

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen III

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Notas sobre algunas traducciones del *Canzoniere* de Petrarca en el siglo XVI

En la Europa medieval, Francia ejerce un papel hegemónico como creadora y mediadora entre las distintas culturas de occidente. Hasta mediados del siglo XIII, la lírica trovadoresca se impone, no sólo en el dominio de Occidente sino también en Cataluña y en el norte de Italia. El modelo lingüístico-literario trovadoresco comienza a debilitarse¹ paulatinamente y da paso a otros². En el siglo XIV Toscana sufre grandes cambios que afectan, prácticamente, a todas las facetas de la vida; interesante para nosotros es resaltar el desarrollo literario apoyado, fundamentalmente, en las *tre corone* –Dante, Petrarca y Boccaccio– y en su renovada visión de la antigüedad. Pronto la difusión de estos autores se facilitará mediante condiciones socio-políticas favorables y la Europa occidental sentirá el influjo de la cultura literaria italiana.

Las relaciones entre España e Italia, en esta época, pueden calificarse de limitadas, a partir del Compromiso de Caspe se intensificarán³. En el ámbito cultural, la difusión de la literatura fue favorecida en la Península Ibérica por circunstancias políticas⁴.

Como ya la historia se ha encargado de demostrar, no se trató de un intercambio, sino de una dictadura italianizante que tradicionalmente ha sido contemplada por los historiógrafos italianos con bastante parcialidad. Lo *italiano* frente a lo *bárbaro* (“no italiano”), una perspectiva humanista que tanto tendría que ver con

1. A *grosso modo* podemos apuntar la Guerra de los Cien Años que desvía la atención y curiosidad cultural que Francia había despertado hasta el momento y el posterior traslado del papa a Roma.

2. Cfr. MEYER, P., [“De l’expression de la langue française en Italie pendant le Moyen Âge”, in: *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, IV, Roma, 1904, pp. 61-104], cit. C. Alvar, “Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV”, *Anuario Medieval*, 2, 1990, pp. 23-24.

3. Las comunicaciones portuarias entre Génova y Sevilla y, más tardíamente –finales del s.XIV– las relaciones entre las literaturas vulgares de Cataluña y Toscana.

4. MEREGALLI, F., “Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento”, *Thesaurus*, XVII, 1962, pp.606-624.

la posterior periodización y, quizá, con la mal llamada *contraposición* entre Edad Media y Renacimiento⁵. Como decíamos esta periodización se sostenía como consecuencia directa de los italianos del Trecento y del Quattrocento; apreciación que no deja de asombrarnos por su carácter claramente partidista, ya que las premisas del Renacimiento existían, prácticamente, en toda Europa (Francia, Flandes, el valle del Rin) y no exclusivamente en Italia. Sin embargo podemos añadir que el Renacimiento italiano es probablemente el que más contribuyó al progresivo descubrimiento de lo que latía en la Europa medieval.

Sea como fuere lo que sí parece claro es el auge de todo lo *italiano* que arrastra a muchos intelectuales españoles de la época⁶. El gusto por la imitación va en aumento, sobre todo cuando se trata de la figura de Francesco Petrarca; el influjo del poeta aretino comienza en la propia Edad Media y llega prácticamente hasta nuestros días bajo el nombre de petrarquismo⁷.

Esta corriente literaria necesita o desarrolla —como en el caso de los clásicos⁸— algunos canales de transmisión y desarrollo, la imitación o la traducción entre otros. Estos dos canales de influencia literaria tienen unos resultados dispares en la Península Ibérica⁹. Tradicionalmente se siguen estudiando por separado y sólo en raras ocasiones se relacionan¹⁰. Cuestiones como el nivel de conocimiento de la lengua italiana de nuestros poetas del siglo XVI —imitadores— y el de los traductores de la época son prioritarias a la hora de abrir una brecha en la compleja historia de la traducción en estos siglos¹¹.

