

LOS *TRIONFI* EN ESPAÑA:
LA POÉTICA PETRARQUISTA, LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN
Y LA LENGUA VERNÁCULA EN EL SIGLO XVI

ANNE J. CRUZ
Universidad de Illinois
(Chicago, Illinois, USA)

Se puede calcular el grado de sentido histórico que posee cada época al observar cómo traduce e intenta apropiarse de los tiempos y libros de antaño (F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*)

La poesía lírica del Siglo de Oro español debe sus inicios al petrarquismo, a la imitación llevada a cabo a principios del siglo dieciséis de la poesía en italiano de Petrarca. Con la incorporación en su propia poesía de las diversas temáticas y las formas de versificación utilizadas por el poeta de Arezzo, los poetas Juan Boscán y Garcilaso de la Vega dieron ímpetu al renacimiento español, alterando significativamente el curso de la poesía española y elevando el castellano al mismo nivel cultural que el italiano. Sin embargo, mientras muchos estudios críticos se han concentrado en las imitaciones del *Canzoniere*, se ha prestado relativamente poca atención a la influencia que tuvieron los *Trionfi*, el otro poema en lengua vernácula de Petrarca¹.

¹En su edición crítica de la poesía de Garcilaso, *Garcilaso de la Vega: Obras completas*, Madrid, Editorial Castalia, 1974, Elias L. Rivers documenta las varias imitaciones textuales del *Canzoniere* de Petrarca. Véanse también *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, de Joseph G. Fucilla; *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, de Rafael Lapesa; y mi *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam, Benjamins, 1988. Aparte de Francisco Rico, Bruce Wardropper ha estudiado la influencia de los *Trionfi* en los *Triunfos*

Anuario de Estudios Medievales, 25 (1995)

Como ha verificado Ernest Hatch Wilkins, la popularidad de los *Trionfi* excedió considerablemente a la del *Canzoniere*: en el período 1470-1500, se publicaron en conjunto por lo menos veinticinco ediciones del *Canzoniere* y los *Trionfi*, y nueve ediciones de los *Trionfi* exclusivamente². En España, el número de traducciones y ediciones de los seis *Trionfi* de Petrarca da indicios, no sólo de la influencia de la poesía lírica de Petrarca, sino también de la creciente importancia, a través de las diversas prácticas de traducción, del castellano como una lengua vernácula. De hecho, las varias versiones de los *Trionfi* traducidas al castellano entre 1512 y 1555 nos revelan los cambios de posición con respecto a la poética petrarquista, la traducción y la lengua vernácula, al evolucionar dichas traducciones desde el estilo cancioneril medieval hasta las nuevas formas italianizantes, tomando en cuenta las conversiones a lo divino de los *Trionfi* elaboradas a fines del siglo dieciséis³.

Aunque en la Italia del *Quattrocento* era el latín la lengua que se estimaba como el vehículo cultural por excelencia, la creciente atención que se le fue prestando al dialecto toscano estimuló el desarrollo de la poesía lírica en la lengua vernácula. Las traducciones, no obstante, todavía continuaban realizándose, no del latín a la lengua vernácula, sino justamente a la inversa. Según William Melczer, la lengua vernácula no comenzó a asumir cierto grado de importancia sino hasta principios del *Cinquecento*, debido en gran parte al interés que despertaron los tratados neoplatónicos sobre el amor y la belleza, los cuales terminaron por inclinar la balanza a favor del italiano⁴. De ahí que el neoplatonismo asegurara la igualdad espiritual de todos los idiomas ya que se consideraban como manifestaciones del alma humana, e igualmente dignos de servir de comunicación con la divinidad (MELCZER 262).

morales (1587) de Francisco de Guzmán; en los *Triunfos del amor* (1598) de Juan de los Angeles y en los "Triunfos divinos" de Lope de Vega. Alicia de Colombí-Monguió señala la imitación de los *Trionfi* por Dávalos en su estudio, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y la "Miscelánea Austral"*, London, Tamesis, 1985, pp. 196-204.

² Ernest Hatch WILKINS, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 196-204.

³ Bruce W. WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 272-275.

⁴ William MELCZER, *Towards the Dignification of the Vulgar Tongues: Humanistic Translations into Italian and Spanish in the Renaissance*, "Canadian Review of Comparative Literature", 2 (1981), 258 ff. Las traducciones de las citas al castellano son mías.

Aparte de su impacto en la difusión del humanismo europeo, las lenguas vernáculas contribuyeron al desarrollo de una conciencia nacional, como ha estipulado Ian Parker:

La importancia de la literatura en lengua vernácula en parte consiste en el reflejo y desarrollo de una concientización "nacional", de un sentido de la historia y de orgullo propios . . . y en parte en la exploración y delineación de la experiencia individualizada de dicha concientización. . . Pero también resultó ser importante en cuanto indicaba y extendía la capacidad expresiva de las lenguas vernáculas, o formulaba una conciencia de y un orgullo en las propias lenguas⁵.

La publicación a fines del *Quattrocento* de las obras en lengua vernácula del triunvirato literario de Dante, Petrarca y Boccaccio, seguida en el *Cinquecento* por su valorización en los tratados bembianos *Prose della volgar lingua* y *De imitatione*, en los cuales el cardenal enfatiza la imitación ciceroniana, aseguraron tanto el continuo desarrollo de la lengua como la constante difusión del pensamiento humanista italiano.

