

EVA MUÑOZ RAYA
Universidad de Granada

Petrarca en español: antecedentes de traducción didáctica

El petrarquismo en España¹ plantea varias singularidades que se desprenden de su evolución cronológica y en la que podemos establecer distintas épocas. El primer momento, podríamos centrarlo en la figura de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458), y algunos de sus contemporáneos (como Ausias March); como es sabido, será el marqués de Santillana quien introduzca el endecasílabo y la forma estrófica propia del petrarquismo, el soneto, en la lírica española. Pero realmente la primera generación de petrarquistas la conforman Boscán (1490?-1542) y Garcilaso de la Vega (1503?-1536)²; en Boscán podemos ver al heredero de la tradición italianizante que iniciara el marqués de Santillana y con él asistimos a una profunda reforma de la poesía amorosa española, bajo la forma de un mensaje estético, el mundo afectivo del poeta³. También le debemos en parte la conversión de su gran amigo Garcilaso a la estética petrarquista y, muy importante para el objeto de estudio que nos ocupa -la trayectoria de la teoría de la traducción en España-, la traducción de *Il Cortegiano* de Castiglione (1534). Por su parte, el petrarquismo de Garcilaso no es sólo literario, sino que incluso formará parte de su mundo afectivo, nos referimos a la *malattia d'amore* petrarquesca que padeció (recordemos su amor por Isabel Freire, Elisa en su poesía); el toledano no sólo imitará al poeta aretino sino que su obra rezumará los ecos poéticos de petrarquistas italianos como Sannazaro, Tansillo, Ariosto, o Tasso⁴. En esta primera mitad del siglo XVI, encontramos imitaciones de Petrarca, de Sannazaro o de Bembo, así como composiciones escritas según *el arte toscano*, como en el caso del *Cancionero General* de 1554 y que veremos más adelante. La segunda generación abarca, más o menos, desde Gutierre de Cetina (1514?-1557), Jorge de Montemayor

1 Cfr. Manero Sorolla M.P. (1987), *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.

2 Cfr. Cruz A.J. (1988), *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins; cfr. Cabello Porras G. (1995), *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el siglo de Oro*, Almería, Universidad.

3 Nardone J.-L. (1998), *Pétrarque et le petrarquisme*, Paris, Presses universitaires de France, p. 71.

4 Ghertman S. (1975), *Petrarch and Garcilaso: a linguistic approach to style*, London, Tamesis Book Limited, p. 129.

(1520?-1561) a Fray Luis de León (1527?-1591) o Fernando de Herrera (1534-1597), en la que también podríamos incluir una serie de poetas menores que continúan alimentando el petrarquismo en España⁵; esta escritura petrarquista nos lleva al paroxismo por la riqueza en su lengua y en su estilo y, sin duda, parece anunciarnos la estética barroca de Góngora. Si bien el petrarquismo invade y monopoliza prácticamente la creación literaria de este siglo, en alguno de estos poetas, sobre todo en el caso de Herrera, encontramos ya el embrión del llamado antipetrarquismo. En este caso la crítica estima que entre la poética petrarquista de Herrera y sus teorías nacionalistas parece adivinarse un conflicto, la imitación se lleva a cabo sin servilismo, los modelos se perfeccionan hasta reconocerse como nuevos y autónomos, nos encontramos ante la denominada *poesía nueva*. A excepción de Quevedo (1580-1645), que quizá sea uno de los últimos poetas que enlaza con la tradición petrarquista de generaciones anteriores a partir de su estancia italiana, en el siglo XVII la poesía petrarquista ya no es el ilustre modelo de la poesía española⁶.

Por tanto, desde Juan del Encina hasta Francisco de Quevedo se reflexiona sobre las posibilidades temáticas, estilísticas e incluso éticas de la imitación de Petrarca que se convierte en modelo poético y *autoritas* lingüístico; se conforma de este modo, según I. Navarrete, en una fuerza vital:

La combinación del dominio político hispano sobre Italia y un sentimiento continuo de inferioridad cultural condujeron a los poetas españoles a responder a la crisis percibida en la tradición lírica nacional con la relectura asidua, la interpretación y la reapropiación de la obra petrarquista. Para sucesivas generaciones de poetas españoles Petrarca se convirtió en un modelo alternativo y una defensa contra la talla abrumadora de sus predecesores nacionales, que quedaron así reducidos a la categoría de “hermanos menores”⁷.

Si bien la imitación del poeta de Arezzo es el primer paso para la introducción de su modelo estético, la traducción ayudó a naturalizar la obra y la figura de Petrarca, así como de los petrarquistas italianos en la literatura castellana.

Durante el siglo XVI se produce una floración que alcanza a la mayor parte de los géneros, la traducción participará de este esplendor; son años en los que

5 Nos referimos a Ramírez Pagán, Francisco de Figueroa, Jerónimo de Lomas Cantoral o Francisco de la Torre; éstos no sólo imitarán al maestro aretino sino que en sus composiciones se tamiza la estética petrarquista de Castiglione, Ariosto, Varchi, Bembo o Tasso.

