desde mi punto de vista, es la *Pars sexta Indicis Libri Vitæ* que -como dice el *incipit*- *Continens laudes multorum auctorum et sanctarum dei: partim hispanico et partim idiomate sardo ad diversorum commoditatem*. Son setenta *gòsos*, para todos los meses de año la mayor parte en sardo, pero trece de ellos, además de unas «décimas a la Virgen Santísima de la Piedad», están en castellano. Por último, en sardo también, el volumen cuenta con la *Tragedia in su isclavamentu de su sacrosantu corpus de Nostru Sennore Iesv Christu. Con unu intermesu de sa libberassione de sos santos Padres dae su limbu. Sa quale tragedia est su ultimu actu et conclusionone de sa vida, passione et morte sacrosanta de nostru Signore Iesu Christu liberu de sa eterna vida et unigenitu figgiu de su eternu Padre quocum*, que comprende una tragedia sacra en verso sobre la deposición de la cruz, un entremés sobre la liberación de los antiguos padres del limbo en octavas reales, unas *Redondillas subra sa passione recopilada* [25] y una glosa final también en octavas reales.

El *ILV* no ha suscitado juicios unánimes entre los estudiosos de literatura sarda, aun cuando se evidencian algunos aspectos positivos en los *gòsos*, pues «la poesia di tali inni scorre facile e maestose ad un tempo, e contiene le sublimissime dottrine della sacra scrittura voltate in lingua sarda con tanta felicità, che non potrebbe dirsi maggiore» [26], aunque la mayor parte de estas composiciones «non escono dalla cifra corrente della comune poesia in volgare sardo, e solo qua e là si sente un respiro un po' più ampio e soprattutto una cultura ed una tecnica non consueta in questo genere» [27]. De todas formas, son más los negativos, en particular por lo que a la *Tragedia de su Isclavamentu* se refiere, que hay quien la encuentra «dura e legnosa nei versi, povera di fantasia, prodotto di artigianato e non d'arte...» [28] o quien piensa que tiene una «struttura drammatica primitiva fino alla più stucchevole prolissità» [29].

Naturalmente, tanto las reflexiones sobre la obra, como las sucesivas ediciones que, hasta la presente, se le han dedicado atañían principalmente a los textos sardos y concretamente a los teatrales [30]. En cambio, a los versos castellanos no se les ha prestado, ni se les sigue prestando tampoco en la última -a mi parecer-, la debida consideración, a pesar de que, según Alziator,

alla fine della sesta parte, con poco più di una dozzina di *gosos* in castigliano, Giovanni Delogu Ibba ci dà un saggio della sua capacità di poetare in spagnolo e, a dire il vero, talune strofe di più di una delle laudi mariane, ed in particolare nei *gosos* della Vergine di Valverde, si piegano con una qualche dolcezza di espressione e fluidità di verso» [31].

d. Los *gozos* castellanos.

Las composiciones poéticas en lengua castellana cierran la sexta parte del *ILV* [32]. Unas están dedicadas a varios santos fundadores: San Ignacio de Loyola de la Compañía de Jesús; Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) de la orden de Predicadores; San Francisco de Paula, (1416-1507) religioso y ermitaño italiano que con algunos compañeros funda la congregación de los mínimos; San Felipe Nerio (1515-1595), también italiano, fundador de Congregación del Oratorio de Roma; a dos santos mártires del s. IV: San Narciso, obispo de Girona y San Blas, obispo de Sebaste; a dos religiosos mercedarios: Santa María de Cervelló o dels Socors (1230-1290), que destacó en la ayuda a los más necesitados, especialmente a los marineros, donde se le atribuyen diferentes prodigios y San Pedro de Armengol (1238-1304), que se consagró completamente al rescate de cristianos prisioneros de los sarracenos; a un misionero franciscano San Diego de Alcalá (muere en 1463); y a San Leonardo (siglo VI), fundador y abad del monasterio de Noblac. Y, las otras, lo están a tres advocaciones marianas: la Virgen de Valverde, la del Bosque, la de la Piedad; y a la Natividad de Jesús.

1. Estrofismo

Trece de las catorce líricas son *goigs*, aun cuando presentan algunas particularidades. En primer lugar el verso es, sobre todo, octosilábico, mientras que en los catalanes es heptasilábico [33]; como en éstos aparece un estribillo (*tornada*) que sirve de introducción de cuatro versos (una redondilla) pero siempre con rima a b b a

Ya que de vuestros sudores
 fue de Dios la gloria sola,
San Ignacio de Loyola,
rogad por los pecadores.(LXI) 4

cuyos dos últimos se reiteran en una represa (*retronxa*) después de cada una de las estrofas de seis versos del *goig*; el número de éstas es variable: de nueve a catorce (aunque la mayoría son de doce), en vez de las siete que son la norma en Cataluña; la rima es consonante y el esquema siempre el mismo: a b b a a c(a) (el último verso repite la rima del último de la estrofa inicial)

¡Cuántos, cuántos en sus vicios
 sumergidos y anegados,
 de Dios han sido salvados
 solo por vuestros servicios!
 ¡Cuántos vuestros ejercicios
 han colmado de favores! 34
[San Ignacio de Loyola,
rogad por los pecadores] (LXI)

de esta manera el esquema de la estrofa con el estribillo es: a b b a a c(a) d(b) c(a). Solo un *goig* presenta el estribillo (*tornada*) final (LXII). No creo, por tanto, que se pueda dudar del origen catalán de los *gozos* sardos, a pesar de que la tesis no tenga buena acogida en la Isla [34]. Lo que sí es verdad, es que -como sostiene Marci- “riprendono un modulo della poesia religiosa catalana ma finiscono col divenire un’espressione típica di una poesia sarda fortemente legata alle forme dell’oralità e della recitazione pubblica” [35]. Y sobre esto no cabe objeción alguna.

La última “A la dolorosísima Virgen de la Piedad” (LXXI) presenta en sus doce estrofas la combinación de diez versos octosílabos con rima consonante (a b b a a c d d c) de las décimas clásicas o espinelas, que Lope de Vega reputaba buenas para las quejas. Delogu en estas décimas, como es de rigor, organiza la idea de forma que

avance en su desarrollo hasta el cuarto verso, donde efectúa la pausa de sentido reglamentaria, para luego hacer descender el concepto en los seis siguientes versos, sin introducir una nueva idea [36].