Es por ello que la traducción se mantiene íntimamente ligada a las fuerzas políticas e históricas así como a la teoría poética. Efectivamente, toda composición poética representaba un acto político, puesto que el concepto de imitación en que se basaba implicaba una estricta adherencia a un solo modelo clásico, o al contrario, una imitación ecléctica de varios modelos por medio de la cual se admitían las diferencias existentes entre culturas. El crítico norteamericano Thomas M. Greene aserta que los ciceronianos, con Bembo al frente, promulgaban la contigüidad de sus imitaciones con su glorioso pasado latino, mientras que los anti-ciceronianos reconocían y aceptaban la discontinuidad histórica entre la imitación y su modelo⁶. No deja de ser irónico, por tanto, que el pensamiento progresista que manifiesta Bembo en cuanto a la importancia de la lengua vernácula queda subvertida al insistir de forma dogmática en la imitación ciceroniana. El clasicismo predomina en la literatura italiana desde aproximadamente 1494 hasta 1559, período que coincide con la invasión extranjera, y no es accidental que el formalismo bembiano corresponda a la negación en la que insiste el teórico

⁵Ian PARKER, *The Rise of the Vernaculars in Early Modern Europe: An Essay in the Political Economy of Language*, en *The Sociogenesis of Language and Human Conduct*, ed. Bruce Bain, New York, Plenum Press, 1983, p. 340.

⁶Thomas M. GREENE, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Literature*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 173-176.

de la nueva hegemonía política española que efectivamente desplazó a la nacional (GREENE, 175).

Concentrándose más bien en su literatura vernácula, los italianos continuaron la traducción de los clásicos latinos, dominando el campo de la teoría poética hasta fines del siglo dieciséis. El aumento que se nota en las traducciones de otras literaturas al italiano, sin embargo, marca el paulatino debilitamiento de la influencia literaria italiana, al llegar a asumir las demás lenguas vernáculas la misma importancia que el italiano había gozado previamente. Así, Carlo Dionisotti considera que la traducción hecha por Castelvetro de un poema de Ronsard en 1559 inicia el final de la influencia literaria italiana, y la traducción de los *Essais* de Montaigne en 1590 marca el momento decisivo cuando se pierde del todo⁷.

Aunque el humanismo español dependía sustancialmente del pensamiento humanista italiano, la devaluación política de Italia coincide con el desarrollo del castellano en su capacidad de lengua nacional. Aún antes del oportuno comentario nebricense de "la lengua del imperio" que prologa su *Gramática*, el traductor Gonzalo García de Santa María ya había propuesto en 1490 su razón para efectuar el cambio del latín al castellano, insistiendo en que la lengua vernácula castellana contribuiría a la unidad política que se deseaba realizar bajo las coronas recién unidas de Castilla y Aragón⁸. En la esfera literaria, el hecho de que los mismos poetas italianos que practicaban la traducción eran imitados por sus contemporáneos españoles no sólo estimuló la versificación italianizante en España, sino que también dió ímpetu al acto mismo de traducir. Junto con la imitación, pues, la traducción en España llegó a jugar un papel significativo en la expansión de la lengua vernácula; razón por la que no se debe separar del adelanto de la poética española renacentista ni tampoco de su substrato ideológico, pues ofrece una manera de medir y evaluar la expansión del poder político español en la Europa renacentista.

Con todo, la versificación italianizante no llegó a eclipsar enteramente la poesía cancioneril tradicional tan de moda en el Medievo. La primera

⁷Carlo DIONISOTTI, *Europe in Sixteenth-Century Italian Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 17-19.

⁸Eugenio Asensio ha afirmado que García de Santa María "en el prólogo a su traducción de las *Vitae Patrum*, Zaragoza, circa 1490, proclamó la necesidad de que el nuevo imperio de los Reyes Católicos adoptase el castellano como instrumento de la unidad política: con ello se adelantó al memorable prólogo de Nebrija a su *Gramática Castellana*"; citado en Domingo YNDURAIN, *La invención de una lengua clásica* en "Edad de Oro", 1 (1982), pp. 13-34.

traducción en castellano de los *Trionfi* de Antonio de Obregón se publicó en 1512, unos doce años antes de que Boscán intentara imitar los versos italianos. Tanto Obregón como el poeta cancioneril Alvar Gómez de Ciudad Real compusieron sus versiones siguiendo el estilo del cancionero medieval, cuyas características principales incluyen la *amplificatio*, la paronomasia, y los juegos de conceptos en versos octosilábicos⁹. Aunque Obregón no ha sido tomado en cuenta por la mayoría de los bibliógrafos, debemos reconocer que su traducción es la primera versión completa de los *Trionfi* en castellano -una traducción cuya popularidad fue atestiguada por al menos cuatro ediciones publicadas entre 1512 y 1541¹⁰.

En efecto, la temprana fecha de la traducción de Obregón nos confirma que el ambiente cultural y político en la España precedente a la llegada de Carlos I ya se mostraba lo suficientemente receptivo a los cambios que efectuarían una década más tarde Boscán y Garcilaso de la Vega. El estilo cancioneril, por lo tanto, en ningún momento obvia la fase tan significativa que llegó a representar la traducción en el desarrollo de la poética española renacentista. Según Giovanni Caravaggi,

l'allargamento rapido e smisurato dei confini politici e dell'area d'influenza della Spagna comporti la rottura degli stessi limiti culturali; il contatto o lo scontro con altre

⁹Rafael LAPESA, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, en *De la Edad Media a nuestros días: Estudios de historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1967, pp. 145-171.