6 Cfr. Nardone, p. 82.

7 Navarrete I. (1994), *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, p. 9.

podremos ver las primeras “belle infedeli”⁸ utilizando palabras de G. Folena, aunque también podremos asistir a auténticas recreaciones literarias como por ejemplo la ya mencionada traducción del *Il Cortegiano* de Castiglione llevada a cabo por Boscán a instancias de Garcilaso de la Vega.

En el análisis del estudio de la recepción de la obra de Petrarca en España y de la teoría de la traducción que de ella se puede derivar, hemos dejado a un lado su obra latina y nos centraremos en aquella en lengua vulgar, sobre todo en la tercera y última traducción del *Canzoniere* en el sigloXVI. Pero por cuestiones obvias nos haremos eco de las traducciones de *I Trionfi* para ofrecer un panorama más completo en el que se pueda ver con mayor claridad la cronología de las traducciones y la posible conexión entre las reflexiones de sus autores, incluidas en los prólogos de las distintas versiones, para ir avanzando en el diseño de lo que podríamos denominar la traductología española en el siglo XVI.

I Trionfi

Las traducciones de *I Trionfi* precedieron a las del *Canzoniere* y en parte coincidieron con las traducciones de las obras latinas de Petrarca, iniciadas como sabemos en 1450, fecha en la que Hernando de Talavera realiza una traducción de las *Invective contra medicum*, y que culminan hacia la primera mitad del siglo XVI⁹. *I Trionfi*, constituyen un ejemplo con un marcado sabor medievalizante que, a diferencia de las abstracciones morales que nos presenta el lenguaje alegórico de la *Divina Comedia*, lo hacen más asequible y más acorde con la sensibilidad humanística y en consecuencia más en sintonía con los modelos prerrenacentistas que se advierten en ella. Parte de la crítica, debido a su argumento y al mensaje final, ha visto en ella una obra puente entre dos tendencias estéticas e ideológicas¹⁰. Esta obra se traslada al castellano en dos ocasiones durante la primera mitad del siglo XVI. La primera corresponde a Antonio de Obregón, en 1512 (con reimpressiones en 1526, 1532 y 1542), que alardea de “yr tan cerca del original en todo” que se autoproclama “interprete tan fiel”, aunque parece que se refiere exclusivamente al contenido, ya que la versión se realiza en dobles quintillas¹¹.

8 Folena G. (1991), *Vogarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, p. 74.

9 En ese periodo se publican también las traducciones de *De vita solitaria* (1553) y *De remidiis utriusque fortunae* (1510 y con seis ediciones más).

10 Manero Sorolla M.P. (1993), “Triunfo de la muerte de Petrarca traducido por Juan de Coloma”, *Anuario de Estudios Medievales*, 23, Barcelona, CSIC.

11 *Francisco Petrarca con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano...*, por Antonio de Obregón, en Logroño, por Arnao Guillén de Brocar, 1512.

Procure yr tan cerca del original en todo que por marauilla 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;

Hay que aclarar que en nuestra literatura, el terceto no penetra hasta el segundo cuarto del siglo XVI y las poéticas preceptivas no tratarán esta estrofa de forma sistemática hasta el último cuarto del mismo siglo¹². El terceto dantesco no entrará en la literatura española – a excepción en parte en el caso de Cataluña – gracias a Dante, sino a Petrarca y a los petrarquistas del siglo XVI (para llegar a esta conclusión sólo bastará con rastrear las traducciones de tres obras representativas la *Divina Comedia*, los *Triunfos* y la *Arcadia*).

Por su parte el segundo traductor, Hernando de Hozes (1554)¹³, sí tiene conciencia de la disposición métrica original y explícitamente expone:

Después de Garcilaso de la Vega y Ian Boscán truxeron a nuestra lengua la medida del verso Thoscano, han perdido con muchos tanto crédito todas las cosas hechas o trudizadas en cualquier género de verso de los que antes es España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas (como es notorio) de mucho precio. Y como una dellas, y aun a mi parecer de las mejores, fuesse la traduction de los Triumphos de Petrarcha, hecha por Antonio de Obregón... hize otra nueva traduction en la misma medida y número de versos que el Toschano tiene¹⁴.

Recordemos que en este momento ya se ha llevado a cabo la introducción del endecasílabo en la lírica castellana.

Entre las traducciones parciales, encontramos dos casos representativos. La traducción del *Triunfo d'Amor* de Alvar Gómez de Ciudad Real (primeros veinte años del siglo XVI)¹⁵ que también se encuentra en quintillas dobles, que

12 Cfr. Arce J. (1982), *Literaturas Italiana y Española frente a frente*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 157-168.

13 *Los triumphos de Francisco Petrarcha, ogora nuevamente traducidos en lengua Castellana en la medida y número de versos que tiene en el Toscano*, Medina del Campo, Guillermo de Millis [reeditada en Salamanca, en 1581].