Venid,	venid	¡oh	mortales!
venid,	venid	a	ver
cuántos	y	de	cuántos
son	mis	dolores	males,
el	mundo	no	tiene
en	todo	el	mundo
Mis	dolores	y	gemidos
dentro	quedan		represados,
que	si	fueran	expresados
menos serían creídos. 100			

2. Grafía y fonética.

La lengua que Delogu Ibba utiliza en sus composiciones poéticas no difiere mucho de la que usan los escritores de la Península por esas mismas fechas. La mayor parte de éstos no recoge aún muchas de las decisiones que se tomaron en la primera etapa de la reforma ortográfica de la Real Academia (1726), ni más ni menos como el párroco de Vilanova. De todas formas algunas como la persistencia de la confusión entre el signo *u* y el signo *v* utilizado indistintamente para la vocal **u** y la consonante **v** se pueden atribuir tanto al escritor como al impresor.

La evolución de la fonética vocálica de Giovanni Delogu Ibba es definitiva, a parte unas pocas variaciones de timbre en vocales átonas (“ñalada”, “jesmín”, “redemir”, “convirtiendo”) y la **i** latina que aún se ve sustituida por **y** en cultismos latinizantes (“mártyr”). Por otro lado, y a pesar de que en 1726 la Real Academia decide que la **y** se empleará como consonante, se mantiene como vocal cuando va al final de diptongo hasta 1815 en que se fijará definitivamente el uso de **y** o **i** para la semivocal, Delogu la utiliza en esa posición (“ayre”, “reyna”, “parayso” “soys”, “peynes / peynarte”, “Moysés”), pero presenta también duplicidades **i/y** (“maior /maiores / mayoría”, “haian”, “oieron”, “aiudarlos”, “apoiá”, “io”, “joia”, “desmaiada”) e, incluso, vacilaciones (“hoi”, “mui”, “hai”, “voi”).

Por lo que respecta a la fonética consonántica, la lengua del XVIII mantiene oposiciones gráficas que no se corresponden con la pronunciación real de la época, cuando las parejas de fonemas se habían reducido a uno solo. Así en la oposición **b/v** don Giovanni continúa con la confusión de las dos consonantes tanto en situación inicial (“bolador / boló”, “buelves”, “vellacas”) , como en posición interior (“devidamente”, “prováis”, “observavan” [37], “cavallero”, “provó / prueba ” “havéis”) además esta confusión genera tanto una articulación fricativa bilabial (“embidia”, “embiado”) como una oclusiva (“también”).

Respecto de las oposiciones **c-ç/z** y **ss/s** Delogu no recoge por entero la imposición (1726) de suprimir el uso de la cedilla, ni la distribución de **c** (**ce**, **ci**) y **z** (**za**, **zo**, **zu** y final). Aparecen, pues, en los *gozos* grafías **z-** (“azedo”, “azero”, “dize /diziendo”, “esparzida /esparzidos”, “hazer”, “luzes / luziste”, “reduzido”, “senzilla”, “zelo / rezelo / zeloso” [38], “vezes”) y también **ç-** (“balaço”, “açucena”, “cabeça” “començasteis”, “coraçón”, “dulçuras”, “fuerças”, “lançada / lançasteis”, “raçón”). Mantiene la oposición **s/ss-** (“apassionado”, “asemejaste”, “confessor”, “essas”, “Messías”, “passada/passan /traspasaron”, “passión”, “repressados”, “impossible”, “éxtassis”) y, obviamente, en los superlativos

(“altíssimo”, “dulcíssimo”), en el imperfecto de subjuntivo (“fuesse/fuessen”) puesto que el uso de **-ss-** no se suprime hasta 1763.

Por otro lado, el texto presenta numerosos casos de confusión entre sibilantes y alveolares (“gosos / goso”, “alcansa”, “bonansa”, “capás”, “crus”, “desir”, “finesa”, “Gusmán”, “hechiso / hechisaste”, “jesmín”, “resién”, “mesclado”, “has”, “pas”, “riqueza”, “ves”, “vos”, “baxesa”) e incluso entre fricativas sordas y alveolares (“bendissión”, “congregassión”, “grassia”, “grassiosa”, “justissia”, “servissios”, “trassa”, “Ignassio”, “lissensia”). La explicación de estos fenómenos fonéticos podría ser el *seseo* de matriz valenciana, pues no hay que olvidar que la isla formaba parte de la Corona de Aragón; [39] o sencillamente la transcripción gráfica de la fricativa sorda [ʃ̥] de timbre siseante que los sardos utilizan en sustitución del fonema castellano /ʃ/ que sienten ajeno. O bien podría deberse asimismo a la fase común de fricativización [40].

Mantiene todavía las oposiciones gráficas **j/x** (“dexado /dexar”, “dibuxado”, “dixera”, “enxuto”, “executada”, “exercitó”, “relaxado”) y **g/j-** (“herege”, “sugetaste”, “muger”) para el fonema /χ/, que con la reforma de 1726 pasa a representarse con **j**, pero respetando la **g** ante **e**, **i**, cuando lo requiere la etimología, reservándose la **x** para el grupo culto /ks/ o [gs].[41] De todas formas en el texto la **x** seguida de consonante aparece en su transcripción fonética (“estiende”).

Cuando Delogu publica el *ILV* está aún generalizado en la lengua castellana, y lo será hasta 1799, el uso de la **s** líquida (“sciencia”), el de latinismos en **ph** (“Joseph”, “esphera”, “Pharo”, “Phelipe”, “seraphines”, “triumphado /triumphante / triumpho”), en **th** (“Athlante”, “Luthero”, “Catharina”, “theología”), en **ch** (“cherubines”, “charidad”, “chimera”, “christiano”, “sepulchro”); y hasta 1815 de la **c** y la **q** según su etimología (“consequencia”, “frequentavas /frequentes”, “quadre”, “qual”, “qualquier”, “quan”, “quantos”, “quaderno”).[42]

A pesar de que la primera reforma de la Real Academia repuso la **h** latina, el empleo de esta letra en Delogu presenta aún algunas vacilaciones de la lengua vulgar: o la elimina (“alagos”, “asta”, “elada”) o bien la utiliza a despropósito (“hevocado”, “hecháis”).