La traducción había tenido una gran tradición en nuestro país. Recordemos los frutos de la Escuela de traductores de Toledo o la labor —tan meritoria— realizada

5. Teoría que será, incluso, aceptada, en algunos aspectos, por B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, 1941, p. 35.

6. Para ilustrar esta paulatina transición podría servirnos la figura de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, quién bajo los Reyes de Aragón, Fernando I y Alfonso V, el Magnánimo, entabló relación con poetas catalanes y valencianos (Jordi de Sant Jordi, Andreu Falver) y conoció tanto la lírica trovadoresca como la literatura italiana. Ejemplo de ello sería el intento de conjugar el alegorismo medieval francés y el dantesco en su *Comedieta de Ponza* y su adhesión, quizá, ligera y precoz a la corriente italianizante aclimatando la métrica italiana al castellano con sus *Sonetos fechos al itálico modo*.

7. En la Italia del s. XV, Petrarca era considerado el precursor de un humanismo ya maduro, pero eso significaba que en él culminaba una actitud coherente de clara ruptura con la tradición medieval, sobre todo, en el aspecto filológico.

8. HIGHET, G., *La tradición clásica*, México-Buenos Aires, FCE, 1954, p. 168.

9. Parece ser que fue más temprana en Cataluña, *cfr.* PAGÈS, A., *Auzias March et ses Prédécesseurs*, Paris, 1912, pp.275-76, aún de gran utilidad.

10. *Cfr.* MANERO SOROLLA, M.P., *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

11. *Cfr.* PERNIER, M., “Introducción: Existe-t-il une science de la traduction?”, in: *Traduction et traducteurs au Moyen Age, Actes du Colloque international du CNRS*, París, 1989.

por Alfonso X. Pero lejos ya de la erudición existente en la época alfonsina, en el siglo XV el *romanceador* expone sus criterios de selección y sus fines didácticos –arraigados aún en el gusto medieval– y las dificultades que tuvo al enfrentarse a la obra –vislumbrando el Renacimiento–, componentes a tener en cuenta para el desarrollo de esta disciplina en el siglo XV y en el XVI; quién mejor que el propio traductor nos puede dar las pautas, los criterios o las necesidades a las que obedecen sus traducciones. Según Margarita Morreale, el arte de traducir gozaba ya en 1422 de una alta dignidad, considerándose digno de hombres de estado¹². Posteriormente y, según nos apunta Peter Russel, Pietro Lauro en 1546, con motivo de la presentación de su traducción de *De re aedificatoria*, aludía a la “sutil y loable empresa de traducir” y añadía que cuando se trataba del latín consistía en algo perfectamente posible, meritorio y necesario¹³. Pero si en el caso del latín se consideraba “posible y necesario”, en el caso de una lengua vulgar debería ser más simple aunque no sabemos hasta qué punto necesario. Según M. Morreale los prólogos rastreados durante estos siglos revelan –teniendo en cuenta a los propios autores– criterios de selección y fines didácticos, pero al mismo tiempo confiesan la desigualdad entre el latín y la lenguas romances aumentando de este modo la dificultad de la traducción¹⁴.

En el caso de dos lenguas romances muy cercanas como son el castellano y el toscano, los argumentos anteriores parecen no tener cabida. Empezar una traducción –en este caso de Petrarca– parecía obedecer más a un acercamiento a su pensamiento y a su trayectoria que a una necesidad de difusión. Es decir los intelectuales se acercan a las obras petrarquistas con la intención de imitar sus valores poéticos, pues en los círculos literarios en los que el discurso petrarquesco podría ser válido el toscano era conocido¹⁵. Quizás la clave estuviera en las propias características de nuestra literatura del siglo XVI que –como ya indicaba Farinelli– era “poco apprezzata, assai più povera della nostra, non poteva imporsi gran fatto agli Italiani”¹⁶. Más adelante el crítico comentaba, respecto de los *Cancioneros*, que “erano sottili invenzioni, stemperature, lambiccature e

12. “Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media”, *Revista de literatura*, XV, 29-30, 1959, pp. 4-5. La autora se refiere al prólogo de *Caída de Príncipes* de Juan Alfonso de Zamora, secretario de Juan II.