14 Prólogo, folio 2r.

15 Rico F. (1978): “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de littérature comparée* 52, págs. 325-338; cfr. Recio R. (1996), “La canción como un aspecto fundamental de ideología y retórica: La *Diana* de Montemayor y la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca por Alvar Gómez de Ciudad Real”, *Petrarca en la Península Ibérica*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 41-54; “Canciones y otros cambios en un documento olvidado sobre la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca”, *op. cit.* pp. 73-90; (1996): Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del

tuvo numerosas reediciones entre los siglos XVI y XVII acompañando a las ediciones de la *Diana* de Montemayor. Y la traducción del *Triunfo de la muerte* de Juan Coloma, también en octosílabos y quintillas dobles, más tardía (1554)¹⁶. Aunque ésta aparece sin prólogo y sin comentarios del traductor, Coloma se enfrenta al texto original con gran libertad, lo cual, a diferencia de la traducción de Obregón, hace que su versión sea portadora “de un mayor dinamismo y coherencia con su propio arte poético cancioneril” y consigue en su traducción “un equilibrio entre la fidelidad al texto primigenio en su sentido y la libertad [...] en la decantación métrica, en la elección del léxico y en el tratamiento morfosintáctico y estilístico; éste último notablemente transformado”¹⁷

Il Canzoniere

El *Canzoniere*, además de varias versiones parciales, fue traducido – casi completamente – en tres ocasiones en el siglo XVI, aunque con dispar fortuna. Siguiendo la cronología de las mismas, la primera, no completa, que nos encontramos es la de Salomón Usque *In vita di Madonna Laura* de 1567¹⁸ de la que la crítica ha dado cuenta en varias ocasiones¹⁹ (la repercusión de esta traducción no es muy amplia ya que no fue editada en España). En segundo

“Triunfo de amor”, New York, Peterlang. Existen otras traducciones del *Trionfo d’Amor* a cargo de Luis Zapata (¿?), Jerónimo de Urrea (1549) y Alcocer (1550).

16 Aparece dentro del *Cancionero general de obras nunca hasta aora impresas assí por ell arte española como por la toscana*, publicado en Zaragoza, por Esteban de Nájera; editado en 1993 por C. Clavería, Barcelona, Delstre’s [Cfr. Manero Sorolla M.P. (1993), “Triunfo de la muerte de Petrarca traducido por Juan de Coloma”, *op. cit.*, pp. 563-578; Recio R. (1993), “Traductor y traducción: Los Triunfos de la Muerte de Obregón y Coloma”, *Livius*, 3, León, págs. 229-240].

17 Manero Sorolla M.P. (1993), “Triunfo de la muerte de Petrarca traducido por Juan Coloma”, *op. cit.*, p. 577.

18 *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta Francisco Petrarca, traducidos del toscano por... Parte Primera*, Venecia, en casa de Nicolao Bevilacqua; cfr. Manero Sorolla M.P. (1989), “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”, *Homenaje a Antonio Vilanova*, I, Barcelona, PPU, pp. 377-391. Esta traducción no suscitó comentarios entre sus coetáneos, contrariamente a lo que sostiene M.A. Cohen: “did much to spread Petrarch’s fame abroad” [*Enciclopedia Judaica*, Jerusalem, Meter Publishing House, 1972, p. 214]

19 En 2001 se defendió una tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona sobre la figura de Salomón Usque y su traducción del *Canzoniere* [Canals J.: *Salomón Usque. Traductor del Canzoniere de Petrarca*].

lugar, la conocida traducción de Enrique Garcés²⁰, varias veces reeditada a lo largo del siglo XX²¹ – única que sigue el código Vaticano 3195 – fue elogiada incluso antes de su publicación por Cervantes en su *Canto del Caliope de La Galatea*. Por último, y en la que nos centraremos en esta ocasión, tenemos la realizada por Francisco Trenado de Ayllón²² – incompleta – que no llegó a publicarse, quizá víctima de cierta saturación en aquellos años de finales del XVI o de la buena acogida que tuvo la traducción de Garcés, y que incluso ha pasado desapercibida para parte de la crítica²³.

A pesar de su escasa relevancia en la época, esta versión nos ofrece una copiosa información sobre la técnica y el método de “traducir” y posee – por tanto – una singularidad que puede ser muy útil en el engranaje de la llamada teoría de la traducción, vista ésta como teoría de carácter estético, hermenéutico o crítico, y opuesta a la lingüística de la traducción presente durante el Renacimiento español²⁴. Además, este trabajo no es algo aislado en la trayectoria humanista de Trenado, se complementa, como veremos, con una especie de “gramática” de la lengua italiana. Ambas nos proporcionan material suficiente para rastrear la huella del petrarquismo, entendido éste en su doble perspectiva: desde el proceso de imitación que sufrió el poeta aretino y desde el proceso de la historia de la traducción; su estudio nos ofrecerá peculiaridades importantes tanto por los criterios seguidos en la traducción como por la explotación didáctica que se hace de la obra de Petrarca.

Para introducir nuestro análisis necesitamos hacer una pequeña reflexión. En 1534, como ya se ha mencionado, se publicaba la traducción del *Il Cortegiano* de Boscán, en la que la crítica ha visto una reflexión flexible y moderna sobre el modo de entender la traducción²⁵. En la dedicatoria “A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogavar” el traductor dice:

20 *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traduzia Enrique Garcés de lengua Thoscana en Castellana*, Madrid, G[uillermo] Droy, 1591.