Por último, los *gozos* reflejan la lengua literaria del periodo con el uso de cultismos latinizantes (“consciencia”, “defunctos”, “redemptor”, “resuscitas”, “sanctificante”, “posterios” para rimar con “aceros”); de tendencias eruditas (“hivierno”); de consonantes geminadas siempre por influencia latina (“affectada”, “flagellante”, “illimitado”, “immortal”, “summo”, “allucina”). Pero también lo exactamente contrario, o sea la adaptación de cultismos a los hábitos de pronunciación (“sinificada”, “ditada”, “praticada”), [43] o la confusión del grupo **-gn-**/**-ñ-** (“diña”, “beniño”) que, aunque podría parecer un vulgarismo, en realidad se trata de la evolución normal de la *segun yod*. E, incluso, algún vestigio arqueológico con la grafía medieval del fonema /n/ (“Sennor”), o la vacilación **hie-/ye-** (“hierno”), -**hió/-yó** (“provehio”).

3. Morfosintaxis.

Pocas son las confusiones del género de las palabras que presenta el texto, alguna de uso de oposición de sentido (“el orden de la Merced”), otra meramente estilística (“candidez” que debe rimar con “pureza / grandeza”) o de asimilación del significante /á/ (“el antorcha”).

Para el orden de las palabras, Delogu Ibba sigue la norma moderna que exige la posposición del pronombre inacentuado en el gerundio, imperativo e infinitivo y la

proclisis con el resto de los tiempos. Tan solo en un caso y por cuestiones de rima, utiliza el pronombre antepuesto, que aún hoy se utiliza en el habla aldeana o regional: “[...] por nos redimir, / quiso la tuya salir”(LXIX), y solo en otro lo coloca pospuesto en la forma personal (“quísote”); por último, muestra una única vacilación en el orden de colocación cuando concurren dos (“para que lo me mantenga”).

Las formas verbales que aparecen en los *gozos* son básicamente las modernas y están conjugadas y concordadas de manera correcta [44], manteniendo tan solo algunos escasos arcaísmos (“vido / vidisteis”, “seríades”) o personas *vos* del pretérito (“tuvistes” [45]. “huvieste”) y una vacilación de timbre en un verbo de tercera conjugación que presenta alternancia /e/~i/ (“convirtiendo”) . Incluso el uso de la forma en -ra del imperfecto de subjuntivo prevalece sobre la forma en -se. Asimismo los pronombres se utilizan como en el español moderno, pero mantiene el uso reverencial de *vos*. Y lo mismo sucede con los demostrativos, tan solo aparece una duplicidad (“aquesta”) o con los adverbios que, con pocas excepciones (“es el lugar, o se cuentan”, “do con una trassa nueva”) tienen tanto la forma como el significado actual.

Por lo que respecta al uso de los pronombres átonos son numerosos los casos de leísmo para el acusativo masculino referente a personas (“porque vos tanto le amáis”, “porque más le enamoráis”, “le podré yo ver”...), no obstante Cerdeña se encuentre en el área de influencia de Aragón, que se mantiene fiel al criterio etimológico de la distinción de casos [46]. Como, por otro lado, es bastante frecuente la omisión de la preposición en los complementos OD de persona (“mira tus hermanos”, “alumbrad los pecadores”, “rendir aquel arrogante”, “curar todos los tullidos”, “mejoras los pecadores”, “llore la hija su madre”, “tus devotos siempre apoya”, “y nos habéis aceptado / todos en vuestro padrón”, “querías desenclavar / tu buen Jesús”...), a pesar que ya desde el siglo de oro la inserción de *a* ante el acusativo de persona y cosa personificada está bastante extendida [47]. El texto presenta igualmente adyacentes agente de participio (complemento agente) con *de*: “de nosotros ofendido”, “de los hombres despedido”, “del mismo Dios enviado”; complementos de quietud con *a*: “al alto monte de Argeo / te acogiste en una cueva” (LXIV); construcciones con *por* con sentido final: “que con amor infinito / puso por nos redimir / quiso la tuya salir / por que fuese acompañado”(LXIX), de modo con *en*: “la hechizaste en tal manera” y omite la preposición en formas verbales que la rigen: “a lo mejor renunciasteis / toda la pompa mundana / y la vida cortesana”(LXVII).

Asimismo son habituales las oraciones adversativas exclusivas con la forma arcaizante *mas*, aunque siempre en alternancia con la más actual *pero* [48]. Como también lo son las construcciones con *pues que* (puesto que) -poco corrientes hoy-equivalentes al *pues* con valor causal: “pues que vuestros resplandores”, “pues que de lo más alto”, “y pues que llegaste a ver”...

4. Léxico.

Aparte algún uso de latinismos en las grafías y cultismos latinizantes -que ya he comentado- y que estaban muy en voga en la lengua literaria de la época, los *gozos* no presentan grandes particularidades, ni diferencias con el español moderno. Tan solo aparece el empleo de algunos términos o construcciones hoy poco usados, o estrictamente literarios (**valentona**: ‘valiente’; **jocundo**: ‘alegre’; **donoso**: ‘gracioso’; **viadores**: ‘seres humanos, mortales’; **carnero**: ‘lugar donde se echan los cadáveres, osario’; **estrena**: ‘regalo o donativo’; **soppear**: ‘dominar o tener sometido’; **te han el víctor cantado**: ‘se han alegrado de tu triunfo’) [49]. Las únicas formas verdaderamente antiguas en el texto serían: **de contino** por ‘de continuo’ aunque a esta forma con ‘de’ se prefiere ‘continuamente’; el adverbio **agora** ya minoritario respecto de ‘ahora’ desde los tiempos de Cervantes; el verbo **poner** con el significado de ‘exponer’ (“que con amor infinito / puso por nos redimir”); alternancia de grafías

modernas **-fe-** con arcaicas por cuestiones de rima (**fee / cree**) , cambios de acento tónico siempre por el mismo motivo (**mana / soberana**) y latinismos (**convalles, imo**). Como también presenta, aunque pocas, vacilaciones en la delimitación de las palabras (“paraque”, “seles”, “decoplillas”).

5. Estilo.

En su búsqueda de intensidad emotiva y/o estética Delogu, utiliza un amplio repertorio de recursos tanto de carácter semántico como sintáctico que remiten, por lo que a los textos castellanos se refiere, al estilo barroco que aún seguía en auge en la Península. También el uso que hace el párroco de los “brotes de ingenio de la fantasía del vulgo”, o sea de la lírica popular, son de matriz claramente española. No hay que olvidar que esta valoración de la lírica popular, que arranca en el Renacimiento, en España se produjo de manera más profunda y prolongada. Esta imitación se practica sistemáticamente, hasta bien entrado el siglo XVII (toda la literatura española desde *La Celestina* hasta Calderón está atravesada por esa veta popularizante). Naturalmente, se trata de una “escuela” poética semipopular en la que los rasgos y motivos estilísticos folklóricos se unen en dosis variable una serie de elementos de literatura culta contemporánea [50]. Por otro lado, es importante considerar, por lo que a Delogu en particular, y a Cerdeña en general, se refiere, el desfase en la recepción de cualquier manifestación institucional, social o cultural que existía en relación a la Península y, por lo tanto, también en este caso, visto que nos encontramos ya bien entrado el XVIII.