13. GRAYSON, C., *A Renaissance Controversy, Latin or Italian*, Oxford, 1960, cit. in: *Traducciones y traductores en la Península ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Univ. Autónoma de Barcelona, 1985, p. 5.

14. Diego de CORTÉGANA (1513): “La abundancia de la lengua latina es mayor que nuestro común hablar”, cit. PELAYO, M., *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, 1902, pp.74-75.

15. E. Mele comentaba, respecto a unas traducciones de Gutiérrez de Cetina y Hernando de Acuña, en el siglo XVI, “tradurre dagl’italiano si riteneva press’a poco lo stesso che far di proprio”, [“Sonetti Spaguoli tradotti in Italiano”, *Bulletin Hispanique*, XVI, 1914, p.455].

16. “Letteratura e lingua ispanica nell’Italia rinascenza”, *Italia e Spagna*, Bocca, 1929, p.124.

scialiacquature di concetti, caprici di teste e cuori cortigiani, variazioni di motivi sfruttati all'infinito, che favorivano un petrarchismo già fiorito e fiorente, impossibile a sradicare"¹⁷. Si nos sumamos a estas consideraciones la aparición tardía de las primeras traducciones de la obra en vulgar del poeta aretino podría significar un segundo paso con respecto a la proliferación de obras de inspiración petrarquista. El ejemplo más ilustrativo lo constituyen sin duda las primeras traducciones de *I Trionfi* –primera obra en vulgar que se traduce de Petrarca– y por supuesto más apegada al gusto medieval. El estudio de éstas revela que en un primer momento se traduce con un metro castellano y sólo en la segunda se respeta la métrica italiana¹⁸; se puede observar, pues, los distintos niveles por los que pasó la introducción del petrarquismo en nuestro país.

Nuestro análisis se centrará en algunas traducciones del *Canzoniere*¹⁹ durante el siglo XVI²⁰, concretamente en diez de los once sonetos que tradicionalmente se le atribuyen a Francisco Sánchez de las Brozas²¹ y sus homólogos en las traducciones de Salomón Usque²² y Enrique Garcés²³. El soneto CCLXXII, traducido por el Brocense, pertenece a la segunda parte *In morte di Laura* que no se

17. *Op. cit.*, p. 125.

18. OBREGÓN, A. DE, *Francisco Petrarca, con los seis triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que ellos se hizo*, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1512; conoció varias reediciones Sevilla 1532, Valladolid 1554. HOCES, H. DE, *Los Triunfos de Francisco Petrarca, agora nuevamente traduzidos en Lengua Castellana, en la medida y número de versos que tienen en el Toscano y con nueva glosa*, Medina del Campo, Guillermo de Milis, 1554; reeditada en Salamanca 1581, recientemente por J. GARCÍA MORALES [*Petrarca*, Madrid, Aguilar, 1957] y A. PRIETO [*Cancionero, Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1967]. Para las traducciones parciales *cf.* M^a P. MANERO SOROLLA, *op. cit.*, pp.155-156.

19. Esta obra fue introducida, parcialmente, en Castilla, por el marqués de Santillana, imitador de Petrarca [Ms. 10186, BN de Madrid, fol. 196, “*Non Tesin, Po, Arno, Adige, Tebro*”] y Hernando Díaz [“S’amor non è,...” y otras poesías hoy perdidas, según Meregalli traducidas hacia 1520].

20. *Cfr.* MANERO SOROLLA, M^a P., “Las traducciones castellanas quinientistas de la obra de Petrarca”, *op. cit.*, pp.152-159; CARAVAGGI, G., “Alle origini del petrarquismo in Spagna”, in: *Miscellanea di Studi ispanici a cura dell’Istituto di lingua e letteratura Spagnola*, Pisa, Università di Pisa, 1971-73.