¹⁰La Biblioteca Nacional en Madrid contiene las siguientes ediciones de las traducciones de Obregón: R-8092 (Logroño 1512); R-11730 (Sevilla 1526); R-92 (Sevilla 1532); R-12172 (Valladolid 1541). Además de las tres traducciones que mencionamos en este estudio (Obregón, Gómez, y Hozes), también existen las traducciones sin publicar de Luis Zapata, Jerónimo de Urrea (1549), y Alcocer (1550) que conocía Hernando de Hozes (véase Francisco RICO, *El destierro del verso agudo*, "Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos", Madrid, Editorial Gredos, 1983, p. 533, n. 31); y el *Triunfo de la muerte* de Juan de Coloma, en estilo cancioneril, incluido en el *Cancionero general de obras nuevas*, en *L'Espagne au XVIe et XVIIe siècle*, ed. A. MOREL-FATIO, Heilbronn, 1878. He encontrado pocas referencias a Obregón en las fuentes bibliográficas tradicionales. Nicolás Antonio cataloga a Obregón como "Antonius de Obregon et Zerezeda, canonicus Ecclesiae Legionensis Philippo II", y le atribuye erradamente *Los triunfos del Petrarca en la medida y número y versos que tienen en el toscano, con su glosa*, de Hernando de HOZES (*Salmanticae*, 1581); véase su *Bibliotheca Hispana Nova*, presentación de Mario Ruffini, Torino, Bottega d'Erasmio, 1963, p. 147. Tampoco se incluye a Obregón en el *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles*, Madrid, 1778, de Juan Antonio Pellicer y Saforcada ni en la *Biblioteca de traductores españoles*, de Marcelino Menéndez y Pelayo (vols. 54-57, *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), por lo que podemos asumir que sus traducciones no incluían textos bíblicos ni clásicos. B.J. Gallardo apenas le dedica una nota sobre una de sus traducciones tardías en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, vol. 3, p. 1003.

civiltà, mentre impone un confronto ideologico stimolante, facilita la trasmissione di mode estranee, accettate spesso in modo disordinato, ma sempre con una carica di entusiasmo capace di rovesciare le tradizioni più salde¹¹.

Vemos, pues, que aún cuando se efectúa en estilo cancioneril, la traducción de Obregón participa de lleno en la revolución literaria que en España surge a través de la difusión de textos, de las nuevas corrientes humanísticas y, sobre todo, del contacto y enfrentamiento con la lengua y la cultura italianas.

Por otra parte, las traducciones de los *Trionfi* en diferentes estructuras sintácticas y morfológicas ejemplifican las dificultades por las que tiene que pasar en el renacimiento todo traductor de lengua vernácula¹². Las teorías humanísticas sobre la traducción cubrían toda una gama de tendencias contrastantes; por un extremo, el acto de traducir se percibía como una transferencia estática semántica, y por el otro, como una transformación dinámica de elocución. Como afirma Glyn P. Norton en su estudio de la práctica renacentista de la traducción, la densidad de la palabra asegura su autonomía, pero también implica un desequilibrio cuantitativo entre el original y su traducción: "Toda buena traducción es más extensa que el texto original y en su traslado a la lengua propuesta, las palabras del texto de procedencia padecen un acrecentamiento de substancia"¹³. Las traducciones filológicas fueron motivadas por un doble deseo, el de rendirle homenaje al texto original por medio de su revitalización, y el dar cuenta de ciertas estructuras a través de su transformación:

La fe humanística en un mundo transcendental de valores esenciales mantenida por una estructura hermética lingüística enriquece . . . la traducción filológica en un procedimiento doble: por un lado, el escrutinio de unidades léxicas yuxtapuestas; por

¹¹Giovanni CARAVAGGI, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, "Miscellanea di Studi Ispanici", Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, 1971, p. 8.

¹²Aunque la literatura sobre las traducciones renacentistas es extensa, hay pocos estudios sobre la traducción al español exclusivamente. Hago constar mis agradecimientos a Brian Striar por su referencia a los estudios de Glyn P. Norton. Para otros estudios sobre la traducción, véase STRIAR, *Theories and Practices of Renaissance Verse Translation*, Diss., Claremont Graduate School, 1983; Gianfranco FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, en *La traduzione: saggi e studi*, Trieste, 1974, pp. 59-120; Eugenio COSERIU, *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977; y Valentín GARCÍA YEBRA, *En torno a la traducción: Teorías, crítica, historia*, Madrid, Gredos, 1983.

¹³Glyn P. NORTON, *Humanist Foundations of Translation Theory (1400-1450): A Study in the Dynamics of the Word*, "Canadian Review of Comparative Literature", 2 (1981), p. 176.

el otro, la recuperación y recreación del significado. El primer procedimiento ataca la opacidad de las palabras individuales, su cierre y resistencia; el segundo, la fuerza enérgica de la elocución, las complejas fuerzas de su enunciación y revelación (NORTON, 1981, 178).

Es en el intento de establecer un equilibrio entre fidelidad y libertad en el acto de traducir, esquivando los extremos, que se llega a lo esencial de la traducción retórica, sustentada como está por el redescubrimiento de los principios pedagógicos clásicos. No obstante, dicho intento también nos revela las tensiones existentes entre dos sistemas poéticos que compiten entre sí, así como de la especificidad histórica de toda traducción.

El primer tratado renacentista sobre la traducción, *De interpretatione recta*, escrito en 1426 por el erudito y traductor italiano Leonardo Bruni, articula una teoría de traducción basada en una retórica de intrusión y dinamismo. Según Bruni, la traducción radica en la conversión del texto por medio del entendimiento, de la mente, y de la voluntad, y a su vez la transformación del estilo para así lograr expresar todas las características del original (NORTON, 1981, 189-90). El tratado de Giannozzo Manetti también titulado *De interpretatione recta* (1455-59) se limita más en su definición de lo que es para él la traducción correcta. El tratado sintetiza el pensamiento de Bruni de que las palabras son depósitos de energía latente que el traductor suministra al nuevo texto, ya sea *ad verbum*, enfatizando la réplica literal; *ad sensum*, observando sólo el sentido y eliminando todo adorno figurativo; o en un tercer modo, agregando o eliminando palabras sólo con el propósito de adornar (NORTON, 1981, 198-99). Al rechazar la división entre *res* y *verba*, el acercamiento relativista de Manetti entiende la traducción como una red de estrategias entre palabra y esencia, que incorpora simultáneamente tanto las energías afectivas como las significativas del lenguaje.

