

Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Band: 9 (1996)

Artikel: Estudios de poesía translingüe : versos italianos de poetas españoles desde la edad media hasta el siglo de oro

Kapitel: Los poemas hispanoitalianos de Carvajal

Autor: Canonica, Elvezio

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840955>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

3. LOS POEMAS HISPANOITALIANOS DE CARVAJAL

3.1. Introducción

Carvajal —también llamado en los textos *Carvajales*, siempre sin nombre de pila— es uno de los poetas más representativos del *Cancionero de Estúñiga*⁵², que recoge la actividad poética de la corte de Alfonso V de Aragón en Nápoles entre 1443 y 1458⁵³. Es muy poco lo que sabemos de la biografía del poeta. Probablemente de origen castellano⁵⁴, pasó muchos años en Nápoles al servicio del Magnánimo. Entre sus poemas se encuentran composiciones escritas en nombre del rey —en la tradición del *Cancionero de Baena* encarnada por Villasandino— y otras dedicadas a Lucrezia d'Alagno —la amada del rey— y a Eleonor de Aragón, princesa de Rossano, hija natural del Magnánimo, por lo que es de suponer que consiguió una posición bastante holgada en la Corte. Con todo, las dos únicas fechas seguras que tenemos de su estancia en Nápoles, se sitúan en una época tardía del reinado del Magnánimo. Sabemos en efecto, a raíz de las alusiones explícitas en sus poemas, que se encontraba aún en esta ciudad entre 1457 y 1460, es decir después de la muerte de Alfonso V, acaecida en 1458. Por otra parte, no escribió ningún poema para celebrar la triunfal entrada del rey en Nápoles en 1443, que dio lugar a numerosas composiciones poéticas, y de lo cual se puede deducir que su llegada a la Corte fue posterior⁵⁵.

Los poemas de Carvajal constituyen un *corpus* compacto dentro del Cancionero que los acoge, haciendo de su autor el poeta cuantitativamente más

⁵² Editado modernamente por Nicasio Salvador Miguel, *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, 1987, Clásicos Alhambra 33. Los poemas aquí estudiados se encuentran en las pp. 610-617.

⁵³ Sobre el ambiente y la actividad cultural del Magnánimo en Nápoles, sigue siendo imprescindible el capítulo de Benedetto Croce, «La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona di Napoli», en: *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1968, V ed. pp. 33-55.

⁵⁴ Sin embargo, Croce lo incluye en el grupo de los poetas catalanes (cfr. op. cit. p. 47).

⁵⁵ Para todos estos datos y para una visión de conjunto sobre el estado de la cuestión, cfr. la introducción de E. Scoles a su edición crítica de los poemas de Carvajal, *Poesie*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, pp. 21-29. Cfr. la reseña de Joaquín Arce a esta edición, en *Arbor*, n. 294, junio 1970, pp. 107-109.

Ma la bona voglia è vana,
 poi fortuna é adversa: 10
 ché mia matre è de Adversa
 io, meçer, napolitana».

Giuseppe Tavani, que incluye este poema en su breve antología de textos plurilingües publicada «ad usum delphini»⁶⁰, nos ofrece un detenido análisis del esquema métrico, afirmando que se trata de «un esempio perfetto di *canción*, di quelle che Pierre Le Gentil definisce 'ricche' perchè a ripresa completa (abba cdcd abba)»⁶¹. El «tema» está formado por una redondilla de rimas abrazadas (abba), las dos «mudanzas» presentan rimas propias (cdcd), mientras que la «vuelta» recupera no sólo las rimas del «tema» sino que repite casi integralmente los vv. 3-4 a modo de estribillo.

Como se puede apreciar, la sencillez de la estructura métrica hace pensar en una época más bien primitiva de la canción medieval, tal y como queda reflejada en los cancioneros de la primera mitad del siglo XV. Queda por lo tanto excluida una posible conexión con la «ballata» italiana, de características afines pero cuyo esquema métrico se distancia del de la canción medieval española («ripresa» generalmente de tres versos con una rima de enlace entre las «mutazioni» y la «volta», que no repite palabras o versos enteros, sino únicamente las rimas de la «ripresa»). De acuerdo con el género y con las demás composiciones castellanas, los versos son todos octosílabos, aunque se notan a nivel prosódico las inseguridades en el tratamiento del hiato y de la sinalefa en los versos italianos: en el v. 3 *mia* es bisílabo y no hay sinalefa entre *matre è*, mientras que en el v. 11 *mia* es monosílabo y en el v. 9 hay sinalefa entre *voglia è*. Asimismo, en el v. 6 *quería* es bisílabo por sinéresis, como anota Scoles⁶². Estas incoherencias se deben probablemente al fondo hispánico, puesto que en la poesía española las reglas versificatorias eran todavía muy fluctuantes, mientras que en la italiana habían adquirido un mayor grado de cohesión. Lo mismo ocurre con las rimas bilingües: *priessa* : *Adversa* y *casada* : *esventurata*, que en la poesía italiana no serían rimas, sino simples «assonanze». Como se ve, Carvajal hace rimar los versos italianos a la española, empleando las rimas asonantes, de larga tradición en la poesía castellana. Es una primera muestra de la castellanización de la lengua italiana, fenómeno que se impone a nuestra atención también en otros puntos, como en el empleo de la *e*-protética en *esventurata*. En este caso, resulta difícil distinguir entre hispanismo y dialectalismo, puesto que, como explica Scoles, «la prostesi della e davanti a s complicata risponde a una tendenza del dialetto

⁶⁰ Se trata de un curso universitario dactilografiado y publicado en la colección «Corsi monografici universitari e dispense» de la Universidad de Roma, con el siguiente título: *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI Secolo*, L'Aquila, Japadre ed., s.a.

⁶¹ Cfr. G. Tavani, op. cit. p. 103. Reproduce la versión de Scoles. Sobre la canción medieval, cfr. el estudio de P. Le Gentil, op. cit. vol. II, pp. 275 y ss.

⁶² Ed. cit. p. 187.

napoletano, coincidente per di più con l'uso spagnolo»⁶³. Por estas razones parece evidente que hay que mantener esta lección a la hora de editar, lo que hace Scoles, en contra de la versión de Alvar, quien tiende a «toscanizar» excesivamente el texto sin fundamento, como se echa de ver en el tratamiento de otra forma, más claramente dialectal, *matre*. El propio Alvar, a pesar de afirmar que «la forma *matre* se explicaría por el aprendizaje meridional del italiano», no se atreve a editarla, porque cree que se trata más bien de «una peculiaridad del escriba»⁶⁴. En este punto concreto nos permitimos discrepar del ilustre lingüista español, por razones esencialmente literarias, que tocan precisamente el recurso del bilingüismo. En efecto, la canción nos presenta —según el modelo de la serranilla o de la pastorela— el encuentro del poeta con una muchacha, cuya procedencia rústica se puede apreciar por el empleo de la localización geográfica —constante en estos géneros líricos— que nos lleva a un pueblo de la provincia de Nápoles, Aversa⁶⁵, en el que seguramente no se hablaba el toscano, sino el dialecto napolitano, en el cual el trueque de consonantes sonoras por sordas es un fenómeno muy característico⁶⁶. No nos parece por lo tanto apropiado con el contexto bilingüe editar *madre* a la toscana, como hace Alvar, quien está convencido de que Carvajal escribió en toscano y que el copista meridional fue el responsable de la pátina dialectal. A la vista de los dialectalismos inequívocos en los otros poemas italianos, parece claro que son de responsabilidad del propio Carvajal⁶⁷, quien reproduce (o trata de reproducir) la lengua hablada en esta zona por una muchacha de origen rústico, que no podía ser de ningún modo el toscano⁶⁸.

Otro pasaje en que las dos lecturas, de Scoles y de Alvar, discrepan se sitúa entre los vv. 7-8. La primera, seguida por Nicasio Salvador, puntúa: *esventurata, / hora*, mientras que el segundo: *sventurata lora*. La diferente interpretación se debe a que para Scoles *hora* es un adverbio ('ahora mismo'), mientras que para Alvar es un sustantivo ('la hora'). En esta segunda lectura tendríamos por lo tanto un encabalgamiento bastante fuerte entre adjetivo y sustantivo. Aparte de que en esta época este recurso métrico es todavía poco empleado, sería además el único en este poema, que en todos los demás versos hace corresponder la unidad lógica con la unidad métrica. Pero creemos que la confusión de Alvar estriba en su interpretación del verbo *fosse*, que traduce como: *fui*, es decir sin tomar en cuenta el valor optativo del subjuntivo, lo que

⁶³ Cfr. ed. cit. p. 187, n. 7. Nicasio Salvador concuerda con Scoles editando: «esventurata» (op. cit. p. 610).

⁶⁴ Cfr. art. cit. p. 18.

⁶⁵ Sobre este punto llega a las mismas conclusiones Tavani, cuando afirma que el poeta «vuole descrivere il suo incontro con una donna di umile condizione» (op. cit. p. 104).

⁶⁶ Respeta este dialectalismo Nicasio Salvador en su ed. cit. p. 610.

⁶⁷ A la misma conclusión llega Nicasio Salvador: «no hay razón alguna para achacar al escriba tal peculiaridad y, puesto que tales dialectalismos están en el antigrafo [sic], lo lógico es pensar que pertenezcan al propio Carvajal.» (op. cit. p. 611, n. 10).

⁶⁸ Llama la atención que Tavani no haga ninguna alusión al registro dialectal, hablando siempre de «italiano».

le lleva a proponer la siguiente traducción: «desdichada fue la hora en que fui a casarme»⁶⁹. La lectura de Scoles, en cambio, nos parece que se acerca más al significado original del pasaje. La estudiosa italiana considera en efecto que «l'ottativo è probabilmente un ispanismo per calco da 'fuese', imperfetto congiuntivo di 'ir'»⁷⁰, es decir que reproduciría una estructura sintáctica del tipo: «¡Ojalá fuese a casarme ahora mismo!». Además, la adversativa que sigue a continuación («*Ma la bona voglia è vana*») confirma esta lectura, que en la versión de Alvar parece menos pertinente («desdichada fue la hora en que fui a casarme, pues los buenos deseos son inconsistentes»).

Un último punto de discrepancia está en la conjunción *por* que aparece en el manuscrito ante el sustantivo *fortuna*. Alvar y Nicasio Salvador⁷¹ la conservan con el mismo significado causal del español, como se echa de ver en la traducción que propone el primero: «por culpa del acaso y la desgracia», en que el segundo elemento (*aversa*) es interpretado como sustantivo (*adversidad*). Scoles, en cambio, enmienda la conjunción en *poi*, manteniendo el valor adjetival de *aversa*. En este caso creemos que la lectura de Scoles es la correcta: existió en efecto en la lengua italiana antigua el uso de la conjunción *poi* con valor causal, equivalente al moderno *poichè*, como en este ejemplo de Dante: «Di che l'animo vostro in alto galla, / *poi* siete quasi entomata in difetto»⁷². Además, no conocemos documentación ninguna de *avversa* como sustantivo sinónimo de *avversità*, y Alvar tampoco la trae a colación. Se puede explicar en este caso el error del copista hispanófono por el contexto en el que aparece esta palabra, es decir seguida inmediatamente por el sustantivo *fortuna*. Se trata pues a todas luces de una «lectio facilior» del copista, quien al encontrarse con una palabra que no conocía (*poi*) y al ver la proximidad con otra que en cambio conocía bien, no vaciló en optar por la solución que le era más familiar, la locución *por fortuna*.

Este breve poema de Carvajal presenta notables dificultades ecdóticas, que se deben a la confluencia de varios factores: conocimiento imperfecto de la lengua «alóglota» por el que la maneja y el que la copia, lo que provoca varias hispanizaciones; presencia de formas dialectales, que no pueden siempre distinguirse con facilidad de los hispanismos, máxime tratándose del dialecto napolitano. A pesar de estos notables escollos, el texto fijado por Emma Scoles tiene buenas garantías de acercarse al original, y nos permite apreciar a un poeta español, que vivió por muchos años en un contexto bilingüe, quien decide utilizar poéticamente la lengua que oye a sus alrededores, con sus peculiaridades dialectales, junto con su lengua materna. El resultado es un poema que, a partir de un modelo literario bien asentado y de origen provenzal

⁶⁹ Cfr. art. cit. p. 20.

⁷⁰ Cfr. ed. cit. ibid. n. 8.

⁷¹ Aunque mantenga esta lección en el texto que edita, de acuerdo con sus criterios de transcripción, en nota afirma: «Poi parece lección indiscutible en lugar de por» (p. 610, n. 10).

⁷² Cfr. *Purgatorio*, X, 127-128.

—la serranilla, la pastorela— que brinda el soporte ideal para la expresión alóglota, es decir el discurso directo del diálogo, nos da una muestra de la compenetración de las dos lenguas, materializada en las rimas bilingües que definiríamos, más que «imperfette», como las llama Scoles, «armónicamente disonantes», porque expresan la «con-fusión» de las dos lenguas en un molde común⁷³. Confirman esta impresión de compenetración las palabras italianas elegidas, que se eligen del léxico que las dos lenguas tienen en común: *esventurata, maritar, vana, fortuna, adversa, matre*, siendo muy limitado el léxico peculiar italiano (*voglia, oimè*). Además, aparece en un caso el fenómeno de la traducción directa, precisamente en un término que es propio del español (*casada* v. 5 / *maritar* v. 8), con lo cual la muchacha quiere mostrar a su interlocutor que entiende perfectamente el español. Pero ya en su primera respuesta daba muestras de comprender esta lengua, sin necesidad de demostrarlo con una traducción, sino utilizando simplemente la misma lógica discursiva de un diálogo unilingüe.

Se habrá notado, además, que todo el poema se construye sobre la base de un juego equívoco a partir del topónimo *Aversa*, que genera una red de correspondencias alrededor del tópico de la insatisfacción amorosa: la muchacha está predestinada a sufrir la «adversidad» en amor, porque su madre es de un pueblo que se llama *Adversa* —o sea *Avèrsa*, con grafía latinizante, pueblo a unos cincuenta kilómetros de Nápoles, que fue una de las residencias de la corte anjevina— aunque ella presume de napolitana. Esta «agudeza» pone de relieve el carácter de diversión de estos poemas, del que forma parte también el recurso del bilingüismo. Es quizás por este motivo, —la íntima asociación del topónimo con el contenido del poema— que el texto no encaja perfectamente dentro del molde de la «serranilla», como afirma Scoles⁷⁴. En efecto, en ninguno de los seis poemas que pueden considerarse «serranillas»⁷⁵ se encuentra una vinculación entre los topónimos, siempre explícitos, y el contenido del poema. Además, todas las serranas se expresan en castellano, incluso las de origen humilde (cfr. nn. X, XXII), a pesar de ser todas ellas italianas. Queda de esta manera reforzado el valor de «realismo literario» del recurso del bilingüismo en este texto. En efecto, en los otros casos el peso de la tradición literaria castellana, en la que nace y se desarrolla este subgénero —encabezado por las «serranillas» del Arcipreste de Hita y las del Marqués de Santillana— es determinante en la adopción «anti-realista» del castellano en

⁷³ Tampoco parece apreciar esta disonancia Nicasio Salvador, quien anota: «La forma italiana *esuenturata*, frente a un posible *esuenturada*, deshace la rima». Si esta posibilidad podría justificarse en el dialecto napolitano —en el que la sordas intervocálicas sonorizan— la anterior rima bilingüe *priessa : Aversa* parece confirmar esta voluntad de fusión más allá de las reglas versificatorias.

⁷⁴ Cfr. «Introduzione», ed. cit. p. 31, n. 39. L. D. Bailiff incluye en cambio este poema dentro de la serie de «serranillas» («La poesía de Carvajales», en: *Modern Language Forum*, 1939, pp. 141-153, 144). B. Croce también la cita como ejemplo de «serranilla» (cfr. op. cit., p. 51).

⁷⁵ Se trata, según Scoles, de los nn. X, XVIII, XXII, XLV, XLVI y XLIX.

boca de muchachas italianas. En el presente texto, en cambio, el poeta se atreve a utilizar la lengua italiana porque no se siente vinculado al modelo de la «serranilla». En efecto, los puntos de contacto con las características fundamentales de este subgénero son más bien genéricos: el encuentro del poeta con una muchacha de origen rústico y el galanteo más bien implícito, que se reduce a las preguntas acerca de las intenciones matrimoniales de la muchacha, faltando por completo las tradicionales exigencias de la serrana. Nos parece más correcto poner en relación este poema con otros de Carvajal que tratan el mismo tema, o sea el de la adversidad de la fortuna, como los nn. XXX y XXXVII en la edición de Scoles.

3.3. Los dos poemas en italiano

El segundo y el tercer poema de esta serie hispanoitaliana —que Croce define como «barzellette»⁷⁶— están escritos íntegramente en italiano, y no presentan el discurso directo del estilo dialogado, como en el caso anterior. El poeta, a partir del poema bilingüe, se ha atrevido a dar un paso más y a componer directamente en la otra lengua. El resultado no es muy satisfactorio: en efecto, en comparación con el poema bilingüe, las dos composiciones escritas enteramente en italiano parecen mucho menos logradas desde el punto de vista lingüístico y formal. Es evidente que eso se debe al uso exclusivo de la lengua italiana, o mejor dicho del napolitano, pero también a la falta de diálogo. El discurso directo, ya lo hemos dicho varias veces, es un estímulo para el poeta bilingüe, porque le permite reproducir de viva voz lo que oye de la boca de los hablantes autóctonos. La falta de un modelo vivo provoca un estancamiento de la expresión poética y es causa de un notable incremento de la dificultad, con su inevitable corolario de errores. Para documentar estas afirmaciones, vamos a transcribir los dos poemas en la versión de Scoles, y a analizarlos más brevemente a continuación.

XLII

Tempo sarebbe horamai,
amor, ch'io te lassasse,
po' i' non ape mai
cosa che desiderasse.

⁷⁶ Cfr. op. cit. p. 68, n. 2. Sobre la «barzelletta» o «frottola» en los poetas de la corte del Magnánimo, cfr. el estudio de Paolo Savj López, «Lirica spagnuola in Italia nel secolo XV», en: *Giornale storico della letteratura italiana*, XLI (1903), pp. 1-41.

De lo ingrato modo tuo 5
 he vergonia e fastidio,
 perché voglio esser suo
 de qui non vole esser mio;
 ma si me parto vidirai
 che più toste me amaçasse, 10
 che volerte veder mai
 si mille volte me chiamasse.

Ante todo, tenemos que hacer algunas objeciones a la edición de Scoles, preferible de todas formas a la de Alvar, la cual peca por exceso de «toscanismo», eliminando formas tan peculiarmente dialectales como *ape* y *vidirai*. La variante dialectal *serebbe*, frente a la lección *sarebbe*, que edita Scoles en contra de la tradición manuscrita, podría haberse conservado, precisamente porque, como anota la propia Scoles: «la variante di M [o sea *serrebe*] è testimonianza dell'oscillazione napoletana er / ar nel futuro e nel condizionale» (p. 188, n. 1). Una segunda objeción a la lectura de Scoles se concentra en el tercer verso, que presenta la forma *poy* en el manuscrito, enmendada en *po' i'* por la estudiosa italiana, para salvar una sílaba. En realidad, en el poema anterior ya habíamos encontrado un *poy* en función de conjunción causal, con el valor de 'poichè' («poy mia matre è de Adversa»). Creemos que aquí se trata de lo mismo, y además la enmienda de Scoles consigue salvar sólo parcialmente el cómputo silábico, puesto que de las dos sílabas «faltantes» sólo consigue recuperar una. Hay por lo tanto que aceptar la hipometría en este verso y, en vista del testimonio del texto precedente, editar *poi*, siguiendo la lectura de Alvar. Otro punto dudoso, o que puede prestar a confusión en la edición de Scoles se sitúa en el v. 9, donde la forma gráfica *qui* corresponde al interrogativo italiano *chi*, como edita Alvar, y no al adverbio de lugar *aquí*. Se trata, a nuestro modo de ver, de un excesivo apego a las formas gráficas de la época, que en este caso no hacen más que acarrear confusión.

Desde el punto de vista métrico, este poema es mucho menos regular que el anterior. En efecto, aunque predomina el octosílabo, aparecen versos que pecan irremediablemente por hipo- o hipermetría. Se trata de tres versos, uno corto (v. 3) y dos largos (vv. 9 y 12). El v. 3 contiene la forma dialectal *ape*, que como afirma Scoles procede del dialecto calabrés, mientras que en el napolitano lo normal es *ave* para la tercera persona del «passato remoto» (pretérito indefinido) del verbo *avere*⁷⁷. En este caso, la enmienda de Alvar (*èbbi*) no consigue restablecer el metro, que se queda corto. En el segundo caso, la forma dialectal *vidirai* en lugar del toscano *vedrai* alarga el verso en una sílaba. Alvar, como siempre, opta por la forma toscana, mientras que

⁷⁷ Cfr. Scoles, ed. cit. p. 189, n. 3.

Scoles mantiene la lección dialectal, en la que observa «la tendenza dialettale ad evitare la sincope»⁷⁸. Por nuestra parte, preferimos la versión de Scoles, aunque tengamos que sacrificar el octosílabo, que de todas maneras no es del todo regular en este poema. Por último, el v. 12 contiene una sílaba sobrante. En este caso, la enmienda de Alvar es interesante, puesto que propone editar el numeral *mille* con apócope, o sea a la española: *mil'*. Se trataría pues de otro hispanismo gramatical que encajaría con toda la serie de hispanismos que venimos observando a los distintos niveles de análisis.

Carvajal en este poema se atreve a emplear la lengua italiana de manera uniforme, y el resultado es un fiel reflejo del esfuerzo que ha tenido que afrontar. La concesión más llamativa consiste sin duda en el brusco desplazamiento del acento tónico en la forma *fastidìo*, para que rime con *mio*. No es la primera vez que esto ocurre: en sus poemas castellanos, Scoles señala otros dos casos, y explica estas rimas anómalas a través de «la forma greca di accentazione»⁷⁹. En este ejemplo, creemos que la «licencia poética» puede tener su raíz, más que en una «costruzione analogica» o en «un'imperfetta conoscenza della lingua», como supone Scoles⁸⁰, en el doblete etimológico propio del español *fastidio-hastío*, ambos procedentes del latín FASTIDIUM. Además, existió la forma italiana arcaica y dialectal *fastío*. Carvajal confunde los acentos tónicos, sobre la base de la afinidad etimológica. El hecho de que este término se encuentre en primera posición no implica necesariamente anterioridad de composición. Cuesta creer, en efecto, que Carvajal tuviese que hacer rimar *fastidìo* con *mio*, y parece más plausible la operación inversa. En otras palabras, se trata más bien de una solución de emergencia que tuvo que encontrar (sin buscar mucho, por lo visto) una vez compuestos los dos versos que contienen la antítesis ya propiamente renacentista, entre «voglio esser suo» y «non vole esser mio». También en la sintaxis se notan tergiversaciones: el uso pronominal del verbo *partire* (*me parto*, v. 9) refleja el español *partirse*; el subjuntivo imperfecto en *amaçasse* tiene en realidad la función de un condicional (*mi ammazzerei*); por fin, el *si* del último verso tiene valor concesivo (*anche se*), y no condicional como el anterior (v. 9). Otro crudo hispanismo es la forma *he* (v. 6) (it. *ho*). Tampoco el léxico es peculiarmente italiano: aparte de los dialectalismos, la mayoría de las palabras pertenecen al territorio común a las dos lenguas. Llama la atención la forma *toste* del v. 10, en lugar de *tostio*. En este caso, es probable que se trate de otro dialectalismo napolitano, aunque no se reproduzca del todo fielmente. En efecto, en el dialecto napolitano la forma es *tuoste*, que quizás proceda a su vez del español antiguo *tost(e)*, como se documenta en el *Libro de Alexandre* (h. 1250). Se trata de un adverbio que el español tomó del sustantivo del catalán *armatost*, o

⁷⁸ Cfr. op. cit. p. 189, n. al v. 9.

⁷⁹ Cfr. op. cit. p. 77, n. 22. Las otras dos rimas son: *purpura* : *fermosura* (VI, 22/24) y *nombradía* : *Secilía* (XV, 38/39).

⁸⁰ Cfr. op. cit. p. 38.

sea el 'aparato con que se armaban antiguamente las ballestas', en el que el adverbio *tost* 'pronto' «facilitaba el acto de armar la ballesta»⁸¹.

En cuanto a la temática, desarrolla el tópico del amor ingrato, y parece una generalización del poema anterior, en el que la muchacha se quejaba de la «adversidad» de la fortuna, que le había impedido casarse. Se nota sin embargo un curioso empleo de los pronombres posesivos, que por estar en posición de rima tienen todas las garantías de autenticidad. En la primera ocurrencia, parece claro que el pronombre posesivo de segunda persona *tuo* se refiere a *Amor*, sustantivo masculino tanto en italiano como en español. En cambio, en los vv. 7-8 la reiteración del pronombre masculino («voglio esser *suo* / di chi non vole esser *mio*») provoca una confusión acerca del sexo del yo lírico. En efecto, si interpretamos este poema como la continuación del anterior, tendría que ser la muchacha de Adversa la que habla, y por tanto nos esperaríamos a un *sua* en el v. 7. Si en cambio, desvinculamos este texto del anterior, y lo leemos como una lamentación tópica del yo lírico masculino por el desdén con que le trata su amada, tendríamos que leer *mia* en el v. 8. Sin pretender resolver tan intrincada cuestión, nos limitamos a llamar la atención acerca de este punto conflictivo, que nos parece de cierto interés para la interpretación de este texto, máxime quedando prácticamente excluidas las posibilidades de mala lectura por tratarse de palabras en posición de rima, como queda dicho.

El segundo poema italiano sigue inmediatamente a continuación:

XLIII

Non credo che più grand doglia
 dui amanti poczan patere,
 che esser ambe d'una voglia
 e restar de non potere.

Perché quando la speranza 5
 è più presso al fin venire,
 omne piccola tardança
 è più pena che morire.
 Amor me veste, e poi mi spoglia
 la Fortuna per mal volere: 10
 ca simo ambe d'una voglia
 e resta per non potere.

Esta composición presenta menos problemas ecdóticos que la precedente: como de costumbre, la versión de Alvar es más «toscanizante» y la

⁸¹ Cfr. J. Corominas - J. A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-, s.v.

de Scoles más respetuosa con los términos dialectales. Se pueden repetir prácticamente todas las observaciones hechas a propósito del texto anterior: sintaxis poco clara, por ausencia de nexos lógicos («restar de non potere»⁸²; «presso al fin venire»), versificación insegura en el tratamiento de las sinalefas y de los hiatos, léxico poco rebuscado. Algunas observaciones acerca del aspecto métrico sin embargo se imponen. De hecho, la versión de Scoles presenta una mezcla no siempre coherente de los diferentes recursos métricos. Empezando por el v. 2, constatamos que la estudiosa italiana lo considera octosílabo, lo cual supone una sinéresis en *dui* acoplada con una sinalefa entre *dui* y *amanti*. De esta manera, la primera sílaba sería: *dui-a*, lo que permite salvar la regularidad de la sucesión de los cuatro octosílabos del «tema». En realidad, el encuentro de grupos vocálicos en posición final de palabra con otra vocal inicial de la palabra siguiente está lejos de haber encontrado una solución métrica unívoca en la poesía italiana de los primeros siglos. Si confrontamos por ejemplo el tratamiento que adoptan en estos casos específicos los dos máximos poetas italianos del Trecento, Dante y Petrarca, constatamos que el primero evita por lo general la sinéresis, mientras que el segundo alterna el uso de la sinéresis y de la diéresis en estos contextos métricos⁸³. En el caso específico de Carvajal, creemos más probable la presencia de un eneasílabo, debido a la ausencia de dicho encuentro vocálico en castellano (*dos amantes*). Creemos por tanto que en este caso Carvajal ha pecado de presumido y no consigue dominar la versificación italiana, «cometiendo» un «novenario» en lugar de un «ottonario».

No se puede excluir del todo, por lo tanto, la presencia de un eneasílabo en el v. 2, enmarcado por tres octosílabos (vv. 1-3-4). Efectivamente, casi el mismo esquema métrico se puede reconstruir en los versos de la vuelta, o sea los que presentan las mismas rimas (vv. 9-12). Al lado de un eneasílabo indiscutible (v. 10), es probable que también el v. 9 lo sea, a pesar de la resistencia de Scoles en hacer una sinalefa que parece muy normal, puesto que une la misma vocal en dos sílabas átonas (*veste* y *e*), aunque esté separada por una pausa sintáctica. Scoles justifica así su lectura de este verso: «Non segno sinalefe tra le due e atone; gli accenti interni, la pausa e l'*enjambement* lo rendono a rigore scomponibile in due quinari di ritmo ascendente»⁸⁴. Nos

⁸² Concordamos con la interpretación de Scoles: «Intenderei: 'e astenersi per un impedimento esterno'», op. cit. p. 191, n. 4.

⁸³ Cfr. Dante: «Li altri *due-l* riguardavano, e ciascuno» (*Inf.* 25,67); «ed eran *du/ e-in* uno e uno in due» (*Inf.* 28, 125); «de li altri *du/e-un* serpentello acceso» (*Inf.* 25,83); «*due / angeli* con due spade affocate» (*Purg.* 8, 26); «*due / anime* che là ti fanno scorta» (*Purg.*, 23,53). Cfr. Petrarca: «ch'i' vidi *du/o-amanti* trasformare» (*RVF*, 94, 13); «In mezzo di *duo-amanti* honesta altera» (*RVF*, 115,1); «de' *du/o-i* più belli occhi che mai furo» (*RVF*, 233,2); «quando a lor come a' *duo-amici* più fidi» (*RVF*, 314, 12).

Sobre este particular problema métrico, cfr. el trabajo de A. Menichetti, «Sulla figura di sinalefe/dialefe nel *Canzoniere* di Petrarca: l'incontro di nesi bivocalici finali e vocale iniziale della parola seguente», en: *Studi petrarcheschi*, n.s. I (1984), vol. I, pp. 39-50.

⁸⁴ Cfr. op. cit. p. 191, n. al v. 9.

parece algo forzada la individuación de dos pentasílabos cuando esta medida no se corresponde con el contexto métrico de este poema. La bimembración, cuando ocurre en Carvajal, es siempre sistemática y abarca el poema entero (cfr. nn. XLVII, XLIX, etc.). En cuanto al encabalgamiento, no es la primera vez que lo emplea el autor en sus textos, pero es la única en la que Scoles propende hacia una posible bimembración. Incluso el v. 11 podría leerse como un eneasílabo, puesto que la sinalefa que la editora hace entre *simo* y *ambe* une dos vocales distintas entre dos sílabas de las cuales una es tónica. En conclusión, nos parece que el porcentaje de los versos de nueve sílabas es bastante mayor del que resulta de la lectura de Scoles, y sigue además cierta lógica en la disposición, limitándose a los versos iniciales y finales de la vuelta y estando ausente en los centrales de la mudanza.

En cuanto al léxico, puede llamar la atención la forma *poczan*, que sin embargo es una grafía meridional corriente en la época para expresar la *z* sorda especialmente en posición intervocálica. El infinitivo *patere* es una variante antigua del moderno *patire*, y como tal se encuentra ya en Dante. En cuanto a los dos sustantivos en rima *esperança* y *tardança*, no comprendemos el comentario de Alvar para el cual el escriba español «no ha sabido diferenciar la *z* sonora del italiano de la neutralización en una sorda, que como aragonés llevaba a cabo». Nos permitimos expresar nuestro desacuerdo con estas palabras de Alvar. En efecto, la *z* del italiano *speranza* y *tardanza* es sorda, y su realización con una *ç* expresa perfectamente el sonido equivalente del español. Concordamos en cambio con el error señalado por Alvar en la añadidura de una «*e*- haplológica» en *esperança*, rasgo típico de los hispanohablantes, y que llamaríamos más bien «*e*- protética». Más interesante nos parece la observación de Scoles, que hace notar el hispanismo semántico de este sustantivo «nell'accezione di 'attesa'». Una última observación acerca de la forma verbal *simo*. Alvar la enmienda en *semo*, de acuerdo con la etimología SIMUS, con *i* breve. Sin embargo, ésta es la evolución del toscano (donde la forma moderna analógica *siamo* es posterior al s. XV), pero en otros dialectos (en la isla de Elba y en la Córcega septentrional) existió la forma *simo* que procede posiblemente del presente de subjuntivo latino, SIMUS, con *i* larga⁸⁵. Pasa lo mismo con todas las ocurrencias de *-e* átona (*ambe*, *omne*, *me*), que Alvar «corrige» en *-i* según el italiano normativo. Una vez más, el editor español peca por excesivo «toscanismo».

En cuanto a la temática, parece confirmarse la unidad de composición de estos poemas hispanoitalianos, puesto que se vuelve a insistir en la frustración amorosa. Más explícito todavía es el enlace con el poema bilingüe, puesto que aquí se hace referencia a la maldad de la Fortuna, que impide la unión de los dos amantes. Es el punto central del poema, y por ello está evidenciado por el juego de sabor ya renacentista fundado en la antítesis y en el

⁸⁵ Cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1966-1969, vol. II, p. 298.

quiasmo entre: «Amor me veste» y: «mi spoglia / la Fortuna». A este propósito, parece evidente la deuda con unos versos de Ausiàs March:

Amor, amor, un hàbit m'he tallat
de vostre drap, vestint-me l'esperit;
en lo vestir, ample molt l'he sentit,
e for estret, quan sobre mi és posat.

Como sabemos, el poeta valenciano entra al servicio del Magnánimo a partir de 1419, y no podemos excluir que Carvajal lo haya conocido personalmente. En todo caso, esta correspondencia tan llamativa es sin duda una de las más tempranas en la historia de la recepción de la obra de Ausiàs March en la poesía castellana. Además, el hecho de que Carvajal demuestre conocer la obra del poeta de Gandía hace patente su conocimiento de la lengua catalana, por otra parte muy difundida en la corte de Alfonso V, y podría además confirmar la hipótesis de Croce quien, como se ha visto, le incluía entre los poetas catalanes.

Se mantiene en cambio la ambigüedad acerca del sexo del yo lírico, estando ausente todo tipo de marca de identificación del género gramatical. Además, si en el texto anterior el hablante se quejaba de un amor no correspondido, en éste se afirma claramente que los amores son correspondidos («ambo simo d'una voglia»), pero que son impedidos por causas externas, genéricamente atribuidas a la Fortuna, como en el primer poema bilingüe. Como se ve, al lado de la unidad temática que venimos observando, aparecen rasgos ambiguos que la ponen en tela de juicio.

3.4. El segundo poema bilingüe

En el cuarto poema de esta serie hispanoitaliana Carvajal echa mano de otra modalidad del bilingüismo poético, que consiste en la cita de unos versos ajenos. Es el fenómeno que, más tarde y de manera más sistemática, volveremos a encontrar bajo la forma del «centón»⁸⁶. En este caso, es tan sólo una sentencia latina la que se introduce en el cuerpo del poema, cuya lengua vehicular es el castellano. Los dos primeros versos plantean, además, unos problemas lingüísticos que dificultan la identificación de las lenguas en ellos empleadas.

Vamos a dar el texto en la versión de Scoles, que comparamos como siempre con las de Alvar y Salvador:

⁸⁶ En el capítulo sobre Lope de Vega comentamos su soneto «de versos diferentes tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso» (n. 112 de las *Rimas* de 1609).

XLIV

Adio ma-dama, adio ma-dea,
 pues vuestra ira así me trata;
 porque digo: *ingrata patria*
non possidebis ossa mea.

Pues perdí quanto serví	5
con amor e lealtad,	
¿qué faré, triste de mí,	
con amor tan sin verdat?	
Quien de vos más se arrea	
peor su vida barata;	10
porque digo: <i>ingrata patria</i>	
<i>non possidebis ossa mea.</i>	

La principal discrepancia que encontramos entre la lectura de Scoles y la de Alvar se refiere a la inversión de los dos primeros elementos de la frase latina. Alvar propone leer *patria ingrata*, para restablecer la rima consonante. Sin excluir del todo esta posibilidad, nos parece que hay razones suficientes para mantener la lectura de los manuscritos. Por un lado, no es la primera vez que Carvajal compone rimas «a la española» cuando utiliza otra lengua. Por lo tanto, creemos que para él la serie *patria : trata : barata* tiene el valor de rima asonante, de acuerdo con el uso español. Por otra parte, el orden que encontramos en el texto se corresponde con el de la cita latina: «Ingrata patria ne ossa quidem me habes»⁸⁷. Otra enmienda, puramente gráfica, de Alvar está en el primer verso, que acentúa de esta forma: «Adiò, madama; adiò, ma dea». Se trata, a todas luces, de una forma híbrida: la grafía se acerca a la italiana (*addio*), pero la acentuación, obligada por la métrica, es española (*adiós*). Observemos de momento esta otra muestra de compenetración de las dos lenguas. Pero hay más: la forma *ma dea* es otro hibridismo, que surge probablemente por asociación con el precedente *madama*. Para expresar esta correspondencia, Scoles edita las dos formas con un guión. Sin embargo, creemos que el motivo principal que explica esta forma es la rima. En efecto, Carvajal construye su poema alrededor de la cita latina, y por eso tiene que encontrar una rima con *mea*. Como en otras ocasiones (recuérdese la forma *fastidio*), Carvajal no hace un gran esfuerzo para buscar una rima con *mea* y, por atracción de *madama*, construye *ma dea*, donde el posesivo puede ser francés (como en *ma-dame*) y el sustantivo es posiblemente italiano. No se puede excluir sin embargo la hipótesis del sustrato catalán, puesto que en esta lengua *ma dea* es forma correcta. No olvidemos que Carvajal está al servicio

⁸⁷ Se trata del epitafio de Escipión el Africano, según la versión de Valerio Máximo.

de la corte aragonesa del Magnánimo, donde los catalanes son muy numerosos. Como vimos, Croce creía que era catalán.

El segundo verso plantea también serios problemas ecdóticos. La versión del manuscrito es la siguiente: «poy uestra yra acosy me trata», que Alvar conserva casi integralmente. La versión de Scoles, por motivos esencialmente métricos, elimina el fondo italiano, que parece evidente en la lección manuscrita. En cuanto al adverbio *poi* en función causal, ya hemos visto que aparece varias veces en los poemas italianos de Carvajal, y se puede considerar como uno de sus estilemas favoritos. No se ve, por lo tanto, el motivo para transformarlo en el español *pues*, forma que no es respaldada por la tradición manuscrita. Lo mismo ocurre con el adverbio *acosy*, que Scoles traduce con el español *así*, para ganar una sílaba. En realidad, si miramos el esquema métrico de las cuatro composiciones «italohispanas» aquí estudiadas, que es siempre el mismo, puesto que se trata de cuatro «canciones medievales», nos damos cuenta de que las vacilaciones son frecuentes. En especial, Carvajal peca por hipermetría en sus versos italianos. No es de extrañar, por lo tanto, que aquí también tal incorrección se repita, máxime tratándose de versos con formas híbridas y en los que aparece otra lengua, el latín. Por ello nos parece plausible mantener la lectura de los manuscritos, y editar: «poi vuestra ira così me trata», con sinalefa en *vuestra ira*, a la que también tiene que recurrir Scoles. Se trataría pues de otra muestra de compenetración de las dos lenguas en el mismo verso, así como ocurre con el primero. Se obtiene además un eneasílabo, que podría ser la medida regular de los cuatro versos que forman el «tema» de la canción. En efecto, no se comprende por qué Scoles no considera también el primer verso como eneasílabo, negándose a hacer una sinalefa que parece de las más normales, puesto que se trata del encuentro de dos vocales idénticas: *madama, adio*. En cambio, la misma Scoles no tiene reparos en considerar unidas por sinalefa dos palabras que parecen presentar todas las características para quedarse separadas. Queremos hablar del tercer verso, entre *digo : ingrata*, que son términos que pertenecen a dos lenguas distintas y están además separados por una cesura fuerte. Obtendríamos así un tercer eneasílabo, que parece ser la medida normal de estos cuatro versos iniciales, como es confirmado por el cuarto verso, el único que no presenta ningún encuentro vocálico, y que es claramente de nueve sílabas: «non possidebis ossa mea». Damos a continuación nuestra lectura crítica de los cuatro primeros versos:

Adiò madama, adiò ma dea,
poi vuestra ira così me trata
porque digo: *ingrata patria*
non possidebis ossa mea.

La segunda parte de la canción insiste en la pérdida de la mujer, a quien el poeta ha servido «con amor e lealtad». Sobre este motivo, se construye la

agudeza de los vv. 9-10: el que más se adorna (*se arrea*) con las preciosas galas de la mujer es el que, por el desengaño, peor malbarata su vida.

Pasando ahora a la intención del poema, Scoles se muestra perpleja, a causa de la cita latina, «nei confronti di un'interpretazione in chiave amorosa»⁸⁸, que sin embargo parece evidente, y es además explícita: el poeta se dirige a una mujer (*madama, ma dea*) a la que ha servido «con amor e lealtad». Se trata, a todas luces, de un ejercicio retórico sobre el tópico más trillado del «fin amor», la ingratitud de la mujer amada. Creemos que Carvajal emplea la cita latina de forma irónica y metafórica: cuando dice *ingrata patria* piensa en «ingrata mujer», y cuando escribe *ossa* quiere hablar de «cuerpo». La transformación del verbo *habere* de la cita en *possidere* realza el aspecto físico del servicio amoroso. En otras palabras, la cita latina encubriría de manera eufemística un contenido bastante más atrevido. Parece confirmar esta hipótesis también la ausencia de referencias biográficas acerca de una eventual ingratitud de su patria, como anota Scoles⁸⁹. Por otra parte, si consideramos este texto como la conclusión del breve fragmento narrativo protagonizado por la muchacha de Aversa y por el poeta, se comprende aún mejor esta frustración erótica. En efecto, el poeta no ha conseguido el fruto de su servicio amoroso, y se lo echa en cara a la joven diciéndole, de forma velada, que ella es la que en definitiva ha perdido la oportunidad de «poseer» su cuerpo.

3.5. Conclusiones

Los cuatro poemas de Carvajal escritos total o parcialmente en italiano, forman un minúsculo *corpus* dentro del «cancionero» del poeta, cuyos cincuenta poemas forman a su vez un grupo homogéneo dentro de otra unidad mayor, el *Cancionero de Estúñiga*. El orden en que se hallan en la recopilación mayor, y que hemos respetado, no es casual. En efecto, a partir del primer poema bilingüe, en que la lengua no vehicular se pone en boca de una muchacha autóctona, Carvajal se ha dejado llevar por la inspiración en lengua italiana, y decide componer directa y enteramente en esta lengua. Los dos poemas completamente italianos presentan evidentes enlaces temáticos con el primer poema bilingüe, y forman posiblemente un breve fragmento narrativo autónomo. En efecto, se podría interpretar cada uno de los cuatro textos como un paso en el proceso de la frustración amorosa, que es el tópico principal de la poesía del «fin amor». En el primer texto, el poeta se encuentra con una joven y trataría de seducirla, al preguntarle si se quiere casar, a lo que ella le contesta que las ganas no le faltan, pero que la Fortuna no lo permite. Esta disponibilidad al matrimonio no haría más que aumentar el deseo amoroso del

⁸⁸ Cfr. ed. cit. pp. 192-193.

⁸⁹ «un concreto riferimento all'ingratitude della patria lontana [...] non è sostenuto da alcuna notizia biografica», (op. cit., p. 193).

poeta. Pero el segundo poema, en el que posiblemente la misma muchacha afirma que Amor se ha mostrado ingrato con ella, puesto que no ha consentido que su amor sea correspondido, y el tercero, en el que la misma joven se queja de que, a pesar de ser ahora el amor correspondido, es la Fortuna la que impide su realización, acabaría por enojar al poeta galán, quien decidiría despedirse de ella de manera irónica y eufemística, encubriendo bajo la cita latina sus verdaderas intenciones. Como se ve, estaríamos a medio camino entre convención literaria y realismo: mejor dicho, la primera sería el estímulo para el segundo. Hemos utilizado el modo condicional, porque a la vista de las ambigüedades que hemos observado acerca de la efectiva identidad del yo lírico en estos poemas (en los pronombres posesivos, en el paso brusco del desdén amoroso al amor correspondido) no nos aventuramos a sacar conclusiones definitivas. La semejanza temática, en este contexto tópico, no es necesariamente señal de la unidad narrativa y de composición.

Desde el punto de vista de la calidad literaria, parece fuera de duda la superioridad del primer poema con respecto a los demás. Ello se debe, en primer lugar, a la presencia de una verdadera dinámica bilingüe que encuentra su expresión más plena en el diálogo. En otras palabras, el dramatismo parece ser un factor que potencia el bilingüismo poético simultáneo. Sin embargo, no hay que olvidar que en las «serranillas italianas» de Carvajal encontramos también el dramatismo propio del diálogo sin que por ello tenga que haber necesariamente bilingüismo. En este caso, como vimos, el peso de la tradición literaria castellana es determinante.

Creemos además que no es una casualidad que el cuarto y último poema de la serie trate el tema tópico de la «despedida». El poeta se despide de la amada, pero también —y quizás sobre todo— de la lengua italiana, que lo ha hecho sufrir. En efecto, a partir de los dos primeros versos, que parecen todavía haber sido concebidos en italiano, el poeta pasa a la más cómoda (porque muerta) lengua latina, optando por concluir su breve estación poética bilingüe con un ejercicio retórico —que sigue costándole lo suyo— en el que trata de combinar una sentencia latina moralizante con la temática amorosa del «fin amor».

Por último quisiéramos volver sobre las dos perspectivas ecdóticas, la de Scoles respetuosa del sustrato dialectal, y la de Alvar, que elimina la pátina dialectal reconstruyendo lecciones según el italiano normativo, o toscano. Como vimos, Alvar supone que los dialectalismos son de responsabilidad del copista, y que Carvajal había compuesto en «buen» italiano. Esta postura, bien mirado, se funda en un único ejemplo, el de *vidirai*, que alarga el verso de una sílaba, mientras que el toscano *vedrai* restituye el octosílabo. Sobre la base de este único ejemplo, Alvar «corrige» todos los demás dialectalismos sin por ello recuperar más versos correctos (cfr. los ejemplos de *matre*, *omne*, *ape*, etc.). Como vimos, la regularidad métrica en estos poemas no es casi nunca perfecta, y hemos encontrado más de un verso claramente «irregular» y que ni el propio Alvar, por mucho que «toscanice», consigue regularizar. Ello significa que hay

que admitir una fluctuación en la versificación y por lo tanto que los dialectalismos son originales. Ello no excluye sin embargo la intervención activa del copista, pero sobre la base de un dictado poético con rasgos ya claramente dialectales. Hay además otro argumento que apoya esta hipótesis. Si como afirma Alvar «Carvajales debió aprender un italiano literario, es decir de cuño toscano»⁹⁰, tendríamos que encontrar algunas huellas de los escritores toscanos en sus poemas. Sin embargo, en el capítulo de las fuentes, dichas correspondencias brillan por su ausencia. Creemos más bien que el aprendizaje del «italiano» por parte de Carvajal procede directa y enteramente del ambiente napolitano en el que vivía, y del que sus versos son el fiel reflejo.

⁹⁰ Cfr. art. cit. p. 29.