21 Morales J. (1957), *Petrarca*, Madrid, Aguilar; Prieto A. (1967): *Cancionero, Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Madrid, Novelas y Cuentos. Tanto una como la otra se completaron con poemas que Garcés no había incluido.

22 Ms. EG. 2062 del British Museum con fecha en Madrid, 20 de septiembre de 1595.

23 Sólo es mencionada por Gayangos en su *Catalogue*, I, 17 (Eg. 2062); Palau, tomo 13, p. 177; Farinelli, *Italia e Spagna*, vol. I, Torino, Bocca, 1929, pp. 80-81; más recientemente por M^a P. Manero Sorolla. Un estudio más detallado lo podemos ver en Krebs Berbúdez V. (1995), “Las traducciones de un soneto de Petrarca en el renacimiento español”, en Recio, R. (ed) *La traducción en España ss. XIV-XVI*, León, Universidad de León, pp. 191-220.

24 Vega M.Á. (ed.) (1995), *Textos clásicos de la traducción*, Madrid, Cátedra, pp. 20.

25 Cfr. Krebs E. (1940), “El Cortesano de Castiglione en España”, *Boletín de la Academia de Letras*, 8, págs. 93-146; Morreale M. (1959), *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Boletín de la Real Academia Española,

Yo no terné fin en la traducción deste libro a ser tan estrecho que me apriete a sacalle palabra por palabra, antes, si alguna cosa en él se ofreciere, que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudarla o de callarla. Y aun con todo esto he miedo que según los términos de estas lenguas italiana y española y las costumbres de entrambas naciones son diferentes, no haya de quedar todavía algo que parezca menos bien en nuestro romance²⁶.

Es decir, no es necesario ni conveniente traducir apegado a la letra (*ad verbun* o *ad litteram*), sino que el deber del buen traductor es mantenerse fiel a las sentencias (*ad sententiam* o *ad sensum*); además reconoce que no es posible trasladar el cien por cien, ya que se trata de culturas distintas. Más adelante, tanto Boscán como Garcilaso se muestran partícipes de la influencia del humanismo italiano en lo que respecta a la teoría de la traducción y a la oposición que existe entre *volgarizzare* y *tradurre*, (siguiendo el modelo de Folena) y expresan que “traducir este libro no es propiamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar a otra quizá tan buena”²⁷, es decir, se reconoce la necesidad de “traducir”; esta es la gran aportación del humanismo italiano en lo que respecta a la teoría de la traducción²⁸. Por un lado queda claro un desprecio implícito por las traducciones medievales “arromanzadas”, así como la defensa y exaltación de las hablas romances²⁹; el complejo de inferioridad con respecto a la perfección de la lengua latina empieza a superarse; por otro, hay que comentar también que en el caso de dos lenguas romances tan cercanas como son el castellano y el italiano, traducir obedecía más a un acercamiento al pensamiento y a la trayectoria del autor que a una necesidad de difusión. Es decir, los intelectuales de la época se acercaban a las obras de Petrarca 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 conocido³⁰.

Madrid, 2 vols., anejo I; García Yebra V. (1983), *En torno a la traducción: Teoría, crítica, historia*, Madrid, Gredos; Russell P. (1985), *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, monografías de Cuadernos de Traducción e Interpretación, 2, Bellaterra, Universidad de Barcelona.

26 (1984): *El Cortesano*, introd. y notas de R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, p. 64.

27 Pp. 63-64.

28 Cfr. Torre E. (1987-1989), “Garcilaso y Boscán en la historia de la traductología española”, en J.C. Santoyo (ed.), *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, vol. I, León: Universidad.

29 Cfr. Pastor J.F. (1929), *La apología de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, Los Clásicos Olvidados.

30 E. Mele comentaba, respecto a las traducciones de Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña del siglo XVI, “tradurre dagl’italiano si riteneva press’a poco lo stesso che far

Garcilaso continúa detallando las bondades de esta traducción en todos sus aspectos hasta naturalizar la traducción (“dióse Boscan en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este libro o (por mejor decir) nuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua”):

Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afectación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente. Fue, demás desto, muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra, y así lo dexó todo tan en su punto como lo halló, y hallólo tal que con poco trabajo podrían los defensores de este libro responder a los que quisiesen tachar alguna cosa dél³¹.

La forma de entender la traducción tanto de Boscán como de Garcilaso entronca con una concepción moderna de la misma y como tal “muy encajada en la reflexión lingüística y literaria de nuestro primer Renacimiento”³²; se trata de una traducción (o incluso la podríamos denominar recreación) que se ha ganado un puesto de honor en la Historia de la Cultura.

Si tomamos en consideración el caso que nos ocupa, esa apreciación es en parte exacta, y siguiendo los supuestos traductológicos mencionados, nos encontramos con que el poeta aretino es considerado como *autoritas* – consideración que no es nueva – pero a la que se añade de forma explícita una nueva pincelada, el servir como *praxis* para el aprendizaje de la lengua italiana, tal y como expone el autor en su *Arte para saber la lengua Italiana* (1596)³³, aspecto sin duda novedoso.