Aunque el *Comento de Eusebio* de Alfonso Madrigal el Tostado es la única obra española del quinientos sobre la traducción que tuvo una amplia divulgación en el siglo dieciséis, refleja las mismas cuestiones que vemos indagadas por los tratados italianos anteriores. Para llegar a la más cercana aproximación del estilo y significado del texto original, Madrigal recomienda que se efectúe una traducción de "palabra a palabra", estrategia que él llama "interpretación" o el acrecimiento de palabras que intentan "explicar" el texto original, que él llama "glosa":

Dos son las maneras de trasladar: vna es de palabra a palabra, et llamase interpretacion, otra es poniendo la sentencia sin seguir las palabras, la qual se haze comunmente por mas lucgas palabras et esta se llama exposicion o comento o glosa. La primera es de mas autoridad, la segunda es mas clara para los menores ingenios. En la primera non se añade, et porende siempre es de aquel que la primero fabrico. En la segunda se hazen muchas adiciones et mudamientos, por lo qual non es obra del autor, mas del glosador¹⁴.

Por lo visto, Madrigal asigna a la "interpretación" la representación del texto original, mientras que la "glosa" asume una función menos importante. Sin embargo, en su propia traducción del *In Eusebium* comisionado por el marqués de Santillana, El Tostado se da cuenta que la "interpretación" requiere una "glosa", y aunque se refiere a ella como a "breues declarationes," el *Comento* luego se convirtió en obra de cinco tomos:

Empero por que esta translation, fecha de palabra en palabra, en algunos logares seria muy escura, quise fazer algunas breues declarationes, las quales fuessen en manera de postillas sobre algunas partes del texto (citado en KEIGHTLEY, 244-245).

La perspectiva de Madrigal sobre la traducción se acerca notablemente a la que postulara un siglo después fray Luis de León, como Manetti hebraísta y traductor de la Biblia, y sin duda influenciado por el traductor italiano. En su traducción del *Cantar de los cantares*, sin embargo, fray Luis difiere de Madrigal en que no concuerda con el poco valor que éste le asigna a la *glosa*:

Lo que yo hago en esto son dos cosas; la una es volver en nuestra lengua palabra por palabra el texto de este Libro; en la segunda, declaro con brevedad no cada palabra por sí, sino los pasos donde se ofrece alguna obscuridad en la letra...poniendo al principio el capítulo todo entero y después de él su declaración¹⁵.

Según los humanistas renacentistas, pues, la traducción debe procurar preservar el texto original mientras ofrece una nueva versión, basada no en una verdad esencial, sino en cambios semánticos y desplazamientos condicionados históricamente.

¹⁴Citado en R.I. KEIGHTLEY, *Alonso de Madrigal and the Chronici Canones of Eusebius*, "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", 7 (1977), p. 246.

¹⁵LUIS DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, p. 65.

La traducción de Obregón de los *Trionfi* sigue la edición anotada de 1475 por Bernardo da Pietro Lapino da Montalcino (conocido también como Bernardo Glicino o Illicino), que incluye un extenso comentario de unas quince a veinte palabras de exégesis por cada palabra del texto original y que influyó a todos los comentaristas subsiguientes del texto¹⁶. La dedicatoria a Fadrique Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, muestra claramente que Obregón conocía la distinción hecha por Madrigal entre "interpretación" y "glosa":

y procure yr tan cerca del original en todo que por maravilla se hallara verso mio en castellano que no vaya declarado lo que mi poeta dize por sus vocablos toscanos porque me parecio justa cosa ser yo interprete tan fiel que no me quedasse osadia de quitar ni poner en obra tan distilada y excelente de cuya causa tuve por bien defforzarne a no trovar tan galan en castellano como se podiera hazer si me quisiera apartar tomando alguna licencia delo toscano¹⁷.

Con todo, si comparamos la traducción de Obregón con el texto original notamos que sí ha tomado licencia considerable. Su versión en estilo cancioneril da amplias muestras de las dificultades que existen en traducir de una forma poética a otra, ya que el esquema en *terza rima* de los endecasílabos originales debe cambiarse a quintillas dobles octosilábicas, cambio que extiende la longitud del texto original italiano: mientras los cuatro *capitoli* del *Triumphus Cupidinis* únicamente miden 700 versos en hendecasílabos, el texto de Obregón, de 1,290 versos octosilábicos, casi dobla el largo del poema original. Tampoco es ésta la única disparidad entre los textos, a pesar de insistir Obregón en que ha permanecido fiel al original. El *Triumphus Cupidinis* de Petrarch comienza:

Al tempo che rinnova i miei sospiri
per la dolce memoria de quel giorno
che fu principio a si lunghi martiri,
gia il Sole al Toro l'uno e l'altro como
scaldava, e la fanciulla di Titone
correa gelata al suo usato soggiorno.
Amor, gli sdegni e 'l pianto e la stagione

¹⁶D.D. CARNICELLI, *Lord Morley's 'Tryumphes of Fraunces Petrarcke': The First English Translation of the "Trionfi"*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 29.

¹⁷Francesco PETRARCA, *Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobre ellos se hizo*, Logroño, 1512, fol. ij.

ricondotto m'aveano al chiuso loco
ov' ogni fascio il cor lasso ripone.

Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco,
vinto dal sonno, vidi una gran luce
e dentro assai dolor con breve gioco.