21. FRANCISCO DE LA TORRE, *Poesías*, ed. de A. ZAMORA VICENTE, Madrid, 1956, pp.184-194. *Cfr.* F. MEREGALLI, “Sulle prime traduzioni Spagnole di sonetti del Petrarca”, in: *Atti del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria*, Padova, Antenore, pp. 55-63, (Meregalli data las traducciones del Brocense hacia 1580); *cf.* PELAYO, M., *Biblioteca de traductores españoles*, vol. IV, Santander, Aldus, 1952, pp.187-233.

22. *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca traduzidos de Toscano por... Parte Primera*, Venecia, en casa de Nicolao Bevilacqua, 1567.

23. *Los sonetos y Canciones del Poeta Francisco Petrarca*, Madrid, Guillermo Droy, 1591; reed. por J. GARCÍA MORALES, [*Cancionero*, Madrid, Aguilar, 1963] y por A. PRIETO [*Petrarca, Cancionero*, Barcelona, Planeta, 1985]. Para las notas sobre el autor *cf.* GARCÍA PERES, D., *Catálogo Razonado de los autores portugueses que escribieron en Castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo mudos y de ciegos, 1890, pp. 249-257 (reproduce algunos fragmentos de las traducciones de Camões y de Petrarca); este catálogo no incluye a Salomón Usque, sí menciona a Abraham Usque pero no se trata del autor de la primera traducción en castellano del *Canzoniere*.

encuentra en la edición de Usque²⁴. Se trata de los sonetos XV, XVIII, XIX, XLVIII, LXIV, CLXI, CXXXII, CXXXIV, CLXXII, CLXXXIX, de los cuales cuatro contienen explícitamente o por alusiones los símbolos fónicos relacionados con el nombre de Madonna Laura. En todos ellos aparece de forma general o concreta el conflicto amoroso con algunas pinceladas biográficas²⁵ del poeta aretino. Según G. Contini, la cultura de Petrarca tiene sus raíces en la poesía trovadoresca, pero su acierto ha sido “élaborer des paroles pratiquement “vides”, donc toutes prêtes á se remplir d’allusions sémantiques”²⁶. Un caso especial lo constituye *l’aura* (y, por supuesto, todo el juego de palabras desarrollado a su alrededor) hasta caracterizar, prácticamente, toda la producción petrarquista en lengua vulgar, sobre todo, desde el madrigal LII (“*Non al suo amante piú Dïana piacque*”) hasta la canción CCCLIX, prácticamente el final, según Contini. Este orden habría que estudiarlo directamente relacionado con la cronología de cada una de las composiciones a través de la evolución que sufrió el *Canzoniere*, y no con el tradicional orden del Códice Vaticano latino 3196²⁷ (que no es seguido por una de las traducciones completas que estudiaremos, la de Salomón Usque), pero la disposición final de esta obra está realizada por su autor, con una voluntad poética que no se debería traicionar y que, sin duda, constituye un verdadero signo de modernidad en Petrarca.

En el uso emblemático y simbólico de algunas palabras no sólo encontramos –aunque sea uno de los más importantes– “lauro” (s. LXIV), sino que hallamos también otros como “aere”, “viso”, “luce”, “foco”, “desio”, “pianta”, “petto”, “ben” insertados en binomios fijos que se repetirán a lo largo de toda la obra, “bel petto”, “gentil pianta”, “dolce ben”, “bel viso”; por otra parte, encontramos palabras-símbolos que contienen una alta polisemia, nos referimos a “desio”, “aere” o “luce”. Todo ello, unido a las constantes invocaciones a Madonna Laura,

24. Según Alonso de Ulloa, autor de un pequeño prólogo que precede a la edición, S. Usque, ya en 1567, había realizado la traducción de la parte *In morte*, pero no se publicó contrariamente a lo que manifestaron C. ROTH [*The Jews in the Renaissance*, Jerusalem, the Bialik Institute, 1962, p. 172] y M.A. COHEN [*Eiclopedia Judaica*, Jerusalem, Keter Publishing House, 1972, vol. 16, p. 22].