Valgan, pues, un par de ejemplos que remitan a lo que acabo de decir. En primer lugar, pienso que el estribillo de los “Gozos a la Natividad del Señor” (XII) puede recordar un villancico,

Mira,	tierno	niño	tierno,
tus	hermanos		pobrecitos,
aplaca	con		pucheritos
la ira del Padre eterno. 4			

O esta otra estrofa de los “Gozos de la gloriosa Santa María de Socòs” un motivo popular (LXX)

¿Quién	es	mi	madre	y	hermana?
cierta		ocasión			respondía
la		eterna			sabiduría,
¿si	no	la	bella		serrana
que	cumple		la		soberana
y divina voluntad?	28				

Mientras que la de los “Gozos al glorioso San Ignacio de Loyola” (LXI) que puede evocar (aunque de lejos) a los grandes místicos,

Os	ama	tanto	Dios.
porque	vos	tanto	amáis,
que	sin	Él	estáis
ni	él	puede	vos,
uno	parecéis	los	dos
en amor y en los honores.	64		

Por último, quiero dar, también, unas pocas muestras del repertorio de recursos estilísticos, figuras retóricas y artificios gramaticales que aparecen en los trece *gozos* y en las décimas cuyo referente es siempre, a mi modo de ver, peninsular: desde

metáforas tradicionales e, incluso, tópicas: “fuente, manatíal, río / del paraíso emanado” (LXVI), para ponderar a Santo Tomás y sus escritos; o “llevaste palma y corona / lo mismos cielos testigos” (LXVIII), para exaltar a San Diego de Alcalá; o referida a María, virgen llena de gracia, “mar profundo y viva vena / de agua dulce y salada: (LX); a otras más audaces: “esperando las estrenas / de ver tu joya cobrada. / Y pues que llegaste a ver / recobrada ya tu joya” (LXIX), donde la Virgen, otra vez “mar y madre de dolores”, debe recuperar el cuerpo de su Hijo (*tu joya*) para enterrarlo; o, incluso, perífrasis alusivas para cantar las virtudes virginales de Santa María de Socòs: “La virgen madre de Dios / de Él es madre natural / y en vuestro útero mental / también le engendrateis vos / una parecéis las dos / madre con virginidad” (LXX); anáforas, tanto en las décimas dedicadas a la Virgen de la Piedad: “llore su Padre a su hijo / y el hijo llore a su Padre / llore la hija a su madre / y la esposa (que la elijo / con el dolor más prolijo / la más amante) a su esposo,” (LXXI); como en los gozos dedicados a la Natividad: “Hoy, niño donoso.../ Hoy, que de los umbrales... / Hoy, que naces al hielo.../ Hoy, que de Virgen Madre.../ Hoy, que en suma bajeza.../ Hoy, que en voz alta y clara.../ Hoy, que tienes por manta... / Hoy, que de Dios hecho niño...” (XII); encabalgamientos: “siendo Dios vivo tu Padre, / naces y de Virgen Madre / mamas el líquido armiño, (XII) “Hecho mancebo gallardo/ fuisteis de san Clodoveo / rey, puesto en el empleo / de sus magnates, Leonardo” (LXVII);

Del uso de los cultismos ya he hablado en el apartado referido al léxico, pero quiero señalar brevemente otros recursos semánticos y sintácticos que Delogu Ibba utiliza en sus composiciones. Siempre en el gozo de la Natividad aparece una antítesis que me parece significativa por la coexistencia de registros verbales extremos, típico contraste del espíritu conflictivo y contradictorio barroco: “que eliges por cuna el heno / bajando del alto seno / de Dios Todopoderoso / a un pesebre asqueroso” (XII); juegos de palabras: “...Leonardo / león de veras y nardo / fuerte y de suave olor (LXVII); epítetos: “valle de blancos jazmines, / y purpurados claveles [...] en donde los querubines / y abrasados serafines/ “hacen fiesta descansada” (LX) y este último verso es un oxímoron; o el paralelismo entre hombres y animales, de gusto quevediano: “a nacer te has acogido / entre brutos animales, / siendo los hombres tales / que de ellos no los discierno”; una *cuasi* epanadiplosis: “Valverde, cuyos verdores” (LX); construcciones bimembres: “valle florido y vergel / mar amargo y dulce vena / de gozo y vehemente pena” (LX), “con ejemplo y con doctrina” (LXIII), “quedó fresca y ha quedado” (LXV), “los presos y cautivos” (LXVII); o el gusto por los hipérbatos “Expirado ya que fue / y su cabeza inclinada” (LXIX), “que el noble José pidió / de Pilato la licencia” (LXIX), por las preguntas retóricas que aparecen, por ejemplo, en esta estrofa de los “Gozos del Patriarca Santo Domingo”(LXVI)

¿Qué	diré	de	San	Vicente
Ferrer?	¿qué	de	San	Jacinto?
¿A	San	Ramón	cómo	pinto?
¿Y	tanto	santo		excelente?
¿Qué	diré	de	la	valiente
Catarina y de su grado?		40		

e. La edición del *Index libri vitae*.

Y como colofón, una breve alusión al objeto, mejor quizá, al pretexto de este trabajo. Por supuesto, mi intención primaria es la de comentar solo la edición de la parte española del *ILV*, dejando de lado los textos en sardo y en latín. Pero quisiera hacer, de todas formas, algunas consideraciones de carácter general. Ante todo, reconozco que los criterios de edición de un texto literario son bastante subjetivos, o por lo menos varían según la lengua y el país. Además que, tratándose de un texto literario trilingüe, no se pueden aplicar, justamente, unos criterios uniformes. Pero sí,

pienso, una línea de conducta más unitaria. Lo mismo que, creo, hubiera sido oportuno considerar qué criterios se aplican en la edición de textos en la literatura al cual el escrito en cuestión puede adscribirse y evitar la reproducción fiel de lo publicado por Centolani en 1736.