Vidi un vittorioso e sommo duce
pur com'un di color che 'n Campidoglio
trionfal carro a gran gloria conduce.

I'che gioir di tal vista non soglio
per lo secol noioso in ch'i'mi trovo,
voto d'ogni valor pien d'ogni orgoglio,
l'abito in vista si leggiadro e novo
mirai¹⁸.

Estos diecinueve versos se expanden en la traducción castellana de Obregón a las siguientes seis quintillas dobles:

En el tiempo que muy nueva
estava la pena mia
por memoria que renueva
el mal que supe por prueba
en el semejante dia
del tauro el sol calentava
el uno y el otro cuerno.
El alva se levantava
y corriendo caminava
con el rostro clado y tierno.

El amor y desdeñar
con el tiempo y con el llanto
me cerraron en lugar
donde suele descansar
el coraçon de quebranto.
Cansado de llorar tanto
entre las yerbas dormido
vi gran luz donde ove espanto
y yo vi dentro entre tanto
breve risa y gran gemido.

Vi que con mucha victoria
un gran capitán venia
como aquel que por memoria

¹⁸Francesco PETRARCA, *Triumphus Cupidinis* 1.1-20, en *Rime, Trionfi, e Poesie Latine*. A cura di F. NERI, et al., Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1951.

al capitolio con gloria
 triumphal carro conduzia
 Yo que gozar no solia
 en tal edad tal plazer
 por ser de virtud vazia
 y llena de fantasia
 alze los ojos por ver..¹⁹.

Notamos que así como Obregón no sigue fielmente el sentido del texto original, tampoco se acerca mucho el vocabulario que escoge para reemplazar el italiano. Las tensiones entre los dos sistemas se echan de ver en la traducción que intenta de la viva descripción que hace Petrarca del alba, "e la fanciulla di Titone / correa gelata al suo usato soggiorno". Aparte de su obvia perfrasis de la Aurora, la figura mitológica evoca la imagen distante de Laura, la amada de Petrarca, quien huye por los cielos, ya que el *tempo* al que alude el poema es el 6 de abril, la fecha funesta del primer encuentro del poeta con Laura y de la muerte de ésta. Al reducir la figura mitológica a su acepción temporal univalente de la madrugada, la versión castellana de "alva" efectivamente pierde la fuerza evocadora del mito clásico y del poema petrarquesco, cuyos versos nos permiten vislumbrar a una joven quien, al despertar, echa a correr a paso rápido, su cara tierna y fría por el aire helado de la mañana.

La tercera quintilla doble también carece de la calidad alusiva de las referencias petrarquistas. En el original, Petrarca declara que una combinación de sus emociones, el rechazo de Laura, y el hecho de que era la estación de primavera, lo había llevado al *chiuso loco* -Valchiusa como un *locus amoenus*- donde, al revivir sus memorias, él podría paradójicamente aliviar su corazón. Obregón interpreta la situación del poeta en un sentido mucho más estrecho como si estuviera enclaustrado por el amor y el desdén de su amada en un lugar, no específico, donde sólo le es permitido descansar. Por más que procure evitar toda traducción *ad verbum*, como advertía Horacio en su mandato, "nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpretes²⁰", vemos que Obregón no puede aprovecharse por completo de la alusiva

¹⁹PETRARCA (1512) fols. VI-VII

²⁰Glyn P. NORTON, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Historical Antecedents*, Geneva, Droz, 1984, pp. 57 ff. Véase también André LEFEVERE, *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Assen, Van Gorcum, 1977, pp. 24-25.

terminología petrarquista, y se ve forzado a escoger sólo una de sus muchas posibles acepciones²¹.

Aunque Obregón queda atrapado en las redes culturales de un sistema poético diferente que no le permite la flexibilidad de transferir el significado de una palabra a otra, es obvio que tampoco ha traducido el poema enteramente *ad sensum*. Las diferencias en significados deben tenerse en cuenta como una manifestación de las ideologías poéticas opuestas entre el estilo cancioneril y la lírica amorosa petrarquista. Las variaciones semánticas derivan del gusto cancioneril por lo abstracto, que choca con el lenguaje poético codificado de los *Trionfi* y el *Canzoniere*. Quedan eliminados los términos afectivos petrarquistas tales como *lunghi* y *dolci*, y los términos concretos italianos, *sospiri* y *martiri*, son reemplazados por las libres abstracciones castellanas de "pena" y "mal". No obstante, las diferencias que resultan de estos dos sistemas no contradicen el axioma humanista de que todo texto literario imita la vida humana, y que dichos textos "se mantienen por una aglomeración de estructuras que responden a las texturas variables y cambiantes de la experiencia humana" (NORTON 1984, 54). Cada sistema poético refleja su posición histórica particular, así como expresa su propia aproximación a la representación de las emociones humanas.

La segunda traducción de los *Trionfi* publicada en España fue la versión de Alvar Gómez del *Trionfo d'amore*²². Aunque también se tradujo en estilo cancioneril, difiere del texto original y de la versión previa de Obregón, como podemos ver en sus primeras seis quintillas dobles:

Al tiempo qu'en mi porfia

²¹Para una discusión que señala las muchas dificultades en traducir el lenguaje poético petrarquista, véase el prólogo de Robert Durling de su traducción en prosa del *Canzoniere*, *Petrarch's Lyric Poems: The 'Rime Sparse' and Other Lyrics*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, pp. VII-XII.

