

# Las poesías de Carvajales en italiano

(*Cancionero de Estúñiga*, núms. 143-145)

Por Manuel Alvar

A don Francisco Ynduráin,  
mi maestro.

## INTRODUCCIÓN

En 1894, Benedetto Croce publicó un trabajo que pasa desapercibido: *Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli del secolo XV e XVI*. Hoy quiero volver sobre esas quince páginas para aclarar algunos puntos oscuros o dudosos del *Cancionero de Estúñiga*. Esta compilación, en la que se recoge el quehacer poético de los ingenios que acompañaron a Alonso V de Aragón, presenta cuatro poemas total o parcialmente escritos en italiano y debidos a Carvajales, el casi ignorado poeta, que, en la compilación, dejó muy bellas muestras de su quehacer<sup>1</sup>. Pero, digamos ante todo, que me debo desentender del trabajo de Croce, puramente enumerativo y, además, impreciso: habla de “due brevi poesiette o ballatelle” cuando, como he dicho, son cuatro los textos total o parcialmente escritos en italiano por nuestro Carvajales, y no aporta nada que merezca recuerdo.

Emma Scoles llevó a cabo una edición crítica de las *Poesie* de Carvajal (Roma, 1967) en la que, por supuesto, trata de los textos que van a merecer mi atención, pero, creo, no con el pormenor con que en una monografía puede hacerse. Sin embargo, a estas páginas volveré una y otra vez como punto de referencia. Los poemas a que me refiero llevan los números 143-145 en la edición del *Cancionero de Estúñiga*, y no pasa-

1. Vid. Nicasio Salvador, *La poesía cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*. Madrid, 1977, págs. 55-73. Pero no hay referencias a las cuestiones que ahora nos afectan.

ron a otros que con él se han emparentado. Tomo los textos del manuscrito M-48 de nuestra Biblioteca Nacional. Pero divido el último de ellos, según postula la investigadora italiana, pues, evidentemente se trata de dos poemas distintos.

¿DÓNDE SOIS, GENTIL GALANA?

El texto número 143 se inicia con el verso que me sirve de encabezamiento y su transcripción comienza en la línea 6 del folio 152 r; he aquí mi lectura<sup>2</sup>:

CARUAIALES

“¿Dónde foys, gentil galana?”.  
 Respondio manso et fyn prieffa:  
 —“Mja matre he de aduersa;  
 yo, miçer, napolitana”.  
 5 Preguntel fi era caçada,  
 o fy se queria caçar:  
 —“Oyme, diffe, Esuenturata  
 hora foffe a maritar,  
 ma la bona uoglia e uana,  
 10 por fortuna e aduerfa,  
 che mia matre he de aduerfa;  
 yo, meçer, napolitana”.

v. 1: Scoles dice: “non conosco essempli coevi né posteriori di *galana* sustantivo” (pág. 187); pero del siglo XV no faltan los testimonios y en cuanto a época posterior creo que hay que atenuar la afirmación. Ciertamente que su uso decae mucho, pero no el de *galán* (cuyo correlato femenino es el habitual *dama*); en las hablas vivas occidentales su persistencia ahincada llega hasta hoy. En cuanto a antiguos textos literarios aduciría la *Comedia Doleria* incluida en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles; allí leemos (pág. 374 b): “se iban con dos galanes las *galanas* y me casaba yo con Melania”. Fray Luis de León

2. Me limito a puntuar, después intentaré fijar el texto. Tal criterio seguiré a lo largo de este trabajo.

escribe: "Y porque él anda por el campo, que es lugar para el amor mejor que otro, pídele que salga a él, poniéndole delante para más moverla, el amor que le tiene, con regaladas palabras de amiga y de *galana*" (*Obras*, edic. P. Merino, 1885, t. IV, pág. 40). Podría añadir un muy bello texto de poesía tradicional:

Mano a mano los dos amores,  
el galán y la *galana*.  
El galán y la *galana*,  
ambos vuelven ell agua clara  
mano a mano <sup>3</sup>.

Entre los judíos españoles —y no se me oculta su arcaísmo <sup>4</sup>— la voz significa 'virgen, doncella', según consta en los siguientes textos:

aquí se me arrimó  
así a la cama  
...  
y a ver a nuestra novia,  
si era *galana* <sup>5</sup>.

En otro sitio he hablado del prestigio que la palabra tiene aún en la tradición marroquí <sup>6</sup>.

v. 3: *matre* es forma, probablemente, ultracorrecta. En italiano antiguo lo habitual era *madre* o *mare*, según puede verse en la documentación que recoge Salvatore Battaglia <sup>7</sup>. Podríamos pensar que la hispanización del italiano hace creer que siempre hay consonante sorda donde el castellano tiene sonora: recuérdese cómo Antonio Machado para valorar despectivamente un texto de Papini construye un sintagma burlesco: *la tua matre!* <sup>8</sup>. No obstante quiero justificar su presencia por razones que están dentro de la propia dialectología italiana.

3. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, citado por Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1933, pág. 191.

4. Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, 1971, pág. 200.

5. *Ibidem*, textos XXVII A, pág. 263, y XXXVII, pág. 287.

6. *Interpretaciones judeo-españolas del árabe gabbá* ("Romance Philology", XVII, 1963, pág. 326).

7. *Grande dizionario della lingua italiana*, s. v. *madre*.

8. *Los Complementarios*, edic. 1980, pág. 123.

Repasando las tres primeras —y nutridísimas— columnas de Battaglia, sólo cuatro veces encuentro *matre* (y eso que una autoridad es de Dante, que emplea mucho más *mádre*) en autores toscanos (Poliziano Serafini), emilianos (Ariosto) y salernitanos (Masuccio), con lo que poco podemos deducir de tales testimonios, como no sea el de su escasa frecuencia; no obstante, las novelas de Masuccio, dentro del ámbito cultural aragonés de Nápoles, son especialmente significativas, y el autor hace referencia a su “predicare in Napoli”. Que la forma *madre* se sintió siempre toscana es evidente: ya Diez la dio como propia de la evolución del italiano<sup>9</sup> y como tal figura en el *REW*<sup>10</sup>. Rohlfs, en su riquísima gramática histórica, indica el carácter no patrimonial de *madre* y el meridional de las formas con *-t-* (cita explícitamente *matre*)<sup>11</sup>, tal y como Meyer-Lübke había señalado la documentación napolitana de *madre*<sup>12</sup>. De este modo tendríamos que la forma *matre* se explicaría por el aprendizaje meridional del italiano: si el napolitanismo es del poeta o del copista o de ambos, no es cuestión que se pueda dilucidar de manera totalmente satisfactoria, pero, con el testimonio de otros ejemplos, podremos inclinarnos —con todas reservas del caso— hacia una peculiaridad del escriba.

*he*, posiblemente representa influjo gráfico español, porque el presente de *èssere* es *è* (y el de *avvere*, *ha*)<sup>13</sup>. En italiano —como es bien sabido— el grafema *h* se mantiene en algunos casos por pretensiones etimologicistas<sup>14</sup>, que tratan de resolver casos de homonimia gráfica (el infinitivo de *avvere*, se escribe sin *h*)<sup>15</sup>.

9. *Grammatik der romanischen Sprachen*, t. I. Bonn, 1856, pág. 325; también Wilhelm Meyer-Lübke, *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*. Torino, 1927, pág. 102.

10. Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. (3.ª edic.). Heidelberg, 1935, núm. 5.406.

11. En el tomo I (pág. 370, § 260) de su *Grammatica storica della lingua italiana e dei suo dialetti* (Torino, 1966-1969), edición totalmente revisada y puesta al día de la *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten* (Berná, 1949-1954).

12. *REW*, núm. 5.406.

13. Cf. Meyer-Lübke, *Grammatica*, p. 188 (§ 208) y pág. 185 (§ 206).

14. Iorgu Iordan - Maria Manoliu, *Manual de lingüística románica*. Revisión, reelaboración parcial y notas por Manuel Alvar, t. I, Madrid, 1972, pág. 201.

15. D'Ovidio - Meyer-Lübke, *Grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani* (Milano, 1919, pág. 10), explican la *h-* de *ho-* para distinguirla de la forma homófona precedente de *a u t*.

*adversa* es una grafía influida por el latín *adversus*, que se transcribe algo después (v. 10). Se trata de *Avèrsa* (y así deberá escribirse), ciudad de la Campania, célebre en lo antiguo por su escuela de gramática y por haber residido en ella la corte anjevina; su historia en la época aragonesa estuvo siempre vinculada a la de Nápoles.

v. 4: *miger* no es forma italiana de cortesía, por más que luego se escriba *meçer*. Creo que han podido ocurrir dos cosas: la muchacha trata de responder al caballero con un tratamiento español, pues en español se le ha dirigido; o se ha copiado mal lo que debiera ser *messer*. Las formas italianas antiguas eran *messère*, *mesère*, *messóre*, *misère*, *misière*, *missère*, *missière* (Battaglia) y la moderna, *messer*, si se antepone a un sustantivo<sup>16</sup>. Fue Diez quien estableció el origen francés de las formas italianas *ser*, *sire*<sup>17</sup> y en Corominas (*DCELC*, s. v. *señor*) consta la historia de nuestra voz: de *meus sēniore* salió el francés *messire* origen del italiano *messer* (dialectal *missèr*); del italiano procede el catalán *missèr* y de éste el castellano *micer*, con lo que se confirman aquellas justas palabras de Covarrubias<sup>18</sup>: “lo mismo avía de sinificar el mossén de Cataluña y el *micer* de Valencia, si estos últimos no se hubieran afectado a los clérigos el uno, y el otro a los letrados”<sup>19</sup>.

v. 7: *Oime* es un castellanismo<sup>20</sup>; en italiano, el verbo *udire* conserva siempre la *-d-*, que, en el imperativo se presenta como *ode*<sup>21</sup>.