25. A. Prieto comentaba “el Cancionero es una historia de amor, de un amor constante y necesitado, jamás dominado, su palpitación amorosa de profundo conflicto psicológico es una palpitación cuya realidad quiere dominarse por su lenguaje estilizado de cuidada y armoniosa sonoridad”, [F. PETRARCA, *Cancionero*, Intr. y notas de A. PRIETO, trad. de Enrique GARCÉS, Barcelona, Planeta, 1985, p. XLII]. D. de ROUGEMONT, “El lenguaje del Amor se ha convertido por fin en la retórica del corazón humano. Esta “profanación” radical debe hacer nacer, [...] una poesía más adecuada que ninguna otra para servir a la mística ortodoxa”, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1978, p.186.

26. “Préhistoire de l’aura de Petrarque”, *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p.193.

27. WILKINS, E.H., *Vita del Petrarca e la formazione del “Canzoniere”*, Milán, Feltrinelli, 1980, 4ª.

constituye el eje temático de los *fragmenta*, pero debido al reducido número de sonetos analizados y al hecho de que no se trata de los más representativos, su incidencia en nuestras tres versiones es irregular.

En la versión de Usque se observa una mayor presencia, no sabemos si por causa de su literalidad o por la consciencia del autor hacia la fenomenología del empleo de estos u otros epítetos del texto original, a pesar de que a veces encontramos algunas traposiciones curiosas como en el caso de “debil core” por “coraçón sincero” y “dolce errore” por “error ligero”, más literal en las otras dos versiones. Encontramos pues, “gesto hermoso”, “lindo gesto”, “deseo vano”, “gentil planta” y sólo en dos ocasiones los rompe; en el caso de “dolce ben” (s. XV) él traduce “el bien” (solución a la que también recurre el Brocense) y en el caso de “bel petto” (s. CLXXII) realiza una transformación, a nuestro juicio muy acertada, en “aquel pecho” (compartida por Garcés). Pocas son las diferencias – en este aspecto– que nos ofrece la versión de Francisco Sánchez, partidario también de las construcciones epitéticas (“bella vista”, “fuego reluciente”, “planta generosa”, “honroso pecho”). Sin embargo los sonetos traducidos por Garcés no presentan la misma incidencia; se destruye el epíteto en favor de uno de sus términos, casi siempre se prescinde del adjetivo, (“rostro”, “gesto”), o se sustituye por una construcción copulativa (“fuego es claro”)²⁸. Un caso especial es el s. LXIV (“*Se voi poteste per turbati segni*”) con la presencia mayoritaria de símbolos “viso”, “petto”, “rami” (presentes en las tres versiones) y de dos epítetos fundamentales “primo lauro” y “gentil pianta”. En el caso del segundo, nuestros traductores optan por mantenerlo “planta generosa” (Brocense), “gentil planta” (Usque) y “planta floresciente” (sin duda el más sugestivo utilizado por Garcés). Para el primero el traductor extremeño utiliza “floresta” rompiendo el símbolo-fónico que corresponde a la amada Laura, Usque exageradamente fiel a la literalidad²⁹ habla de “primero laurel” y de “rama iniesta” (en expresa relación

28. No olvidemos que para la lengua de Petrarca tiene la misma importancia el adjetivo que el sustantivo, ambos son iguales en la función de epíteto y no de predicado, solución ésta última por la que ha optado Garcés, sin duda más rigurosa para la gramática que para la lengua del poeta aretino.