²²La traducción de Gómez se incluyó en el *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José María AZÁCETA, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, vol. 2, pp. 819-862; y con variantes, en el *Cancionero de Gallardo*, ed. José María AZÁCETA, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 98-151. Aunque las traducciones de Gómez no han sido fechadas, según Azáceta, el traductor murió en 1538, así que no hubiera conocido la versión de Hozes (*Cancionero de Ixar* l. XCVI). Según Azáceta, la traducción de Gómez fue tan popular que se incluyó en las siguientes ediciones de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de MONTEMAYOR, Cuenca 1561; Valladolid 1561; Alcalá 1564; Lisboa 1565; Pamplona 1578; Venecia 1585; Madrid 1586; Madrid 1595; Valencia 1602; Madrid 1602; Lisboa 1624. Sin embargo, Azáceta señala que el texto en estas ediciones ha sido substancialmente reducido a ochenta y ocho versos (*Cancionero de Ixar* l. XCVIII).

mi passion es mas mortal,
 por la memoria del dia
 que dio fin a mi alegria
 comienzo a todo mi mal;
 ya qu'el sol tenia calientes,
 con sus rayos trascendentes
 entrambos cuernos del toro,
 dando plazer a las gentes,
 sino a mi, que siempre lloro.

El amor y el gran desden,
 la fuerça de mi pasion,
 y la falta de aquel bien
 que s'esta agora con quien
 tiene alla mi coracon;
 mis sospiros, mi llorar,
 me auian puesto en vn lugar,
 do el pensamiento cansado
 la carga de su cuydado
 dexaua por reposar.

Asi estaua yo catiuo
 en vna huerta de flores
 do sanara vn hombre biuo
 de qualquiera mal esquiuo,
 si no fuera mal de amores;
 porqu'este es vn mal tan fuerte,
 de tal fuerça y de tal suerte,
 que nadie puede ser sano,
 si no sana por la mano
 que le pudo dar la muerte

(*Cancionero de Ixar* II.819)

Como Gómez rechaza una aproximación verso por verso del texto original, su traducción es aún más extensa que la de Obregón: desde los 700 versos endecasilábicos del original se alargan a 1,430 versos octosilábicos. Aún así, las primeras seis quintillas dobles no llegan a mencionar el profundo sueño en que cae el amante, sueño que califica al poema de visión onírica y que prepara al lector para el tercer *Trionfo* sobre la muerte. Al contrario, las razones del poeta por su estado emocional mientras descansa paradójicamente en un *locus amoenus* ("huerta de flores") se amplían repetitivamente en la traducción, incluyendo no sólo el amor del poeta, el gran desdén de la amada, la fuerza pasional de aquél y la ausencia de ésta, sino también los suspiros y lamentos del poeta. Los últimos cinco versos de la sexta quintilla incluyen una típica paronomasia cancioneril, "fuera / fuerca /

fuerte", además del juego de vocablos opuestos de "mal / sano". El último verso también introduce el factor causal ausente en el poema de Petrarca: el mal de amores es tan abrumante que sólo puede curarse el amante por la única mano capaz de matarlo²³.

Francisco Rico ha estudiado las dificultades que se presentan al tratar de traducir los *topoi* petrarcanos en el esquema poético cancioneril español²⁴. Encuentra que la quintilla doble 78 de la traducción de Gómez varía mucho de su fuente petrarca, "so come sta tra' fiori ascoso l'angue.../ e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasforme" (PETRARCA, *Triumphus Cupidinis* III.157, 161-162):

Se como esta entre la rosa
metida la crueldad;
y mi pena dolorosa
se ser vna misma cosa
con su mesma voluntad;
no porque yo diga d'ella
que voluntad ay en ella
de aquello que quiero yo,
mas lo que ella quiere so,
sin pensar en no querella

(*Cancionero de Gallardo*, 127).

La tesis central de Rico es que el petrarquismo en realidad está presente en el cancionero, aunque sus conceptos se manifiestan a través de un sistema poético diferente ("por vía de intelectualización y no de imagería"), y la alusividad del original queda reducido a la univocalidad del estilo cancioneril (RICO, 1978, 330). Lo que nos interesa aquí, sin embargo, son los cambios que ocurren en el *sentido* de la traducción. Como confirma Aldo Bernardo, los últimos versos del *Triumphus Cupidinis* se desplazan al pasado, revelando que el sueño del poeta ocurre con anterioridad a su encuentro con Laura el 6 de abril²⁵:

²³La inclusión en la traducción en castellano del tema del mal de amor, explicitado en el *Canzoniere* pero no mencionado en los *Trionfi* originales, apoya la opinión de Sara Sturm-Maddox de que los *Trionfi* dependen mucho más del *Canzoniere*, tanto intertextual como subtextualmente, de lo que han notado los críticos.

²⁴Francisco RICO, *De Garcilaso y otros petrarquismos*, "Révúe de Littérature Comparée" 52 (1978), 325-338.

²⁵Aldo S. BERNARDO, *Petrarch, Laura and the 'Triumphs'*, Albany State University of New York Press, 1974, p. 103.

Rimirando er'io fatto al sol di neve
 tanti spirti e sì chiari in carcer tetro,
 quasi lunga pittura in tempo breve,
 che'l pic va innanzi e l'occhio toma a dietro.
 (*Triumphus Cupidinis* IV.163-66)

Los versos del *Trionfo d'amore*, impregnados de tristeza y plenos de nostalgia por un pasado que no ha ocurrido aún, reiteran el tono del *Canzoniere* de un amante prisionero de amor y anticipan el segundo *Trionfo* sobre la castidad, en el que Petrarca celebrará en cambio su resistencia a Laura (Bernardo, 115-116). En contraste, Gómez termina su lamento con una nota victoriosa, orgulloso de que su amor excede en todo a los demás:

Ansi que digo verdad,
 que mucho tiempo esto yo
 con alegre voluntad
 sin sentir la crueldad
 de las penas en que esto

...

Asi los enamorados
 que mis palabras oystes,
 consuelen vuestros cuydados,
 quando mas desesperados
 la causa porque os perdistes;
 que aunque van mis bozes tristes
 con la pena que me histes,
 alegre esta el coraçon
 en berse con mas pasion
 que nunca todos tuuistes
 (*Cancionero de Ixar*, II.1411-30)

Al no seguir el sentido del texto de Petrarca, tanto Obregón como Gómez lo subvierten para interpolar en cambio su propia retórica poética. Por ende, las traducciones se separan del texto original, pero su existencia en sí afirma lo que Walter Benjamin llama la "vida futura" (*afterlife*) del original - o sea, que la traducción ha resultado ser una transformación y renovación del original²⁶. Las diferentes traducciones de los *Trionfi* no solamente le

²⁶Walter BENJAMIN, *The Task of the Translator*, en *Illuminations*, ed. Hannah ARENDT, New York, Schocken Books, 1969), p. 73.

aseguran a los poemas petrarcanos una vida perdurable, sino que demuestran los cambios que sufre toda lengua y, por consiguiente, toda traducción. Al aducir la historicidad de los textos traducidos, aserta Benjamin que "mientras los vocablos de un poeta perduran en su propia lengua, hasta la traducción más memorable está destinada a formar parte del desarrollo de su propia lengua y a ser absorbida eventualmente por su renovación" (BENJAMIN 73).

A pesar de la popularidad de la traducción de Gómez a través del siglo dieciséis, la aparición en 1554 de una versión italianizante de los *Trionfi* por Hernando de Hozes subraya la necesidad, no sólo de renovar el poema original, sino también de crear una nueva versión en castellano basada en la poética del lenguaje y versificación petrarcanos. Los primeros veintiún versos del *Triunfo del amor* demuestran cómo Hozes ha imitado los *capitoli* en *terza rima* de Petrarca:

Al tiempo que renueva el mal que siento
por la dulce memoria de aquel día,
en quien principio tuvo mi tormento:

el Sol entrambos cuernos ya encendía
del Toro, y el Aurora muy serena
y helada va corriendo a do solía.

Amor, desdenes, llanto, el tiempo y pena
me habían puesto en el lugar cerrado
adonde toda cuita queda ajena.

Entre las yerbas de llorar cansado
durmiendo vi una luz resplandeciente
y dentro placer breve y gran cuidado.

Vi un victorioso capitán valiente
como los que en el carro triunfante
al Capitolio fueron con su gente.

Yo, que gozar de vista semejante
no suelo en este siglo trabajoso,
sin bien y de congojas abundante,
el hábito no usado y tan pomposo
miré, los flacos ojos levantando,
que solo el aprender me da reposo²⁷.

²⁷Francesco PETRARCA, *Trivmphos de Francisco Petrarca ahora neuvamente traduzidos a lengua Castellana en la medida, y numero de versos, que tienen en el toscano y nueva glosa*, Medina del Campo 1555, fol. VIII.

En 1550, Hozes decide pulir la traducción que había hecho de los *Trionfi* en 1549 con el intento de eliminar los versos finales oxftonos y aproximarlos más al esquema de la rima italiana (Rico, 1983, 525-51). En el prólogo de su edición de 1555, advierte al lector las diferencias entre su versión y el modelo italiano:

También quiero preunir al lector, que hallara en esta traducción algunas cosas quitadas, y muchas de otra manera puestas de como están en lo Toscano. Y no enbargante que la mayor parte de la culpa desto sea el mal entendimiento del traductor que no acertó a darle mejor traca: también para lo que se quitó fue mucha ocasión ser los vocablos de la lengua Toscana por la mayor parte de menos syllabas que los que quieren decir lo mismo en la castellana y desta causa de necesidad se ouieron de quitar algunas palabras, porque a no hazerse, o tenía de llevar mas versos de los que tiene el Toscano, o lo que llevaria yr mas largos de lo que la medida dellos requiere²⁸.

Hozes declara tener otro propósito en traducir los *Trionfi* que el de imitar únicamente del italiano; desea además recordar los muchos poemas valiosos escritos en estilo cancioneril, entre los cuales incluye la traducción previa de los *Trionfi* por Obregón:

Después que Garcilasso de la Vega y Juan Boscan truxeron a nuestra lengua la medida del verso Toscano, han perdido con muchos tanto crédito todas las cosas hechas, o traducidas en qualquier género de verso de los que antes en España se vsauan, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas (como es notorio) de mucho precio. Y como vna dellas, y aun a mi parecer de las mejores, fuesse la traducción de los Triumphos de Petrarca, hecha por Antonio de Obregon, porque algunos amigos míos que no entendían el Toscano, no dexassen por esta causa delver vna cosa de tanto valor como los dichos Triumphos son, en algunos ratos de verano pasado, que para ello tuue desocupados, hize otra nueva traducción en la misma medida y numero de versos que el Toscano tiene (*Triumphos*, 1555,1).

Su nueva traducción, que cuenta con el mismo número de versos que el original, también modifica la glosa que acompañaba el poema y que Obregón había traducido de Illicino:

Y así mismo le puse nuevo commento, no tan breue como el de Alexandro Vellutello, ni tan largo en muchas cosas, como el de Bernardo Illicinio, sino tomando a pedaços

²⁸Francesco PETRARCA, *Triumphos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos a lengua Castellana en la medida, y numero de versos, que tienen en el toscano y nueva glosa*, Medina del Campo 1555, fol. I.