En el texto latino, me parece, que se ha seguido una línea más “actual”, pues se ha procedido, por lo menos, a normalizar algunas grafías, la puntuación y a suprimir acentuaciones o diéresis que, en mi opinión, dificultan la lectura, aunque se conservan algunas «scelte grafiche dell’originale, che segnalano una precisa sensibilità ed esperienza dell’autore, e hanno quindi indubbio carattere documentario» [51]. De todas formas, en la nota preliminar se comentan también las características morfológicas y lexicales de la lengua que utiliza Delogu Ibba, así como su técnica de versificación.

Lo mismo puede decirse de los escritos en sardo. Por lo que respecta a la *Tragedia* [52] para esta edición se propone la de 2000 (las dos son de la misma persona), y, aunque reproduce «con la maggior fedeltà possibile, l’edizione del 1736», se actualiza la puntuación, se efectúan algunos cambios de grafía (*f/s*, *v/u* con valor vocálico), se uniforma la acentuación, se resuelven las abreviaturas señaladas con sus relativos signos diacríticos [53], se cambia alguna mayúscula en minúscula y, por último, se introducen las correcciones que aparecían en la fe de erratas de Centolani.

También la *Pars sexta* [54] que comprende los setenta y un *gòsos* (inni sacri), de los que cincuenta y siete están escritos en sardo, lleva al principio una exhaustiva *nota al testo* [55] en la que se comenta el *logudorese* que Delogu Ibba utiliza para sus composiciones poéticas en sardo: sus características formales (gráficas, fonéticas, morfológicas y sintácticas), el léxico y la métrica. En los criterios de edición (que valen también para la parte en castellano, lo que resulta bastante discutible, según mi opinión) se advierte que «le parole che risultano essere sicuramente errate sono corrette, e di ciò si dà sempre avviso in nota» [56] y, además, que se ha dejado tal cual la grafía de la edición de Centolani «anche nei casi più anomali» como las minúsculas en los nombres propios. Las intervenciones se han reducido a la regularización de *v/u* y *v/u* y a la puntuación pero solo en los casos de «evidente lacuna meccanica» y de ello se da, además, la indicación en nota a pie de página [57]. Cada sección del *ILB* lleva, también, unas notas de comentario a la traducción de la misma, que en la sexta, además, van seguidas de otras sobre la «grafía dei *Gosos* in castigliano» [58].

Y, precisamente, por lo que se refiere a éstos, pienso que, en vez de publicar el texto impreso en 1736, se hubiera debido intervenir -como es lo normal en cualquier edición de textos españoles de la época- modificando solo la grafía, o sea sustituyendo: «*x/j*, *g/j*, *ss/s*, *q/c*, *y/i*, *th/t*, *ph/f*, *ns/n*, *b/v*, *v/b*, *l/r*, *t/d*, *z/c* (luces, único caso pero que revela que acaso en esa época aún no se había cumplido el paso a interdental)[59] y algún otro cambio mínimo como: ¡O/Oh!, propio/propio, de el / del y las mayúsculas de tantos nombres que no la llevan (Autor, Médicos, Libro, Oráculo...)» normalizando la puntuación y la acentuación, pues «no tenía razón de ser mantener la acentuación de *ó* y *á*» como normalmente sucede con los escritos españoles de la época [60]. Si se hubieran seguido estos criterios, por un lado, se habría favorecido tanto la lectura, como la comprensión y, por el otro, se habrían evitado prácticamente la mayoría de las notas inútiles que acompañan al texto [61] y, seguramente, todas las referentes a la grafía [62]. Notas todas ellas, además, que son de difícil consultación para el lector, pues -para más inri- no van a pie de página, o bien al final de toda la obra, sino después de la *Pars sexta*.

Por tanto, en mi opinión, reproduciendo el texto impreso por Centolani, se ha malogrado la estupenda ocasión que se presentaba de hacer una verdadera y propia edición de una interesantísima muestra de la lengua española de Cerdeña, ya bien

entrado el siglo XVIII, que los *gozos* del párroco logudorés Giovanni Delogu Ibba magníficamente representan.

Notas:

- [1] Giovanni Pirodda, *La Sardegna*, en A. Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana. Storia e geografia*. vol. III, Torino, Einaudi, 1989, p. 919.
- [2] Sobre la historia de la literatura de Cerdeña, en general, véase Pirodda, *La Sardegna*, cit. p. 919-966. Sobre la literatura y la cultura sarda en época catalana y española, en particular, véase *Els catalans a Sardenya*, a cura de Jordi Carbonell y Francesco Manconi, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984 (en especial los textos de Carbonell, Miquel Batllori, August Bover i Font) y *La società sarda in epoca spagnola*, vol. II, a cura di F. Manconi, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1993 (los textos de Paolo Maninchedda y Giovanni Pirodda). Y, sobre los *gòsos* en particular, véanse los textos introductorios de Raimondo Turtas y Giancarlo Zichi en: *Gosos. Poesia religiosa popolare della Sardegna centro-settentrionale*, a cura di R.T. e G. Z., redazione di Salvatore Tola, Sassari, 2001
- [3] Giovanni Delogu Ibba, *Index libri vitae*, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/CUEC, 2003. De ahora en adelante *ILV*.
- [4] Pirodda, *La Sardegna*, cit. p. 920.
- [5] Existen también otras denominaciones. En Bitti se usa un término femenino -*grobbes*- que derivaría del catalán *cobles* y que se refiere tanto a las composiciones religiosas como a las profanas (*cfr.* Turtas, “Indagini sui Gosos per la Trinità, Santo Spirito e Corpus Domini” en *Vita nostra* 1 (11 gennaio 2004) p. 8 (también en Cataluña, al principio, se denominaban indiferentemente *cobles* o *goigs* a las loas que se cantaban a los santos). En Sassari, en cambio, las *gòbbule*, siempre precedentes de la tradición catalana (y por qué no de las *coplas*) son poemas generalmente de tono satírico que se declaman en las plazas y su objetivo principal es denunciar injusticias, desafueros de los gobernantes, o “entuertos” de cualquier tipo.
- [6] Bover i Font, “Els goigs sards” en *Els catalans...* cit. p. 106.
- [7] Martí de Riquer, Antoni Comas, *Historia de la literatura catalana*, vol. 5, Barcelona, Ariel, 1993, p. 260
- [8] Giampaolo Mele, “*Gaude Maria virgo cunctas hæreses*. Nota storica e codicologica. Sardegna (con una postilla)”, en *Signum sapientiæ, Sapientia signi. Studi in onore di Nino Albarosa*, a cura di G. Conti, Lugano 2005. De todas formas, cabe subrayar que cuando se habla de *gozos* se refiera -como bien apunta Mele- solo al término y no al origen de los mismos, pues los castellanos tiene una forma bastante diferente de los catalanes y los sardos: “Gozo: composición poética de tema religioso por lo común mariano; suele tener un verso final por lo general una redondilla que funciona como estribillo”[*cfr.* M. Victoria Reyzábal, *Diccionario de términos literarios*, vol. I, Madrid, 1998].
- [9] Pero, como es habitual, se cuestiona la derivación “ibérica” de estas composiciones poéticas y se sostiene que estarían ligadas a la dominación bizantina y a la difusión religiosa durante la persecución iconoclasta. En apoyo de esta teoría se aduce que este tipo de poesía de “versos ampulosos”