29. Para ilustrar este aspecto tomemos como ejemplo el primer cuarteto del soneto XV,

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco, ch'a gran pena porto;
e prendo allor del vostr'aere conforto,
che 'l fa gir oltra, dicendo: Oírne lasso;

Salomón Usque calca

A cada passo atras, me voy voltando
con el cuerpo qu'á penas llevo en vida,
y tomo de vuestro ayre entonces vida,
Para triste poderme yr lamentando.

con “Dama”); Garcés, en uno de los pocos casos en los que opta por mantener el epíteto (de los sonetos analizados), lo resuelve en “plantó del verde lauro la simiente” que, creemos, conserva una mayor correspondencia semántico-simbólica con el original. Respecto al recurso de la polisemia de palabras claves en la poética petrarquesca, entendido como muy “artificioso” en el soneto XVIII (“*Quando io son tutto volto in quella parte*”), por S. Usque³⁰, nos encontramos con la presencia simultánea de varias categorías gramaticales, concretamente el sustantivo y la correspondiente forma verbal de “luce” y de “desio”; los resultados son “Diosa luz” y “luz” para Usque (no utiliza la categoría verbal directa), “lumbre” y “alumbre” para el Brocense, y “lumbre” para Garcés (no está presente el verbo). Para el caso de “desio” en los tres casos se respeta la doble categoría gramatical. Es relativamente frecuente la presencia de oxímoros (s. CXXXII “o viva muerte”, “o deleytoso mal”) que se respetan en cada una de las versiones³¹. Por último, y enlazando con el siguiente aspecto, nos encontramos con la alternancia de “buelto” y “voltando”, al igual que “hallo” frente al arcaísmo “fallo” (que prefiere S. Usque); pero no nos olvidemos de que en esta época hay una gran vacilación, tanto en la grafía como en la forma y, además, hay que contar con que las obras de Petrarca ya se conocían con anterioridad por lo que es probable algún tipo de contaminación directa en una época en la que no había fijación lingüística.

Para los dos traductores de origen lusitano hay que hablar de cierta contaminación lingüística —de la que ya se ha hecho eco parte de la crítica—³², a la que ha sido sometido el texto en castellano, es decir la presencia de lusitanismos e italianismos en sendas traducciones. Alonso de Ulloa justificaba esto con respecto a la versión de S. Usque, “Hà en algunas partes usado sprito, por espíritu, y algunas palabras que aunque no son perfectamente Castellanas, son con todo esso gentiles, y que por tales pueden passar: quanto mas que es licencia poética, y que se admiten en el verso, más presto que en la prosa. También en otras partes hà escrito esta palabra l’aura, por el ayre, por que contiene en ella el nombre de Madona Laura”. Aciertos nos pueden parecer la utilización de “aura” así como de otros binomios y polinomios metafóricos en torno al nombre de *Laura* (“lauro”,

30. En el argumento de este soneto, el traductor, con respecto al reflejo de la luz que emite Laura, apunta “y es este Soneto mui artificioso por que acaba siempre en las mismas palabras con diversos significados”, p. 6.

31. Para D. de Rougemont, Petrarca toma el arpa de Tristán y comparte la “tortura deliciosa” del mal amado, del placer que consume”, [*op. cit.*, p.187].

32. Para el caso de S. Usque *cfr.* MANERO SOROLLA, M^a.P., “La primera traducción de las *Rime* de Petrarca en lengua castellana: Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, de Salomón Usque”, in: *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, vol. I, PPU, 1989, pp. 377-391. Para Garcés, MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de la poesía hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, 1913, pp. 271-72. TORIBIO

“ayre”, ...), pero no tan acertado es el uso de otras palabras que poseen su correspondencia en nuestra lengua como “repensando”, “revolando”, “voltando”, “a parte a parte”, un complemento temporal formado con la preposición “de”, “tiemblo de verano, ardo de invierno” (s. CXXXII)... que, sin duda, destacan por su extrañeza (de todas formas nuestro reducido número de sonetos no es indicativo, orientativo quizá, para una afirmación contundente en este sentido). Si esto puede reprochársele a S. Usque y a E. Garcés, en distinta medida, claro está, podría recriminársele a F. Sánchez la ausencia de palabras como “Amor” y “donna”, e incluso, como ya hemos visto, de “lauro”, parece ser que el intelectual extremeño por distracción o simplemente por desinterés no cree conveniente la presencia de estos simbolismos.

En el aspecto sintáctico estos diez sonetos no presentan muchas dificultades, coordinaciones, estructuras paralelísticas, antítesis... . El soneto CLXI (“*O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti*”) mantiene –en las tres versiones– (en menor medida en la de Garcés) su original estructura paralelística, así como los epítetos que lo componen; otro ejemplo nos lo proporciona el soneto CXXXII (“*S’ amor non é, che dunque é quel ch’ io sento?*”) en el que los dos cuartetos están formados por una serie de interrogaciones retóricas introducidas por la partícula condicional “si”, respetada de igual modo en las tres versiones. El último verso de este soneto compuesto por dos proposiciones, “e tremo a mezza state, ardo il verno”, se ha resuelto de varias formas; Francisco Sánchez y E. Garcés emplean una coordinación con formas personales “tiemblo” y “ardo”, S. Usque respeta la estructura original pero alterando la categoría verbal “temblando” y “ardo”. Normalmente los paralelismos de construcciones con gerundio (s.XV) se respetan así como el polisíndeton.

Ya sabemos que las formas métricas del poeta aretino poseen cierta dependencia de la escuela trovadoresca, del amor cortés a través de los estilnovistas; desde la escuela siciliana llega hasta nuestro poeta perfeccionada una de las estrofas más importantes en la lírica posterior, el soneto. La trasposición de estas composiciones al castellano tiene resultados dispares, a pesar de que sus imitaciones habían sido anteriores. Se mantiene la rima abrazada en los cuartetos (ABBA/ABBA, utilizada ya por los poetas del *Stil nuovo*) que nuestros poetas acatarán invariablemente desde el Renacimiento al Romanticismo y las correlativas en los tercetos como las más comunes, pero también podemos observar la forma más

MEDINA, J., “Escritores Americanos celebrados por Cervantes en el canto de Calíope”, in: *Estudios Cervantinos*, Fondo Histórico y Bibliográfico J. Toribio Medina, Santiago de Chile, 1958, pp. 476-484. MONGUIÓ, L., Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591), University of California, 1960.

antigua ABAB/ABAB que mantiene Petrarca en las estrofas de cuatro versos, (s. CXXXIV) y las cruzadas CDE/DCE para las de tres, (s. CXXXII)³³ que se mantienen en las tres versiones. La rima obliga, en ocasiones, a nuestros traductores a pequeñas infidelidades, tal es el caso del soneto CXXXIV: Usque “abraza a todo el suelo” y no al “mondo”, Garcés y el Brocense interpretan el original “volo” por “vuelvo”; o simples licencias propias como “caverna” por el original “mondo” (Usque), “parole morte” en lugar de “de tal suelo” (Garcés). La rima interna es difícil de respetar aunque en las tres versiones se intentan reproducir. El endecasílabo italiano se ve forzado, en varias ocasiones, sobre todo por Salomón Usque, en el v.6 del soneto XV, v.4 del XVIII, o en el v.1 del CXXXII; también se pueden observar algunas asonancias y versos agudos (s. CLXI y CXXXII)³⁴, tanto en Usque como en Garcés (se alternan “val” y “vale”), a pesar de que no tenían buena acogida en el siglo XVI (se desterraron definitivamente a finales del siglo); recordemos que la mayoría de las palabras-símbolos “sole”, “luce”, “Lau-ro” poseen en castellano una equivalencia aguda³⁵. Por otra parte, y como ya planteaba Alonso de Ulloa en el prólogo de Usque, observamos la presencia de “esprito” y “aspro” por razones de métrica.

Para terminar nuestro análisis no podemos dejar de apuntar un aspecto fundamental para un estudio comparativo: se trata del interrogante que nos plantea las ediciones manejadas por los traductores; las traducciones obedecen a criterios distintos. La parcial de F. Sánchez parece limitarse a un ensayo dentro de la corriente petrarquista; la de E. Garcés, más ambiciosa, nos proporciona la trasposición completa del *Canzoniere*, y por último, la de S. Usque nos muestra sólo la primera parte de la obra italiana, con fines manifiestamente divulgativos. De las dos últimas, una respeta el Códice Vaticano 3196 (Garcés) y la otra no, lo que, sin duda, significa, aparte de distintos criterios personales, el manejo de distintas ediciones, y esto puede añadir problemas a la hora de la comparación de las distintas versiones. Sin duda esto nos afecta en menor medida debido a nuestro reducido corpus.

La crítica ha sido más bien dura con estas traducciones, sobre todo en el caso de los traductores de origen lusitano, Usque y Garcés, –además se trata de versiones más amplias o completas–. Menéndez Pelayo, refiriéndose a la traducción del segundo, hablaba de “versos incorrectos, desabridos, mal acentuados

33. Cfr. ELWERT, W.T., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 125-134.

34. Cfr. NAVARRO, T., *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Americas Publishing Company, 1968, p. 189.

35. PETRARCA, F., *Cancionero*, 2 vols. ed. bilingüe de J. CORTINES, Madrid, Cátedra, 1989, p. 13.

muchas veces, llenos de italianismos y de lusitanismos”³⁶. La traducción de *In vita di Laura* de Salomón Usque, durante casi cinco siglos, ha pasado inadvertida tanto para detractores como defensores e incluso para sus contemporáneos³⁷. La revisión de estas traducciones, meritorias, al menos por su liderazgo cronológico, y el interés creciente que en estos últimos años está teniendo el estudio de la traducción, han llevado a nuestros críticos a valorarlas en relación con la historia literaria y sobre todo con la historia del petrarquismo en España³⁸. Para el caso de la traducción de Francisco Sánchez de las Brozas, dadas las características de su autor y por la parcialidad del trabajo, ha sido vista como carente de significación y como uno más de los ejemplos de traducciones parciales de Petrarca en el siglo XVI³⁹.

Eva MUÑOZ RAYA
 Universidad de Granada

36. *Op. cit.*, pp. 271-72.

37. Mientras que la versión de Usque no se reeditó ni suscitó comentarios entre sus coetáneos, la de Garcés —ya antes de su publicación— fue reseñada por Miguel de CERVANTES en su *Canto de Calíope* [*La Galatea*, vol. II, Madrid, 1961, p.214]. La fecha de la publicación de la traducción de E. Garcés 1591 contrasta con la fecha de la publicación de la obra cervantina, y más aún con su realización, [*Primera Parte De la Galatea. Dividida en seis libros compuesta por M. de Cervantes*, Alcalá, Juan Gracián, 1585; ed. consultada J.B. AVALLE ARCE, Madrid, Espasa Calpe, 1968].

38. Respecto a la versión de Usque, M.A. COHEN afirma “did much to spread Petrarch’s fame abroad” [*op. cit.*, p.22], juicio que no parece tener fundamento a la vista de la escasez de noticias que tenemos sobre dicha traducción; posteriormente hablará de ella —de forma bastante general— F. MEREGALLI [*op. cit.*, pp.55-63]; amplio y minucioso trabajo es el de M^a Pilar MANERO SOROLLA [La primera traducción de las *Rime*....*op. cit.*, pp.382-391]. Para el caso de la versión de Garcés *Cfr.* GARCÍA MORALES, J., [*Rime* de Petrarca, Madrid, Aguilar, 1957] y BELLINI, G., [“Per una storia delle relazioni letteraria”, *Studi di Letteratura ispanoamericana*, Milán, 1974, pp. 76-77. Recientemente, el poeta y traductor del *Canzoniere*, Jacobo Cortines en el prólogo a su traducción, se refiere a estas dos versiones en los siguientes términos “En ambas traducciones late una evidente devoción por Petrarca, pero dudamos que los resultados hayan ido parejo a los deseos”, [*Canzoniere, op. cit.*, p. 8].

39. F. MEREGALLI, *op. cit.*, p.60 y ss.