Interesante será también, tener presente consideraciones de fondo, previas, como la cuestión terminológica relacionada con el acto de traducir propia del siglo XVI. En este siglo podemos toparnos con una amplia variedad de términos: “traducir”, “trasladar”, “interpretar”, “romanazar”, “vulgarizar” o “verter”. Una de las cuestiones prioritarias sería hallar la diferencia entre “traducir” y “trasladar”; si bien cualquier actividad “traductora” implica una “transposición” desde el espacio que ocupa la lengua de partida al espacio de la lengua de llegada, el texto que se va a traducir puede considerarse un objeto inerte que se “transporta” de un lugar a otro (*transferre* = trasladar), o bien un objeto vivo, que se “conduce” de un lugar a otro (*traducere* = traducir). Dicho

di propio” [“Sonetti Spagnuoli tradotti in italiano”, *Bulletin Hispanique*, XVI, 1914, pág. 455].

31 Pp. 66.

32 Introducción a *El Cortesano* de R. Reyes Cano, *op. cit.*, pp. 46-47.

33 En Salamanca a 17 de febrero de 1596.

de otro modo, corresponderían a los dos modelos de traducir: uno literal y otro de sentido. A pesar de la vacilación de la época, nuestro traductor se inclina por la segunda opción como veremos más adelante.

Pero vayamos por partes. En el “Prólogo al lector” del *Arte*, Ayllón subraya la gran curiosidad que en España hay por entender la lengua italiana “por lo mucho que en ella esta escrito como en la Latina” y de la falta “que avia de reglas, y preceptos para aprenderla”; subraya igualmente la igualdad entre las lenguas romances y la lengua latina y la necesidad de sistematizar la lengua italiana para una mayor comprensión y conocimiento. A continuación conecta su *Arte* con su labor traductora, y habla de su traducción de las *Rimas* (posiblemente la realizara entre 1590 y 1595), “dos cosas de gran aprovechamiento” que son “el mas derecho camino y mas claro de quantos es posible dar fe, para intelligencia de una lengua estrangera”. Según nuestro autor, ambas obras conforman un método ideal para el aprendizaje de la lengua italiana en el que el *Arte* tendría la función de servir como teoría y las *Rimas* como práctica:

Por ser este Arte tal, que cada uno de por si, sin tener necesidad de maestro, podrá entenderla con facilidad. Y por yr las rimas traducidas parte por parte, y letra por letra, y después declarada muy menudamente en pedaços, sera parte, para que hagan exercitar al Lector con mucho gusto en el uso de entenderla.

En cuanto a ese modo de traducir que él denomina “letra por letra” no debemos entenderlo en el sentido tradicional porque como veremos más adelante está supeditado a otros condicionantes que él se plantea. Como traductor, Trenado en sus *Rimas* nos explica su modo de entender el proceso traductor y reflexiona sobre varias cuestiones. Una de ellas la posibilidad o imposibilidad de la traducción poética:

Bien sé que ha de haber algunos que digan que la traducción de los sonetos y canciones fuera mejor haberla puesto en verso para que el ingenio los fuera gustado con la dulzura y suavidad que tiene en sí la medida de las rimas. [...] Y quien bien considere hallará que en la brevedad de aquella lengua y la çifra de aquellos conceptos no consienten que en la lengua española se pueda incluir en otros catorce pies lo mesmo, quiero decir en la mayor parte de las obras de Petrarca, porque algunas no niego que puedan ser traducidas en verso.

Y no se trata de falta de ingenio o de escasos conocimientos de métrica; él mismo, hacia el final del prólogo, se defiende de esas posibles acusaciones que el lector le pudiera recriminar, anunciando otra obra suya, la vida del oidor Alonso de Zuazo, compuesta por seis cantos.

Además, ante otras posibles objeciones que su lector le pudiera hacer sobre sus comentarios, “la declaración del sentido”, se nos presenta como consciente

de la elección que ha tomado y defiende su traducción como la mejor manera de entender las *Rimas* (no olvidemos que en el fondo su prioridad no es sólo presentarnos la obra del poeta aretino, sino que ésta sirva como práctica para conocer la lengua italiana):

Y que otros han de decir que abrevie la declaración del sentido, teniendo la alteza de estos conceptos tanta materia y tan ancho campo en que extender la pluma: todo lo cual confieso fuera mejor si no fuera de todo punto contrario al intento con que me puse al trabajo de esta obra, que fue procurar por todas las maneras que pude que fuese tan de raíz entendida que no se quedasse nada por entender. [...] Así que, prudente lector, yo te quise dar estas rimas (con tanta razón en el mundo celebradas) claras, limpias y puras, para que des al entendimiento (en ratos despreocupados) un tan dulce manjar suyo como lo es éste, estando cierto de haber cumplido en esto con el desseo que siempre tuve de hacer este servicio a las dos provincias de España e Italia.