que exalta las leyendas hagiográficas fue introducido a través del monaquismo griego también en España. Como prueba se alega que en el norte de Cerdeña la definición de *gosos* se atribuye también a las *laudes* o *laudadas* que tienen una construcción técnica diferente y más sencilla que los *gosos* “ibéricos” [pero en catalán *llaus* o *llaors* son sinónimos de *goigs*]. Además, apuntan que quienes introdujeron los *laudes* fueron los benedictinos toscanos y que el *laudario* correspondía al himno sardo bizantino [cfr. Antonio Francesco Spada, “I *gosos* de San Constantino” in *Tradizione Romana*, 4 (2005): <http://www.dirittoestoria.it/4/Tradizione-Romana/Spada-Gosos-di-San-Costantino.htm>]. Por otro lado, ya que los *gosos* exaltan las cualidades ejemplares y milagrosas de los santos a los que se dedican, que al final de cada himno se solicita al Santo una gracia para quien los canta y/o compone, para los familiares o para la comunidad y que, aún hoy, las etapas de la vida y del ciclo anual agrícola coinciden con varias fiestas dedicadas a uno u otro santo y todos tienen sus *gosos*, se sostiene que sería posible hipotizar que los himnos hayan sufrido influencias ideológicas procedentes de fórmulas mágicas o, también, que sustituyan una condición de creencias que en situaciones existenciales se transforman en plegarias mágicas.

- [10] Según Bover los *goigs* sardos conservan el verso heptasilábico, la *tornada* inicial y la final, el *responsori* y la oración latina, pero no tienen un número fijo de estrofas o *cobles* y acostumbran a superar de mucho a las típicas siete tan generalizadas de los *goigs* catalanes. Estas estrofas siempre constan de ocho versos (contando la *retronxa*) y, al final, pueden incluir la *represa* como los catalanes o prescindir de ella (Bover i Font, “Els *goigs* sards” en *Els catalans...* cit. p. 109).
- [11] Eduardo Toda y Güell, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, 1890 (Reprint Milano, 1979), p. 82-83.
- [12] Aparecen también *gòsos* (dos en castellano dedicados a la Virgen del Carmen y otros dos en sardo) en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Milán (Braidense) de finales del XVII, que ha sido objeto de una edición a cargo de Tonina Paba y Andrea Deplano: *Canzoniere ispano-sardo*, Cagliari, Cuec, 1996.
- [13] Pirodda, “La letteratura del Seicento”, en *La società sarda...* cit, p. 75.
- [14] Toda en el siglo XX recoge aún unos de la Virgen de Vallvert de finales del XVIII. A lo largo del XIX «també a l’Alguer, l’estrofisme dels goigs fou utilitzat diverses vegades per impetrar la pluja en temps de secade...» (1817) o en la composición del año 1882 del campesino analfabeto Francesc Ignasi Castellacci: *Lo Milagre de la Verge de Vallvert en lo Santuari del Alguer* (cfr. Bover i Font, “Els *goigs* sards” en *Els catalans...* cit. p. 106)
- [15] *Ibid.* p. 107-109.
- [16] Cfr. Pirodda, *La Sardegna*, cit. p. 942.
- [17] Naturalmente me refiero exclusivamente a la lengua castellana, la catalana en su variante algueresa se seguirá utilizando y se utiliza aún hoy en el “poble català d’Itàlia” (como lo llamó Toda).
- [18] Cfr. Pirodda, *La Sardegna*, cit. p. 943.

- [19] Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La zattera, 1954, p. 220.
- [20] Pietro Martini, *Bibliografia sarda*, vol. II, Cagliari, Reale Stamperia, 1838, p. 28.
- [21] *Cfr. ILV*, p. XXIII-XXIV
- [22] Alziator, *Storia della letteratura...* cit., p. 220.
- [23] De todas formas como anota Marci en la introducción no se trata del *logudorese* familiar y doméstico que se solía hablar en la zona donde Delogu Ibba nació y vivió, sino de una variante “ilustre”, que pertenece a esfera de la escritura e incluso, de la escritura poética (*cfr. ILV*, p. XI).
- [24] *ILV*, p. XI-XII.
- [25] Copio la explicación que da Marci: «redondiglia s.f. specie di poesia [...] Anche in questo caso è preferibile non tradurre. Le *redondillas* sono quartine che, nella forma tipica si compongono di ottonari rimanti secondo lo schema ABAB. Nel nostro caso c'è una maggiore varietà metrica e la rima lega soltanto il secondo e il quarto verso con uno schema ABCB» (*ILV*, nota 377, p. 781). En realidad riman solo los versos pares de cada estrofa, los impares son (salvo pocas excepciones) versos libres, por lo tanto, creo que se trata de *cuartetas imperfectas* o *redondelas*: combinación de cuatro versos octosílabos, o más cortos, con rima consonante en los pares. (*Cfr.* José Domingo Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, 1985).
- [26] Pasquale Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, D-M (a cura di Manlio Brigaglia), Nuoro, Ilisso, 2001 [1ª edición: Torino, 1838], p. 45. Según el testimonio de Tola los *gòsos* de Delogu se cantaban «ancora al dì di oggi in parecchi villaggi del capo settentrionale della Sardegna nelle festività alle quali sono consacrati» (*Ibid.* p. 43).
- [27] Alziator, *Storia della letteratura...* cit., p. 225.
- [28] *Ibid.* p. 229.
- [29] Raffa Garzia, “Intorno a un testo dialettale sardo” in *Archivio storico sardo*, XVIII (1930), p. 81.
- [30] Después de la de 1736 y hasta ésta que nos ocupa, de 2003, no se había hecho ninguna edición integral de la obra de Delogu Ibba. Solamente habían aparecido ediciones de la parte VII del *ILV*. La primera (con traducción italiana) a principios del siglo pasado: *Una sacra rappresentazione in logudorese ristampata ed illustrata per cura del prof. Mario Sterzi*, Dresda, Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur, 1906; y, recientemente, G. Delogu Ibba, *Index libri vitae, parte settima. Tragedia in su Isclavamentu*, Edizione e traduzione di G. Marci, Cagliari, Cucc, 2000 y G. Delogu Ibba, *Index Libri Vitæ, Parte Settima: Tragedia in su isclavamentu* Edizione, traducción e introducción de Sergio Bullegas, Cagliari, Artigianarte editrice, 2001.
- [31] Alziator, *Storia della letteratura...* cit., p. 226. A pesar del juicio positivo, es uno de los que “oculta” la derivación ibérica de los *gòsos*: «son questi una delle forme più caratteristiche della poesia religiosa di Sardegna; antica è la