*disse* 'dijo' es el perfecto absoluto de *dire*, procede del latín

16. Bruno Migliorini (*Vocabolario della lingua italiana*, Torino, 1965, s. v.) dice que la palabra era título que solía darse a sacerdotes y notarios.

17. *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, 1889, pág. 295. No hay nada útil para nuestro objeto en G. Körting, *Letetnisch-romanisches Wörterbuch* [1923], núm. 8.606, ni en el *REW*, núm. 7.821.

18. *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], edic. de Martín de Riquer [1943], pág. 482 a.

19. Las formas dialectales italianas en Rohlfs, I, pág. 445 (§ 316).

20. Sobre los hispanismos en el *Cancionero de Estúñiga*, vid. §§ 12.0-12.10 del prólogo a nuestra edición.

21. El planteamiento fonológico de tipo general figura en Jordan-Manoliu, pág. 187 (§ 186); la particular situación del italiano en Meyer-Lübke, *Grammatica*, págs. 53 (§ 52), 100 (§ 114). Para los dialectos meridionales, vid. Rohlfs, pág. 295 (§ 216).

dixit, como *scrisse* de *scripsit* o *visse* de *vixit*<sup>22</sup>; la *-e* procede de *i* breve latina y diferencia la tercera de la primera persona (*dixi dissì*)<sup>23</sup>; la solución *-ss-* de la *-x-* latina es tratada por Grandgent<sup>24</sup> y, sobre todo, por Rohlfs (§ 225).

*esuenturata* escribe una *e-* protética propia del español, pero impropia del italiano<sup>25</sup>, mientras que el *maritar* del verso siguiente (procede de *maritāre*, que también dejó ecos en español antiguo; *maridar*, (*mal*)*maridada*, etc.), es forma apocopada tanto para que rime con el español *casar*, como por no ser desconocido en italiano el infinito apocopado<sup>26</sup>, que se daba a final del verso en el siglo XV<sup>27</sup> y que siguió usándose en siglos posteriores.

v. 10: *por*, hispanismo; en italiano *per*<sup>28</sup>. Scoles corrige la lectura del manuscrito en *poi* (pág. 187), lo que no es imprescindible. De aceptar la lectura de la investigadora italiana, habría que ver *e* como *hè* (verbo *ser*).

v. 8: *fosse* es forma normal del pluscuamperfecto de subjuntivo, como procedente de *fū[i]sset*<sup>29</sup>; el paso de pluscuamperfecto a imperfecto, consta en Migliorini<sup>30</sup>.

\* \* \*

Tras todas estas disquisiciones, el texto del poema podría tener la forma siguiente:

—“¿D’ónde sois, gentil galana?”.  
Respondió manso et sin priessa

22. Cf. Iordan-Manoliu, pág. 353 (§ 375); Meyer-Lübke, *Grammatica*, págs. 20 (§ 19), 178 (§ 202).

23. Cf. Meyer-Lübke, *Grammatica*, pág. 197 (§ 217).

24. *From Latin to Italian. An Historical Outline of the Phonology and Morphology of the Italian Language*. Cambridge, 1927, pág. 112 (§ 132).

25. Cf. Meyer-Lübke, *Grammatica*, pág. 96 (§ 109); Grandgent, págs. 74-75 (§ 92); Rohlfs, págs. 255-257 (§ 187). Scoles dice que el napolitano coincide con el español (pág. 187).

26. Rohlfs, pág. 338 (§ 612).

27. Migliorini, *Historia de la lengua italiana*. Versión española de Fr. Pedro de Alcántara Martínez, t. I, Madrid, 1968, pág. 378.

28. Cf. Rohlfs, I, págs. 429-430 (§ 307), y, sobre todo, III, págs. 211-212 (§ 810).

29. Meyer-Lübke, *Grammatica*, pág. 201 (§ 221); Grandgent, pág. 153 (§ 197.10); la primera persona es *fossi*.

30. *Historia de la lengua italiana*, t. I, pág. 108.

—“Mia madre è de Aversa;  
yo, micer, napolitana”.