de entrambos, quitando algo de lo que parecia superfluo y añadiendo lo que en mi juicio era muy necesario (*Triumphos*, 1555, I).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del autor por revivir el interés en la traducción cancioneril anterior, la versión italianizante de Hozes, con su nueva glosa sintetizada, termina por suplantar la de Obregón. Según Rico, esta versión representa una de las mejores traducciones del italiano en castellano, al superar Hozes admirablemente las dificultades planteadas por la rima oxitónica castellana. Rico ha comparado el rechazo de Hozes del verso oxitónico por el verso paroxitónico con la sustitución de la *questio* escolástica medieval por los géneros humanísticos renacentistas tales como el ensayo y el diálogo, puesto que su exposición en lengua vernácula permitía una difusión más extensa, de manera semejante a la mayor atención que recibe la nueva versión italianizante en comparación con el viejo estilo cancioneril (Rico, 1983, 549). El hecho de que Hozes eliminara los versos oxitónicos, por tanto, no sólo señala el creciente control que los poetas castellanos llegaron a ejercitar sobre la lengua vernácula en su aproximación a los modelos italianos, sino que ilustra la aceptación de la poesía castellana al mismo nivel que la italiana.

De hecho, es Fernando de Herrera quien a fines del siglo dieciséis defiende con más ahínco el castellano, considerándolo superior a la mayoría de las demás lenguas:

Yo respecto con grandísima veneración los escritos y la lengua de los hombres sabios de Italia . . . y al contrario culpo el descuido de los nuestros y la poca afeccion, que tienen a honrar la suya; pero . . . habiendo considerado con mucha atencion ambas lenguas, hallo la nuestra tan grande y llena y capaz de todo ornamento, que compelido de su majestad y espíritu, vengo a afirmar, que ninguna de las vulgares la excede, y muy pocas pueden pedille igualdad²⁹.

La versión italianizante que elabora Hozes demuestra además su comprensión del doble papel contradictorio que juega el traductor humanista,

²⁹*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, edición por Antonio GALLEGU MORELL, Granada, Universidad de Granada, 1966, pp. 287-288. Herrera alaba el castellano a costa del italiano: "Porque la toscana es muy florida, abundosa, blanda y compuesta; pero libre, lasciva, desmayada, y demasiadamente enternecida y muelle y llena de afectación" (288). Así, refleja la valorización de fines del siglo que se le daba al castellano de lengua "viril" en oposición a las características negativas femeninas que se atribuían a la lengua y poesía italianas. Véase Paul Julian SMITH, *Barthes, Góngora, and Non-Sense*, en "PMLA", 1 (1986), pp. 92-34.

quien debe ser a la vez *fidus e interpres*. Al rechazar el reiterativo y abstracto lenguaje cancioneril, Hozes se halla libre, paradójicamente, de restaurar las palabras del texto de Petrarca, ofreciendo al mismo tiempo lo que Norton llama una "cifra alternante" que induce en el lector la ilusión de la plenitud del original (NORTON, 1984, 110). En efecto, la traducción de Hozes de los *Trionfi* imparte el sentido original en el mismo número de versos del original. Aunque retiene vestigios del gusto por lo abstracto típico de la poesía cancioneril, como en su selección de *mal* para traducir los *sospiri* petrarcanos, la versión de Hozes alcanza un nivel de musicalidad y armonía a través del uso efectivo del lenguaje, de la aliteración, y de cadencia rítmica ajeno al estilo cancioneril de los primeros traductores.

De ahí que la traducción de Hozes apunte hacia el texto original mientras que recupera para el lector el sentido original en un lenguaje diferente, pero igualmente válido. Así, aunque las traducciones de los *Trionfi* hechas por Obregón y Gómez presagian el cambio del estilo cancioneril medieval a la poesía lírica renacentista, es únicamente por medio de la apropiación de la lírica petrarca, lograda por la simultánea independencia y fidelidad de sus traducciones, que el castellano alcanza una posición equivalente a la del italiano. La labor de la traducción en el Renacimiento, pues, significa una nueva corriente ideológica en la poesía lírica española; como esfuerzo literario íntimamente relacionado con la imitación de los modelos clásicos e italianos pero significativamente diferenciado de la misma, la traducción asegura la primicia de la lengua castellana al reconocer su deuda con su fuente básica italiana a la vez que proclama su autonomía.

RÉSUMÉ

Les traductions des *Trionfi* de Pétrarque au castillan faites au XVI^e siècle offrent un moyen d'évaluer l'évolution des attitudes envers la poésie pétrarquiste, la traduction et la langue vernaculaire. Malgré leur style chansonnier, les premières traductions des *Trionfi* par Antonio de Obregón en 1512 et du *Trionfo d'amore* par Alvar Gómez confirment la réceptivité de la culture espagnole au développement de la poésie espagnole de la Renaissance et cependant démontrent les difficultés de la traduction *ad sensum* dans une forme poétique différente.

Basée sur le double propos, apparemment contradictoire, du traducteur humaniste comme *fidus et interpres* faite en 1554 par Hernando de Hozes en schéma italianisant de la *terza rima* s'approprie avec succès les rimes de Pétrarque en transmettant le sens de l'original tout en affirmant l'autonomie et primauté du vernaculaire castillan.

SUMMARY

The sixteenth-century translations of Petrarch's *Trionfi* into Castilian offer a means of gauging the changing attitudes toward Petrarchist poetics, translation and the vernacular language. Despite their *cancionero* style, the first translations of the *Trionfi* by Antonio de Obregón in 1512 and of the *Trionfo d'amore* by Alvar Gómez confirm the receptivity of Spanish culture to the development of Spanish Renaissance poetics, yet demonstrate the difficulties of translating *ad sensum* into a different poetic form. Based on the apparently contradictory double purpose of the humanist translator as *fidus* and *interpres*, Hernando de Hozes's 1554 translation in Italianate *terza rima* rhyme scheme successfully appropriates the Petrarchan lyric, conveying the sense of the original while proclaiming the autonomy and primacy of the Castilian vernacular.