loro origine, ma no vi è dubbio sulla loro derivazione dall'innastica liturgica. Forme simili si ritrovano, come è noto, e con evoluzione pressoché uguale, in tutte le letterature romanze e non soltanto romanze» (*ibid.* p. 225).

[32] Excepto los “Gozos a la Natividad del Señor” que se encuentran colocados - donde tienen que estar- entre los dedicados a las devociones del mes de diciembre (*ILV*, n. XII, p. 210-213).

[33] Lo que se debería, tal vez, a una cuestión fonética de la lengua catalana y no de versificación pues también en el Principado, los que se escriben en castellano, en el siglo XVIII, son octosílabos y tienen el mismo esquema estrófico y la rima consonante de los *gòsos* de Delogu: a b a b / a b b a (el estribillo inicial) a b b a a c (b) d (a) c (b) solo que, en éstos, aparecen impresos los dos versos finales del estribillo inicial (*cfr.* Joan Bta. Batlle, *Los goigs a Catalunya. Breus consideracions sobre son origen y sa influència en la poesia mística popular*, Barcelona, Altès, 1924, p. 47, 77, 95 entre otros).

[34] «La forma strofica con ritornello è presente sia nei *gosos* o *goccius* che nei *gozos* e *goigs* iberici, ma le *differenze tra le composizioni sono notevoli*. Quelle castigliane sono infatti costituite *da quartine di ottonari*, quelle catalane stampate in Catalogna nella prima metà del Seicento, presentano *ottave*, mentre i *gosos* sardi sono composti da sestine di ottonari, e soltanto in apertura hanno una quartina di ottonari, il cui secondo distico si aggiunge a modo di ritornello al termine di ogni strofa» (*cfr.* Spada, “I *gosos*...” cit.) Tendría razón, si fuera esa su derivación, por lo que se refiere a los “gozos castellanos”, aun cuando en los del Arcipreste aparecen desde estrofas de cuatro versos, a estrofas de seis y de siete con versos hexasilábicos y octosilábicos, mientras que en los de Fray Iñigo de Mendoza son estrofas de diez versos octosilábicos con un verso de pie quebrado al final de cada una. En cambio-a parte lo señalado en el texto- las diferencias entre los *goigs* (escritos en catalán o en castellano) y los sardos se deben sencillamente a criterios de edición: en los catalanes aparece la *retrónxa* impresa y en los sardos no (pero se canta igual). Véase también la nota 33.

[35] *ILV*, p. XXIII.

[36] Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica...* cit., p. 45. Si estas décimas llevaran un verso final quebrado podrían ser “gozos castellanos” a la manera de los de Fray Iñigo de Mendoza.

[37] Y así todos los imperfectos del indicativo.

[38] En el caso de “zelo” se trata de una *z* helenizante aún en “voga” en este periodo.

[39] En los siglos XVI y XVII, se aplicaba el nombre de *seseo* a la confusión valenciana de signo contrario a la andaluza que consistía en pronunciar con /*ɣ*/ apicoalveolar la *ç* y la *z* (/pa*ɣ* /, /go*ɣ*os/). *Cfr.* Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1985, p.374.

[40] Desde el siglo XVIII, la significación de *seseo* comprende «cualquier pronuciación de *c* y *z* con una fricativade timbre siseante, ya áptico-alveolar como la valenciana, ya predorso-dental, como en la dicción andaluza más fina, en la canaria y en la hispanoamericana», *cfr.* Lapesa, *Historia...*, cit. p. 375.

- [41] La **x** como grafía del fonema /χ / se sustituye definitivamente por **j** solo en 1815.
- [42] Obviamente no son todos latinismos, en su mayor parte son palabras griegas que presentaban los sonidos φ , χ , θ , y que, en un segundo periodo, los estudiosos latinos conocedores del griego adaptaron al latín con ph, ch, y th.
- [43] Esta última con enfrentamiento de forma culta, pues aparece también “practicada”.
- [44] Seguramente mucho mejor de quien se encarga de la edición de los mismos: «al v. 12 *elijes* per *eleges* (con variazione vocálica) [...] al 22 *discierno* per *discerno* [...] al 30 *naciste* per *nacisteis*» (*ILV* p. 535, nota 158). Para el último ejemplo, creo oportuno citar algunos versos: “Hoi que de Virgen Madre / *naciste*, Virgen quedando / Ella, tal y como cuando / se desposó con *tu* Padre [...]” (la cursiva es mía). Otras “perlas” pueden ser: «*compiten*: dal verbo *competer* ‘competere’» (p. 550, nota 659); «*eligiessen* è una forma arcaica, oggi rimpiazzata da *elegieran* (*eligir* anziché *elegir*, e =*es(s)en* per -*eran* come desinenza)»(p. 552, nota 711); «*convirtieron*: si sarebbe atteso *convertieron*, perché in questo verbo si ha sempre -*e* e non -*i*»(p. 553, nota 729).
- [45] “Vuestra suma privanza / que tuvistes con el Rey...”: en este caso el editor del texto, ignorando la forma reverencial en *vos*, la “corrige” en *tuvisteis* y la señala en nota a pie de página, como si fuera una errata de Centolani (*ILV*, p. 502).
- [46] Cfr. Lapesa, *Historia de la lengua ...* cit. p. 405-6. Pero también es verdad que ignoramos dónde realiza sus estudios Delogu Ibba y que según dónde podría haberse verificado (con las debidas distancias) que «el influjo de la corte hace que, aun con predominio del gusto conservador, aragoneses como los Argensola [...] ofrezcan bastantes ejemplos de *le* acusativo masculino» (*ibid.* p. 406).
- [47] *Ibid.* p. 405.
- [48] Esta última conjunción aparece, además, con valor ponderativo: “¡Pero que mucho venzáis [...]!”; Mientras que en el *ILV* se nos explica lo siguiente: «*Pero que* loc. cong. finale o consecutiva. Per dare un senso compiuto traduciamo con ‘perciò’»(p. 551, nota 684).
- [49] En el diccionario de la RAE: “cantar uno victoria, fig. Alegrarse o jactarse de un triunfo”. En el *ILV* aparece lo siguiente: «*victor* è latinismo, oggi è sempre usato *vencedor*» (nota 749 p. 553).
- [50] Ya desde finales del siglo XV Fray Iñigo de Mendoza había “consagrado” un tipo de poesía híbrida que desarrollaba con temática religiosa un cantar popular profano, o sea, ni más ni menos que lo que hace también el sardo Delogu y otros más antes que él: “extraer sustancia poética [para la lírica religiosa] de la pequeña cancioncilla del pueblo (cfr. *Lírica española di tipo popular* Ed. Margit Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1986, p. 19-20). Que es lo mismo que sucede en Cataluña con los *goigs* (*vid. supra*).
- [51] *ILV Partes I-V* (edizione del testo, traduzione e note di Francesco Marco Aresu) p. 3-129. Aunque puede surgir la duda de que la “sensibilidad y experiencia” sean las del impresor.