En este sentido, aún da un paso más en las recomendaciones al impresor que acompañan al *Canzoniere*, Ayllón manifiesta su intención de convertir la traducción en bilingüe³⁴ “poniendo en frente el verso italiano, para que sirbiese de enseñar la lengua, y de gozar la suabidad del verso que el lector quisiera ver en la traducción” y llega a especificar detalladamente la forma de hacerlo para evitar errores:

El soneto ó canción en lengua Italiana tiene de ir en la plana, en la primera coluna i en la otra coluna tiene de yr el soneto ó canción traducido que aquí ba puesto. I han de estar de tal manera, que cada verso Italiano esté en frente del mesmo castellano traducido que le responde [...] I para que el impresor sepa que soneto ó que canción tiene de poner ba puesta en esta obra sobre lo traducido el primer verso en Italiano de aquel soneto ó canción que alli se tiene de poner, para que por aquel verso baya a buscar al libro italiano que yo le dare aquel soneto ó canción, y lo ponga alli.

Su didactismo está claro y abunda aún más en ello, haciéndose eco de otro elemento prioritario en una traducción y que puede condicionarla: el público al que va destinada, el lector; Trenado explica que su traducción va “en estilo claro para que con gran façilidad puedan ser entendidas de suerte de gente” y añade que de ello “tendrán neçesidad personas que no an estudiado”. Esta nueva meta

34 A título de curiosidad, y como antecedentes de este tipo de versiones, podemos recordar la traducción de *La Divina Commedia* que realizó Enrique de Villena en los márgenes del códice original dantesco, la primera que se llevó a cabo en lengua romance. Dentro de las propiamente bilingües contamos con la realizada por Alfonso de Ulloa *Dialoghi di Massimo troiano*, Venecia, Appresso Bolognino Zaltieri, 1569.

que se propone como traductor entronca con otro objetivo como es la divulgación de la obra de Petrarca, llevarla a un público quizá menos docto. La dependencia de la traducción con respecto a sus lectores está muy presente y es un elemento que subraya de nuevo la “originalidad” de este trabajo. Ayllón comenta:

Habra ynfinitas personas que por no tener conocimiento alguno desta lengua (italiano): no querran leer la declaración del sentido destas rimas; por razon de yr entretexido al testo italiano con la declaración en castellano, pareçiéndoles que no lo an de poder entender. Adviertan los tales, que sin reçiver esta pesadumbre, con solo leer el castellano, dexando de leer el italiano, lo entenderan y gozaran muy bien.

Otro rasgo poco usual en la época corresponde a la “ampliación de la información”, en palabras de Peter Newmark, que puede responder a distintas categorías: cultural (diferencias entre las culturas de llegada y de origen), técnica (centrada en el tema) y lingüística (explicaciones sobre usos raros de las palabras o significados de ellas, etc.); esto quiere decir que la traducción está supeditada a las necesidades de los supuestos lectores de ella frente a los del original. Por tanto podemos decir que nuestro traductor tiene como objetivo facilitar la comunicación entre el texto de Petrarca y sus lectores en castellano, sin olvidar la recomendación de seguirlo como modelo literario.

A todo ello responde, y dentro de la última categoría formulada por Newmark, un pequeñísimo glosario de términos claves de la obra: “anima”, “idea”, “destino”, “concepto”, “obgeto”, “subgeto”, “afecto” acompañados de sinónimos más asequibles para el lector (la mayoría de ellos coincide con los ofrecidos por Covarrubias). Desde el punto de vista formal, y sin olvidar que el poeta aretino es un “dechado para despertarse los yngenios” a quien deben “ymitar y seguir para no errar todos los que tratan de poesia”, declara términos como “estilo”, “rimas”, “poema”, “madrigal” y “balada” (se subraya de nuevo la reivindicación de Petrarca como modelo literario que hay que imitar); las ampliaciones referentes al tema o las de carácter técnico también las podemos encontrar, frente a su ausencia en otras traducciones; atrás se quedan las tradicionales glosas y los pequeños resúmenes pospuestos a las composiciones en verso, en este caso nos encontramos con comentarios en los que el texto original se entreteje en medio de explicaciones desmenuzadas que rayan la paráfrasis, convirtiéndose en una traducción de las denominadas interlineal.

Pero ¿por qué una traducción de estas características en la época? Quizá el traductor encontró en este tipo de traducción la solución más idónea para cumplir con la intención “que fuese tan de rayz entendida, que no le quedase nada por entender”. Por si no fuera suficiente la traducción en “verso” (que recordemos no guarda el metro original), los resúmenes, los comentarios y demás declaraciones, el lector contará con el texto original que, por otra parte,

puede constituir una práctica para el aprendizaje de la lengua y servir como modelo poético. Lo cual supone un riesgo que el traductor está dispuesto a correr siempre y cuando tengan “los tales (lectores) necesidad de estar muy enterados en la materia” y que “prestandole atención” a la obra, sigan sus instrucciones. Siempre sería un mérito acercar el *Canzoniere*, aunque no sea propiamente en verso, a toda suerte de gente.

Por su parte el *Arte para aprender la lengua italiana*, que se articula en distintas partes – realizadas siguiendo los preceptos del maestro Antonio de Nebrija –, intercala pautas y criterios que inspiraron su trabajo de traducción:

que por este respecto de industria y con mucho acuerdo hize la traslación literal, por no quitar de su asiento a la trabaçon, y eslabonamiento de los epítetos del dicho autor, que con tanto artificio estan cada palabra en su lugar, y no solo las palabras, mas aun las sylabas: y por esta razon no quise usar en la traslación destas rimas de la libertad de la poesia Castellana; porque fuera en mucho agravio de la armonia de la poesia del Petrarcha (12r).

El carácter práctico del *Arte*³⁵, y su subsidiariedad, incluso cronológica según el propio autor, con respecto a la traducción de las *Rimas*, imbrica ambas obras y las convierte en un todo necesario para el aprendizaje de la lengua italiana. Asistimos a una reivindicación de la traducción como herramienta para dicho aprendizaje (recordemos que la traducción ha sido durante siglos una de las capacidades cultivadas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera; en nuestros días, aunque los métodos traductivos han dejado paso a otros más comunicativos e integrales, la traducción didáctica es aún recurso valioso) y muestra de ello es la remisión casi constante a la obra de Petrarca. Un ejercicio de traducción didáctica es el que nos encontramos cuando nos remite a distintos sonetos para aclarar problemas léxicos, concretamente para abordar la sinonimia, la homonimia o la polisemia que presenta la lengua italiana:

por ejemplo el dia se llama, *giorno*, mas tambien se llama, *di*, como dize el Petrarcha en el soneto que comienza, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, como si dixera, era el día que el sol se oscurecieron, y en el soneto antes deste dixo, *Per far una legiadra sua vendetta. E punir in un di ben mille offese*, como si dixera, por hacer amor una su gallarda vengança, y castigar en un dia bien mil ofensas (27r).

Además añade que “un nombre, le hallara diferenciado en muchas partes, con diversas letras” esto se debe a dos causas:

35 Cfr. Muñoz Raya E. (1996), “Apuntes para una historia de la lexicografía contrastiva: el *Arte* de Trenado de Ayllón”, *Sendebat*, 7, pp. 7-19.

La una de la diversidad de maneras de hablar en diversas provincias de Italia (como es en España) y la otra, de la licencia que tienen los poetas, en el verso Italiano, como en el latino, cosa que en el Castellano no es permitido, y por esto, siempre se sigue el comun hablar Toscano, o cortesano Romano, como aca el Castellano cortesano, o Toledano (28).

Petrarca es de nuevo el ejemplo para explicar las distintas acepciones de las preposiciones:

A, sola otras veces significa lo que diría en Castellano, De, ejemplo en la canción que comienza, *Anzi tre creata era alma in parte*, donde dize en el 16 verso, *Et hò cerco poi'l mondo Aparte a parte*, como si dexera, y he buscado después el mundo De parte A parte (31).

Pero no sólo se sirve del *Canzoniere*, *Los Triunfos* también están presentes:

Li, suena otras veces, como decir en Castellano, allí, y en aquel lugar, como dice el Petrarca en el triumpho del tiempo. *I vidi il ghiaccio, et li presso la rosa*, como si dixera, yo vi el yelo, y, allí, cerca la rosa (43r).

Como si de un manual de uso de la lengua italiana se tratara, va desglosando las dificultades de pronunciación y los distintos significados de un pequeño corpus que se incluye y que remite en la mayoría de los casos a la obra del poeta aretino (aunque también están presentes Dante y Boccaccio).

Para finalizar este análisis hemos creído pertinente incluir un ejemplo de la traducción de Trenado de Ayllón; se trata del soneto XIX en la edición de Contini³⁶, y que él enumera con el número 17, acompañado del comentario y la traducción interlineal³⁷.

36 Petrarca F. (1964), *Canzoniere*, Torino, Einaudi [testo critico e introduzione di Giamfrano Contini. Anotazioni di Daniele Ponchiroli], pp. 21.

37 Hemos creído conveniente añadir en nota la traducción de Garcés del mismo soneto para que se pueda hacer la comparación: De vista hay animales así pura/ Que van sin pena alguna al sol mirando;/ Hay otros de tan flaca, que buscando/ Van las tinieblas y la noche oscura.// Hay también otros de una tal natura,/ Que porque el fuego es claro, revolando/ Andan en él, y así se van quemando:/ Yo triste destes sigo la locura;// Que sin poder sufrir lumbre tan clara/ E sin buscar de nuevo algún camino/ O tiempo más oscuro de la tarde,// Con mis enfermos ojos vuestra rara/ Vista siguiendo voy tras mi destino,/ Sabiendo bien que voy tras lo que me arde.

Soneto 17

Son animali al mondo de si altera

Hay animales en el mundo de tan altiva
vista que en contra del sol al fin se defiende
otros, por eso, porque la gran luz los ofende
no salen fuera sino hacia la tarde.

Y otros, con el deseo loco, el cual espera
alegrar por ventura en el fuego, porque
[resplandece,
prueban la otra virtud, aquella que enciende.
Triste, el mi lugar es en esta última escuadra,
[schera.

Porque yo no soy fuerte a esperar la luz
de esta señora, y no se hacer reparos
de lugares tenebrosos o de horas tardías,

Por eso con los ojos llorosos y enfermos
mi destino a verla me lleva
y sé bien que voy tras aquello que me arde.

Soneto XIX

Son animali al mondo de sí altera

Son animali al mondo de sí altera
vista che'ncontra 'l sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima

Ch'i' non son forte ad aspettar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde:

però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
et so ben ch'i' vo dietro a quel che
[m'arde

Exposición

De tres géneros de animales que vuelan muestra el poeta ser uno de ellos: la águila, cuya vista dice que es poderosa para mirar de fijo contra los rayos del sol; el segundo que es el búho, dice que no puede mirar al sol y que por eso se esconde de la luz; el tercero, que es la mariposa, dice que es amiga de volar alrededor de la luz de la vela, de manera que por ello viene a morir. Así dice el poeta ser su calidad diferente de la águila y del búho y semejante a la mariposa en abrasarse al fuego en que se deleita.

“*Son animale al mondo di si altera vista*”: dice el poeta que hay animales en el mundo de tan altiva vista (cuales la águila), “*che'n contr'l sol pur si difende*”, que teniendo los ojos firmes contra el sol se defiende la vista que no es ofuscada de la mucha luz del sol, “*altri pero che'l gran lume gli offende*”, y otros (como el búho, lechuza y mochuelo) dice que por eso, porque la gran luz del sol los ofende, “*non escon fuor se non verso la sera*”, no salen fuera de sus cuevas si no es a la tarde, cuando se va a quitar la luz con la noche, “*et alteri cco'l desio folle*”, y otros animales (como son las mariposas y otros de su género) que con aquel loco deseo, “*che*”, el cual deseo, “*spera gioir forse nel foco perche splende*”, porque espera por ventura alegrarse en el fuego material porque resplandece, “*provan l'altra virtù quella che'ncende*”, prueban la virtud fuera de la que resplandece que es la que enciende y quemándose ellos. “*Lasso, il mio loco è'n questa schiera*”: cuytado, dice el poeta, que su lugar y su

calidad es como la de este género de animales, “che”, porque, “*i non so forte ad aspettar la luce di questa donna*”, él no es fuerte como la águila (que espera con la vista los rayos del sol) a esperar con su vista los rayos de la hermosura desta señora Madama Laura, y “*non so forti chermi di luoghi tenebrossi o d’hore tarde*”, ni sabe hacer reparo y defensa (como el búho y los otros de su calidad) de esconderse en lugares oscuros y tenebrosos ni buscar horas tardías para defenderse de esta nube de hermosura que le enciende, “*pero con gli occhi lagrimosi e nfermi mio destino a vederla mi conduce*”, y por eso dice que andando con los ojos enfermos y llorosos (del daño que le hace esta sobrada luz) le lleva su destino forzosamente a verla, “*et so ben ch’i vo dietro a quel che m’arde*”, y sabe él muy bien que tras lo que arde y abrasa, como va la mariposa a encenderse en el fuego con aquel deseo de gozar de la agradable luz³⁸.

Este soneto nos puede servir para entroncar con la primera parte de nuestro trabajo en la que hablábamos del fenómeno de la imitación dentro de la trayectoria del petrarquismo; podríamos aprovechar una de las imágenes que nos ofrece el soneto para comprobar su “fossilización” en nuestra literatura, sobre todo durante el Siglo de Oro. La representación simbólica implícita, en esta ocasión, del amado en “mariposa” es muy recurrente y salpica la obra de grandes poetas pertenecientes a la llamada corriente petrarquista; la figura de la “*semplificetta farfalla*” aparece con pocas variaciones: “Como la simplecilla mariposa/ a torno de la luz de una candela” (Gutierre de Cetina); “Cual simple mariposa vuelvo al fuego” (Hurtado de Mendoza); “La incauta y descuydada mariposa/ de la belleza de luz rendida” (Herrera); o “Mariposa no solo, no covarde,/ mas temeraria, fatalmente ciega” (Góngora) y “*assi la mariposa que fallece,/ en la luz alagueña que la engaña*” (Soto de Rojas)³⁹.

Para concluir quisiera insistir en el carácter novedoso y original de la perspectiva con la que afronta la traducción Trenado de Ayllón. Es cierto que el resultado o el fruto de esta empresa no se puede calificar de bueno, pero la actividad traductora no persigue como finalidad la recreación en castellano del *Canzoniere* de Petrarca, sino la enseñanza-aprendizaje de la lengua italiana y, por tanto, prima su carácter didáctico; por otro lado define el perfil del lector como uno de los parámetros primordiales del que no podemos prescindir en una traducción; en este sentido, tampoco es usual en la época la inclusión de la “ampliación de la información” como hemos podido observar en Ayllón. Todos estos elementos nos presentan una traducción con un gran valor dentro de la tradición traductológica española.

38 Hemos actualizado la grafía.

39 Cfr. Cabello Porras G., “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí”, *op. cit.*, pp. 65-108.