5 Preguntél, si era casada,  
o si se queria casar:  
—“Oime, disse, sventurata  
ora fosse a maritar,  
ma la bona voglia è vana  
10 por fortuna e adversa:  
ché mia madre è de Aversa;  
yo, mecer, napolitana”.

Como versión moderna del texto ofrezco la que sigue: “¿De dónde eres, gentil galana?”. Respondíome dócil y pausadamente: —“Mi madre es de Aversa; yo, señor, napolitana”. Le pregunté si era casada o si tenía propósitos de desposarse: —“Oyeme, dijo: desdichada fue la hora en que fui a casarme, pues los buenos deseos son inconsistentes por culpa del acaso y la desgracia. Mi madre es de Aversa; yo, señor, napolitana”. [De aceptar la corrección de Scoles, el v. 9 debería traducirse “pues la fortuna es adversa”.]

TEMPO SERREBE, HORA MAY

El poema 144 del *Cancionero de Estúñiga* dice así:

DEL MESMO

Tempo ferrebe, hora may,  
amor chio te lassasse,  
poy non, ape mai,  
cofa che defyderaffe.

[f. 125 v] 5 De lo ingrato modo tuo  
he uergonya et fastidio,  
perche uoglio effer fuo  
de qui non uole effer mio;  
ma fy me parto uidiray  
10 que piu tofte me amaçaffe,  
che uolerte ueder may  
Sy mille uolte me machiamaffe.

v. 1: El condicional del verbo *èssere* es *sarèbbe* 'sería'; el copista —evidentemente un español que no conocía bien el italiano— ha transcrito mal: dos *erres*, donde debía haber una sola y una *-b-* donde debiera poner dos. En cuanto a la vocal temática, *ser-* es lo que corresponde a la etimología, pero el actual *sar-* (*sarà*, *sarèbbe*, etc.) ha tomado su *a* de *starà*, *darà*, *farà*)<sup>31</sup>. El étimo es [es]sēre-hēbuit, con la *ë* explicable por atracción de los verbos que tiene apofonía de la vocal temática (Meyer-Lübke) o, con palabras de Grandgent: "when *habui* was added to the infinitive of verbs to form a conditional, *credere* + *habui* (for instance) became *crederebbi*, which under the influence of the perfect *credeì* (< *credeì* < *crēdidi*) was exchanged for *credereì* and *credereì* + *crederebbi* > *crederebbi*; hence *ebbi* (and in O. It. also *ie*) for original *abbi* = *habui*; and hence, in the conditional, 1st pers. *credereì* and 3d pers. *crederebbe*"<sup>32</sup>. Se ve que Carvajales emplea una forma condicional que es toscana y no meridional<sup>33</sup>; cuestión ésta que carecería de interés si no tuviéramos que enfrentarnos luego con otros problemas. Consig-nemos, pues, que la lengua en que el poeta escribió fue toscano literario, lo que es de una lógica total: quien aprende una lengua extranjera con pretensiones literarias, aprende —o es normal que aprenda— la que tiene, justamente, prestigio literario.

*hora may*, por más que en el texto figure, debe leerse de otro modo; téngase en cuenta que rima con *ape may*, dos versos después. Hemos de transcribir *oramai* o, con forma menos popular, *ormai*; cualquiera de ellas conviene a la medida del verso, pues depende del uso o no de la sinalefa. El valor del adverbio sirve "a indicare il termino, la fine, d'azione o fatto o discorso precedenti", según Migliorini (*Dizion.*, s. v.), y tal significado es el que conviene a nuestro texto<sup>34</sup>. La etimo-

31. Meyer-Lübke, *Grammatica*, pág. 209 (§ 234). Para Scoles, que no aduce autoridades, es alternancia napolitana.

32. Grandgent, pág. 22 (§ 24.4).

33. Cf. Rohlf, II, pág. 347 (§ 603), y para *habui*, 597; Migliorini, *Historia*, I, pág. 108.

34. Para los adverbios derivados de *hora*, vid. Jordan-Manoliu, pág. 366 (§ 388).



logía es *ora* (< hōra) + *mai* (< magis), forma ésta propia del final de frase <sup>35</sup>.

v. 2: *lassase* es dialectal, según Scoles.

v. 3: *poj*, tal vez pueda leerse *po' j'*.

*ape mai* es una mala lectura, o más bien, una mala audición del escriba, pues tal y como aparece en el código madrileño el sintagma no existe en italiano; el valor de 'tener, poseer' es coherente con el deseo del enamorado. Partiendo de las formas toscanas *abbi* (primera persona) y *ebbe* (tercera) estaríamos dispuestos a pensar que la oclusión y tensión de *-bb-* <sup>36</sup> fue interpretada como una consonante sorda, lo que no sería raro, pero creo que debemos buscar otros caminos. En los dialectos italianos, encontramos formas como el *eppi* 'ebbi' de la Romania, influido por *seppi* <sup>37</sup>, y, lo que es más significativo para nuestro objeto, en Lecce *ippi* (< *ebbi*, y la *-i* final produjo metafonía sobre la *é*); en Calabria, *èppi*; en Calabria y Sicilia *appi* <sup>38</sup>. Esta forma *appi* 'io ebbi' determinó la formación del napolitano *appissi* 'tu avessi', *appesse* 'égli avesse' <sup>39</sup>, con lo que creo haber aclarado otra de las dificultades de mis textos: la forma *ape* debe pertenecer (como *vidiray*, como acaso *matre*) a los conocimientos lingüísticos del escriba, y estos conocimientos habían sido adquiridos en Nápoles. Que al transcribir *-pp-* no pusiera sino *-p-* es una deformación de su lengua original: en su aragonés, o en su castellano, no existen las oclusivas sordas geminadas y transcribió como sencilla la doble consonante que, mal, oía. Creo que esta explicación es la más simple de todas y, además, va perfilando la coherencia de una lengua aprendida en el sur de Italia. A ella, pues, hay que ir vinculando los elementos aislados que aparecen en la copia de estas poesías y que, en conjunto, ayudan a resolver unos cuantos menudos problemas.

35. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico* (1968), s. v.

36. Estas formas (derivadas de *habūi*, etc.) persisten en lo moderno como *èbbi*, *èbbe* (Meyer-Lübke, *Grammatica*, págs. 107, § 125; 108, § 204). Vid., también, Grandgent, pág. 101 (§ 118) y, para cierto conato de distribución geográfica, F. D'Ovidio - W. Meyer-Lübke, *Grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani*. Milano, 1919, pág. 150 (§ 89).

37. Rohlfs, II, págs. 327-328 (§ 584).

38. Rohlfs, II, págs. 327-328 (§ 584).

39. *Ibidem*, II, págs. 305-306 (§ 563).

v. 6: *he* vuelve a ser otro hispanismo; en italiano, *ho* ha [bi]o<sup>40</sup>, analógica de *dò*, *stò*<sup>41</sup>.

v. 7: *vergonya* es grafía catalana y aragonesa<sup>42</sup>, por el italiano *uergogna* vērēcũndia (REW, núm. 9225), que es forma popular por su [ñ] en vez de [z]<sup>43</sup>, y, por supuesto, de carácter no meridional en cuanto a su evolución<sup>44</sup>.

v. 9: También *vidiray* es una forma deturpada, y con toda seguridad, por cuanto el verso resulta largo, ya que no hay encuentro vocálico que permita ejercer ninguna libertad al poeta. En lo moderno *vedrèi* no hace sino continuar a un antiguo *vedray*, exigido por la rima en nuestro texto. El final *-ey* se ha formado sobre *hebui*, analógico de conjugación del tipo *temei*; de ahí *videre* - *hebui* *vidrey*<sup>45</sup>, pero antes de él existió la forma etimológica *-ai*, derivada directamente de \*has.

El futuro, tal y como nos lo presenta el texto, es singularmente importante para nuestros comentarios: en napolitano antiguo se decía *viderrai*, *viverrai*<sup>46</sup>, con lo que podemos deducir que el poeta escribió toscano<sup>47</sup>, y no es éste el único caso, pero el copista transcribió napolitano, con lo que vino a destruirle la regularidad del verso<sup>48</sup>.

v. 10: *amaçasse* es transcripción de unos usos del escriba español, por lo que concierne a su incapacidad para escuchar *-mm-*. En italiano, *ammazzare* es 'matar', pero, habitualmente, con crueldad, ira o violencia y, como reflexivo, tiene el significado de 'suicidarse'. En el REW (n.º 5425) se da \*mattea 'maza' como étimo de la voz<sup>49</sup>; inútil decir el carácter tos-

40. Meyer-Lübke, *Grammatica*, p. 185 (§ 206).

41. Rohlfs, II, pág. 272 (§ 541).

42. Manuel Alvar, *Grafías navarro-aragonesas*, apud *Estudios sobre el dialecto aragonés*, t. I. Zaragoza, 1973, págs. 22-27 (§ 6, 1-6.17).

43. Grandgent, p. 102 (§ 119).

44. Rohlfs, I, págs. 393-395 (§ 278).

45. Meyer-Lübke, *Grammatica*, págs. 206-209 (§§ 233-234).

46. D'Ovidio - Meyer-Lübke, pág. 156.

47. Grandgent, p. 147 (§ 190.1).

48. Son muy importantes las observaciones de Rohlfs (II, págs. 333-334, § 589) sobre el futuro meridional.

49. Así lo aceptan Migliorini-Duro, *Prontuario etimológico de la lingua italiana* (1950-1965); Olivieri, *Dizionario etimologico italiano* (1961); Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico* (1968), passim.

cano de la evolución -TTY- ʒʒ (pronunciado *tts* al sur de esa región)<sup>50</sup>, toscanidad que se refleja en la lengua de Carvajales que, una vez más, manifiesta un aprendizaje literario<sup>51</sup>.

vv. 11-12: El poeta recurre a la apócope de la *-e* del infinitivo (*veder*) para hacer regular el verso y creo que así habrá que explicar alguna forma de la línea siguiente, leyendo *mill'* o *m'* por *mille*, *me*, para hacer que la medida sea regular.

v. 11: La *-te* de *volerte* es dialectalismo (Scoles, pág. 189).

v. 12: *machiamasse*, no existe en italiano; *mā-* debe ser error de copia o de pensamiento *me ach-*, o una dilación del v. 10 *m'-am*. De cualquier modo, se devuelve la regularidad métrica prescindiendo de esa sílaba haplológica.

\* \* \*

Por tanto, el texto podría reconstruirse según se intenta en las líneas que siguen:

Tèmpo serèbbe, oramai,  
 amor, ch'io te lassasse,  
 pòi non èbbi mai  
 cosa che desiderasse.  
 5 De lo ingrato modo tuo,  
 hò vergogna e fastidio,  
 perche voglio esser suo  
 de chi non vole esser mio;  
 ma si me parto vedrai  
 10 que più toste me amazzasse  
 che volerte veder mai  
 si mil' volte me chiamasse.

Lo que en español moderno podría traducirse así: “Ya es tiempo, amor, de que te abandone, pues no he alcanzado ninguno de mis deseos. [5] Tengo vergüenza y hastío de tu ingrato proceder: porque quiero entregarme a quien no me corresponde; pero, si me voy, verás que antes me suicidaré que ansiar volverte a ver, aunque mil veces me llameses”.

50. Rohlf, I, págs. 412-414 (§§ 291-292).

51. El carácter sordo de la *-zz-* facilitaría la transcripción con *-ç-* (cf. Amado Alonso, *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (2.ª edic.), Madrid, 1967, t. I, pág. 107).

## NON CREDO QUE PIU GRAND DOGLIA

El tercero de los poemas que vamos a considerar dice:

- [f. 152 v]            Non credo que piu grand doglia,  
                          dui amanti poczan patere,  
                          che effer ambe duna uoglia,  
                          e restar de non potere.
- 5            Perche, quando la esperança,  
                          he piu preffo al fin uenire,  
                          Omne pichola tandança  
                          he piu pena que morire.  
                          Amor me uefte, et poy mi spoglia
- 10           la fortuna, per mal uolere,  
                          cha fymo ambe duna uoglia  
                          E resta per non poter.

v. 2: *poczan*, en italiano moderno, *pòssano*. Las formas del tipo *possa* se generan analógicamente (de *scriv-o*, *scriv-a*, *poss-o* hace *poss-a*, que procedería, según el étimo, de *pos-sim*<sup>52</sup>. La extraña grafía no es sorprendente, pues “en la Italia meridional es frecuente *cz*, además de por *z* sorda, por *cc* palatal”<sup>53</sup>, y conviene no olvidar dónde adquirió nuestro escriba sus hábitos lingüísticos.

v. 3: *ambe*, se ha hecho habitualmente invariable, pero tiene un masculino *ambi* y un femenino *ambe*<sup>54</sup>. Se trata, pues, de un error del códice: *ambi* son los *dui amanti* del verso anterior, aunque tal vez pudiera explicarse la *-e* por fonética napolitana (Scoles, pág. 191).

v. 5: *esperança* tiene dos errores, ambos imputables al escriba español: no ha percibido la *s-* líquida y la ha transcrito precedida de una *e-* haplológica; tampoco ha sabido diferenciar la *z* sonora del italiano de la neutralización en una sorda, que como aragonés llevaba a cabo, y ha escrito *esperança*. Dos

52. Meyer-Lübke, *Grammatica*, pág. 188 (§ 207).

53. Migliorini, *Historia*, I, pág. 312, y, de nuevo, para el siglo XV, en la pág. 393.

54. Meyer-Lübke, *Grammatica*, pág. 168 (§ 190); Rohlf, III, pág. 318 (§ 980).

versos después incide en el segundo de estos errores y obtiene una rima perfecta (*tardança*) deturpando —una vez más— grafía y fonética italianas.

v. 6: *he* por *è*, según digo más arriba.

v. 7: *omne* es —en cuanto a su *mn*— grafía del italiano *ogni*, que tiene que ver con otras como *onni*, *onne* que son, según Díez, “ganz verschwunden”<sup>55</sup>, pero necesarias para llegar al moderno *ogni*<sup>56</sup>. Ahora bien, hay que explicar la *-e* final, que deberá ser considerada como un rasgo propio de hablas marginales; hoy desde las Marcas y Umbria hasta el Lacio septentrional, se encuentra *-e* final, pero, en antiguo napolitano, se decía *Napole*, *Amarfe*, *Pezzulo* ‘Napoli, Amalfi, Pozzuoli’, lo que nos hace pensar en el carácter dialectal de la forma *omne* de nuestro texto<sup>57</sup>.

*pichola* ultraitalianiza la grafía de [*k*], añadiendo al grafema, como hizo en otros casos, una *h*<sup>58</sup>.

v. 9: *mi* es forma toscana, *me* napolitana<sup>59</sup>, pero ¿no estará ésta condicionada por el español?

v. 11: *cha* es falsa grafía por *ca*, que en lo antiguo y dialectal equivale a *che* y tiene el valor de ‘poiché’, ‘giacché’ (Battaglia, s. v. *ca*); el carácter de *quia ca*, y sus múltiples significados, hace pensar que originariamente fue una conjunción de valor subordinador con carácter general (Iordan-Manoliu, pág. 389, § 416)<sup>60</sup>.

*simo* plantea alguna cuestión, pues del latín *simus* la forma derivada es *semo* (con *e* cerrada); por tanto habrá que pensar que a los oídos españoles esa *e* cerrada sonó como *í*<sup>61</sup>;

55. *Grammatica*, ya citada, t. II, Bonn, 1858, pág. 84.

56. Cf. Grandgent, págs. 31 (§ 30.1) y 107 (§ 126). D'Ovidio - Meyer-Lübke explican la *n* por derivación de *omnia* (pág. 170), y Devoto, *Avviamento*, por secuencias del tipo *omni ora* (s. v. *ogni*).

57. Rohlfs, I, págs. 178-179 (§ 142).

58. Cf. D'Ovidio - Meyer-Lübke, págs. 8-9.

59. Rohlfs, II, pág. 130 (§ 453).

60. Al parecer *ca* es de origen meridional (Grandgent, pág. 74, § 91.1; pág. 143, § 184). Cf. Rohlfs, III, págs. 179 (§ 773), 186 (§ 783), que trata del origen griego de alguno de sus usos (pág. 190, § 786-a).

61. También podría pensarse que remontara directamente al latín *simus*, como anota Rohlfs, II, pág. 268 (§ 540).

toda vez que el analógico *siamo* de la lengua moderna es posterior al siglo XV; cf. la forma del *Cancionero* con el español *semos* o el rumano *sem*.

\* \* \*

El poema quedaría restituido de este modo:

Non credo que più grand doglia  
dui amanti possan patere,  
che esser ambi d'una voglia  
e restar de non potere.  
5 Perchè, quando la speranza  
è più presso al fin venire  
ogni piccola tardanza  
è più pena che morire.  
Amor me veste, e pòi mi spoglia  
10 la fortuna, per mal volere,  
ca semo ambi d'una voglia  
e resta per non potere.

La versión de estos versos podría intentarse así: "Pienso que dos amantes no pueden padecer mayor congoja que tener un mismo deseo y comprobar que no pueden realizarlo [5]. Porque, cuando al fin la esperanza está dispuesta a venir, cualquier retraso insignificante es mayor pena que la muerte. [10] Amor me viste y, después, por maldad la fortuna me desnuda: ambos tenemos un mismo deseo y se manifiesta impotente".

ADIÒ, MADAMA; ADIÒ, MA DEA

En la edición del *Cancionero de Estúñiga* que prepararon Fuensanta del Valle y Sancho Rayón (Madrid, 1872) este poema, como en el manuscrito, aparece fundido con el anterior. Es mérito de Emma Scoles haber separado dos textos harto diferentes.

La lectura que hago en el códice es la que sigue:

[f. 153 r]                    Adio, madama, adio, ma dea,  
                                  poy uuestra ira acofy me trata,

Porche digo: "Ingrata patria,  
non possidebis offa mea".  
5 Pves perdi quanto ferui  
con amor et con lealtad,  
¿que fare, triste de mi,  
con amor tan fyn uerdat?  
quien de uos más fe arrea,  
10 Peor fu uida barata,  
Porque digo: "Ingrata patria,  
non possidebis offa mea".

v. 2: *poy* parece italianización del español *pues*, como se documenta alguna otra ocasión.

*vuestra* es otro hispanismo por su *o* diptongada (*vostra*, en italiano).

v. 3: *porche* presenta la errónea transcripción de *por*, en vez de *per*, según ha ocurrido alguna otra vez, cf. v. 11: *porque digo*.

El sintagma *ingrata patria* debe cambiar el orden de sus constituyentes para que la rima con *trata* (v. 15) y *barata* (v. 22) sea correcta. La cita latina está adaptada de Valerio Máximo. En el libro V, capítulo III, de los *Dictorum factorumque memorabilium*<sup>62</sup>, se habla de la ingratitud, ejemplificada con el caso de Escipión Africano "superior" que, tras vencer con gloria, fue injuriado por sus propios conciudadanos; por eso, desterrándose voluntariamente, ordenó escribir en su sepulcro: "Ingrata patria, ne ossa quidem mea habes".

\* \* \*

He aquí la reconstrucción que propongo:

Adiò, madama; adiò, ma dea,  
pòi vostra ira così me trata,  
perché digo: "Patria ingrata,  
non possidebis ossa mea".

62. Cito por una bella edición de Antonium Bortoli (Venetiis, 1725, págs. 316-318).

- 5       Pues perdí quanto serví  
           con amor et lealtad,  
           ¿qué faré, triste de mí,  
           con amor tan sin verdat?  
           Quien de vos más se arrea,  
 10      peor su vida barata,  
           porque digo: Patria ingrata,  
           non possidebis ossa mea”.

La versión española actual sería: “Adiós, señora; adiós, diosa mía, pues ya que así me trata tu ira, digo en consecuencia: ‘no poseerás mis huesos, patria ingrata’. [5] Pues si he perdido el tiempo que, con amor y lealtad, serví, ¿qué haré, triste de mí, al comprobar la falsedad de tal amor? [10] Quien más se cuida de ti, menos gana en la vida; por eso digo: ‘No poseerás mis huesos, patria ingrata.’”

#### CONCLUSIONES

Los textos que Carvajales escribió en italiano nos han sido transmitidos de manera incorrecta y creo que no todos los errores pueden ser achacados a que tuviera un conocimiento deficiente del italiano. Porque hay crudos hispanismos (*micer, meçer, oime, vuestra*), falsos italianismos gráficos (*cha, pichola*) o incertidumbres resueltas con la españolización (*vergonya, omne*) e incorrecciones (*ambe* por *ambi*, *he* por *é*, *por* en vez de *per*, *serrebe* por *sarebbe*, *vidiray* por *vedray*) de difícil asignación; otras formas acreditan la incapacidad española para distinguir la *-mm-* italiana (*amaçasse*) o la *s-* líquida (*esventurata, esperança*) y otras, por último, dan la impresión que se han transcrito de oídas (*machiamare* por *chiamare*, *hora may* por *oramai*) con la neutralización aragonesa de la oposición sonoridad-sordez (*amaçasse* por *ammazzasse*, *esperança, tardança* por *speranza, tardanza*, *poszan* por *possan*).

En las pocas páginas que hemos redactado se han podido deducir otros hechos. Carvajales debió aprender un italiano literario; es decir con cuño toscano, pero el copista transcribe con dialectalismos meridionales, concretamente napolitanos. En un caso se hace evidente el testimonio; cuando pone *vidirei*, el



verso del poema se alarga en una sílaba; en buena lógica hay que pensar que el autor escribiría *vidrai*, a la manera toscana, pero el amanuense puso, según el modo napolitano, *vidiray*. Este caso seguro nos hace pensar que el ejemplo no debe ir aislado, pues *matre* —otro ejemplo del mismo origen— ha debido reemplazar a *madre*, generalizado por Toscana u *omne* a *ogni*. Teniendo en cuenta estos dos ejemplos, creo que se puede interpretar como dialectalismo napolitano el *ape* de otro poema: simplemente es la forma meridional que corresponde al *abbe*, *èbbe* de la Toscana, y copiada según la incapacidad española para transcribir una *-pp-*, que es ignorada por la lengua de origen. Y aun hay que consignar otro hecho de no escaso significado: una vez se escribe *poczán* con un grupo *-cz-* nada extraño si se piensa que es grafía meridional para representar a la *ese* sorda.

Creo que estas notas sirven para algo más que para mostrar un momento de la expansión aragonesa en Italia: el propio Carvajales, dejaría el testimonio en la evocación de gentes y paisajes con una emoción que sólo permite sentir la poesía. Pero —mil veces se ha dicho— Alonso V se rodeó de humanistas y poetas; el *Cancionero de Estúñiga* es un bello testimonio, acaso el más bello de todos. Y en él encontramos un sincretismo de culturas encontradas en el intento de acercar gentes de talentos muy distintos y, en la pequeña parcela que hoy trato de aclarar, una voz que canta en italiano y en castellano y la huella duradera de un escriba aragonés que aprendió dialecto napolitano.