- [52] *ILV Pars VII* (edición del texto, traducción e notas a cura di Giuseppe Marci) p. 557-785.
- [53] Lo que, evidentemente, no se hace en la *pars sexta* donde aparece el siguiente comentario:
 «al [verso] 44 *ofēdieron* (insólito l'uso di un segno che pare una tilde sopra la e) per *ofendieron*» (*ILV*, LXV, p. 555).
- [54] *ILV Pars VI* (edición del texto, traducción e notas a cura di Abdullah Luca di Martini), p. 131-556
- [55] En ella se encuentra otro intento de “desiberización” de los *gòsos* sardos: «*La Pars sexta* [...] è definita dal Delogu Ibba “*continens Laudes Multorum Sanctorum* [...]” codeste *Laudes* sono chiamate, con parola presa in prestito dal castigliano, *Gosos*, e s'inseriscono nel genere letterario degli inni sacri. L'innografia ebbe grande fioritura nel mondo cristiano sia in oriente (Gregorio di Nazianzo, Sinesio), sia in Occidente (Ilario, Ambrogio, Prudenzio); nel Medio Evo scrissero inni sacri, fra gli altri, Rabano Mauro e Tommaso d'Aquino e l'innario fu unito al breviario nella liturgia cattolica nel 1632. Nella penisola iberica tale genere letterario si diffuse nel Seicento, prevalentemente in lingua catalana; gli inni sacri passarono in Sardegna sotto il nome di *gosos* in logudorese e *goççus* in campidanese (dal catalano *goigs*)», *ILV*, p. 133-134
- [56] Pero no todas lo son. El editor del texto se permite corregir lo que considera “erratas” del impresor, como cambiar acentos agudos en graves (“fuè” por “fué”), en vez de quitarlo, o la ya señalada en la nota 45. En cambio, no separa “seles” ni “paraque” en las múltiples ocasiones que aparece en el texto y, sobre todo, “sardifica” un par de veces la preposición *con* transcribiendo “cun” (XII y LIX) y el sustantivo *ciegos* que se convierte en “cegos” (LXIII), mientras que, en ambos casos, Delogu tiene bien claro el contraste entre sardo y castellano.
- [57] *ILV*, p. 144-145.
- [58] Pero solo de los que son consecutivos, o sea del LIX al LXXI; no se comenta, en cambio la grafía del XII que se encuentra -como ya he dicho- entre los sardos.
- [59] En realidad sí se había producido pero no gráficamente.
- [60] Como ejemplo he señalado los cambios efectuados en el texto del P. Feijoo, *Teatro crítico universal*, edición de Ángel-Raimundo Fernández González, Madrid, Cátedra, 1989 p. 48-49. El esquema se hubieran podido tranquilamente aplicar a-con poquísimas integraciones (ç-s-ss/z-c y los pocos cambios de timbre vocálico)- a los *gozos* del párroco de Vilanova Monteleone, pues su lengua no difiere mucho de la utilizada por el abad benedictino de San Vicente de Oviedo.
- [61] Seguramente se hubiera ahorrado una como ésta: «il Delogu Ibba non usa regolarmente gli accenti e scrive allo stesso modo *mas* ‘ma’ e *más* ‘più’: qui come nei vv. 17 e 19, si ha l'avverbio» (*ILV*, p. 551, nota 681); o como esta otra: «la grafía del Delogu Ibba non distingue fra *tú* ‘tu’ e *tu* ‘tuo’» (*Ibid.*, p. 552 n. 697); o como la referente al verso: “has [haz] que puedan merecer”: «*has* é l'imp. de *hacer* (oggi *haz*), mentre *has* è la II p. s. di *haber* ‘avere’ *Has* que può ben essere un italianismo sintattico» (*ibid.*, p. 554, nota 764).

[62] En el que se nos advierte: «si segnalano le *particolarità grafiche* dell'inno rispetto alla moderna ortografia spagnola ufficiale, e tra parentesi quelle forme così spesso ricorrenti che non saranno sottolineate in ogni singolo componimento. Anche l'indicazione di una *particolarità grafica* non verrà ripetuta se tale *particolarità* dovesse ocurrere nuovamente» (*ILV*, p. 554): la cursiva es mía. Quiero dar algunos ejemplos de dichas "particularidades gráficas": «Al v. 6 *bolador* por *volador*“, al 52 *substancia* por *sustancia*» (LIX), «al 34 *Iamas* indica l'avv. *Jamás*; ciò è dovuto probabilmente alla mancanza del segno *J* maiuscolo nella tipografia di Centolani» (LX) [pero en el verso 36 del *goso* LXVI aparece ¡*San Jacinto!*], «Al v. 8 ed altrove *coraçon* per *corazón*» (LXIII), «al 16 *veros* por *feroz*» (LXV) [y no contento con ello, en la nota 726 siempre referida a los versos "pero a vos nada movió / el veros en tal estado", añade: «*veros* sta per *feroz* ed indica el Demonio»], «al 7 *Quan* per *Cuán* (e sempre *qua-* per *cua-*)» (LXVII), *ILV*, p. 554-556.

© Marina Romero Frías 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo