

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO II



Servicio de Publicaciones  
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

## CONSIDERACIONES SOBRE UNA TRADUCCIÓN DEL CANZONIERE DE PETRARCA DEL SIGLO XVI

Eva Muñoz Raya  
Universidad de Granada

Se entiende por «petrarquismo» la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca, sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas<sup>1</sup>. Este movimiento literario lo podemos observar en la Península desde el siglo xv, pero sobre todo en el xvi<sup>2</sup>. En este siglo se produce en nuestra literatura una floración que alcanza a la mayor parte de los géneros, la traducción participará de este esplendor, cultivada por la mayoría de nuestros humanistas y nuestros grandes escritores<sup>3</sup>; años en los que ya podremos ver las primeras «belle infedeli»<sup>4</sup>. Las traducciones relativamente tardías del *Canzoniere*, parciales o completas, no tuvieron un papel decisivo; los nuevos metros italianos habían pasado ya su etapa de aclimatación mediante la imitación directa.

Hagamos memoria y recordemos algunas de estas traducciones<sup>5</sup>. Además de las traducciones parciales<sup>6</sup>, contamos con versiones más amplias o, incluso, completas del

<sup>1</sup> J. G. Fucilla, *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, Madrid, R.F.E., Anejo LXXII, 1960, p. XIII.

<sup>2</sup> M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.

<sup>3</sup> V. García Yebra, *Traducción: Historia y Teoría*, Madrid, Gredos, 1994, p. 136.

<sup>4</sup> G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 74.

<sup>5</sup> Las traducciones del Petrarca latino comenzaron hacia 1450 y se continuaron hasta el siglo XVI; con respecto a su obra en vulgar -salvo algunos testimonios aislados- se traducen primero *I Trionfi* (Antonio de Obregón, 1512), obra más apegada al gusto medieval de la época.

<sup>6</sup> Cf. J. C. Fucilla, *Estudios sobre petrarquismo...*, ob. cit., 1960, p. XV; F. Meregalli, «Sulle prime traduzioni Spagnole di sonetti del Petrarca», *Atti del III Convegno sui problemi della traduzione letteraria*, Padova, Antenore, 1975, pp. 55-63. Las composiciones traducidas por el Brocense se encuentran en *Las obras del Bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, Imprent[a] del Reyno, 1613; M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, IV, Santander, Aldus, 1952, pp. 187-233.

*Canzoniere* –todas ellas del siglo XVI– la traducción de Salomón Usque<sup>7</sup> que publicará sólo las composiciones *In vita di Madonna Laura*<sup>8</sup>, a pesar de que en el prólogo se anuncia la segunda parte; y la de Enrique Garcés<sup>9</sup>, reeditada en varias ocasiones por Justo Morales<sup>10</sup> y Antonio Prieto<sup>11</sup>, es la única de esta época que sigue el código Vaticano 3195<sup>12</sup>, que ya publicara en 1501 Aldo Manuzio (Aldus Manutius), propiedad y obra del mismo Francesco Petrarca, descubierto por Pietro Bembo, y base de las ulteriores ediciones de las *Rime in vita e in morte di Laura*<sup>13</sup>.

Para completar esta panorámica del siglo XVI contamos con la traducción de Francisco Trenado de Ayllón –al parecer incompleta– que no llegó a imprimirse<sup>14</sup>, interesante por la copiosa información sobre la técnica y el método, y los comentarios tan extensos que nos ofrece su autor. Se trata de un caso poco estudiado<sup>15</sup>, no sabemos bien por qué (quizá por su difícil acceso o por las escasas pero contradictorias noticias que ha propiciado). La «singularidad» de esta traducción podría ser interesante en el engranaje de la teoría de la traducción e, incluso, para la llamada filosofía de la traducción, entendida ésta como teoría de carácter estético, hermenéutico o crítico, opuesta a la lingüística de la traducción desarrollada durante el Renacimiento español<sup>16</sup>. Del traductor –de formación humanista– sabemos muy poco, viajó por el sur de Francia y por Italia, escribió un pequeño manual para la enseñanza de la lengua italiana<sup>17</sup>, lo cual demuestra

<sup>7</sup> Esta traducción no se reeditó ni suscitó comentarios entre sus coetáneos, contrariamente a lo que sostiene M. A. Cohen: «did much to spread Petrarch's fame abroad», [*Enciclopedia Judaica*, Jerusalem, Keter Publishing House, 1972, p. 214].

<sup>8</sup> *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traducidos del toscano por... Parte Primera*, Venecia, en casa de Nicolao Bevilacqua, 1567. Cf. M. P. Manero Sorolla, «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, 1989, pp. 377-391.

<sup>9</sup> *Los Sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traduzia Henrique Garces de lengua Thoscana en Castellana*, Madrid, G[uillermo] Droy, 1591.

<sup>10</sup> *Petrarca*, Madrid, Aguilar, 1957; Morales completa con la traducción de algunos textos que Garcés no tradujo por diversas razones.

<sup>11</sup> *Cancionero, Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1967; también se completan algunas ausencias.

<sup>12</sup> Esta traducción tuvo mucha repercusión en su época, elogiada incluso por Cervantes en su Canto del Calfope de *La Galatea* [Alcalá de Henares, 1585]; durante casi cuatro siglos fue la única traducción completa en castellano y, aún hoy, es una de las más apreciadas como lo muestra las distintas reediciones que ha tenido en estas últimas décadas.

<sup>13</sup> Cf. E.H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*, Milán, Feltrinelli, 1980<sup>a</sup> y el prólogo de Antonio Prieto a la citada edición de la traducción de Garcés.

<sup>14</sup> Ms. EG. 2062 del British Museum con fecha Madrid, 20 de septiembre de 1595.

<sup>15</sup> Noticias de ella nos da Gayangos en su *Catalogue*, I, 17 (Eg. 2062); Palau, tomo 13, p. 177; A. Farinelli, *Italia e Spagna*, vol. I, Torino, Bocca, 1929, pp. 80-81; también mencionada por Fucilla, Meragalli y –más recientemente– M.P. Manero Sorolla. Como estudio más detallado podemos citar el de Víctor E. Krebs Bermúdez, «Las traducciones de un soneto de Petrarca en el Renacimiento español», *La traducción en España ss. XIV-XVI*, Roxana Recio ed., León, Universidad, 1995, pp. 191-220.

<sup>16</sup> *Textos clásicos de la traducción*, M. A. Vega, ed., Madrid, Cátedra, 1994, p. 20.

<sup>17</sup> *Arte muy curiosa por la qual se enseña muy de rayz, el entender y hablar la Lengua Italiana, con todas las reglas de pronunziación, y acento, y declinación de las partes indeclinables, q'a esta Lengua nos oscurecen*, Medina, Sanctiavo del Canto, 1596; por otra parte, en el prólogo de la traducción que nos ocupa, el autor nos habla de una «ystoria [...] sobre el naufragio de mas admiracion quen el mundo a suzedido en la persona del oydor de Zuazo en la nabegacion de las Indias occidentales [...] lo qual ba repartido en seys cantos», compuesta en verso.

una vocación por la lengua y la cultura italianas, reflejo de la moda italianizante existente en aquellos años. Esta dedicación, cierto dominio de las letras italianas y las consideraciones hechas en el prólogo que precede a su traducción, así como en su *Arte para saber la lengua italiana*, pueden ser útiles y aportar elementos suficientes para aproximarnos a su concepto de traducción, a las pretensiones específicas de ella y a las posibles relaciones con sus antecesores y contemporáneos en materia de traducción.

La primera pregunta que quisiéramos hacernos es ¿cuáles son las características de la obra de Petrarca que nuestro traductor reconoce con vista a la traducción? o dicho de otra forma, de esas características ¿cuáles son las que más preocupan al traductor porque condicionarían su traslación? Dos son las consideraciones fundamentales: se trata de versos «con la dulzura y suabidad que tiene ensi la medida de las rimas»; y por otro lado se reconoce «la alteza destes conceptos [que poseen] tanta materia». Todo ello se resume en «el hablar tan oscuro» que tuvo Petrarca y «en la brevedad y casi cifra con que quiso esprimir sus conceptos»<sup>18</sup>.

La solución que Trenado propone a su lector –y sería necesario realizar un análisis concreto y detallado de las composiciones traducidas para ver si se corresponde con la intención del trabajo– para resolver el «hablar tan oscuro» es que las *Rime* sean traducidas «puntualmente a la letra cada palabra en su lugar»<sup>19</sup>. En un principio sería lógico pensar –a tenor de esta afirmación– que Ayllón es partidario de una traducción literal. Tradicionalmente este tipo de traducción estaba asociada a las traducciones de las Sagradas Escrituras donde «verborun ordo mysterium est» siguiendo a San Jerónimo en su Epístola a Pamaquio<sup>20</sup>; observación que recoge también Alfonso de Cartagena en su introducción a la *Retórica* de Cicerón cuando dice que ha cambiado o ha añadido algunas palabras «ca non es, éste, libro de santa Escripura en que es error añader o menguar»<sup>21</sup>; incluso Fray Luis de León, en el Prefacio a su traducción del *Cantar de los Cantares*, no se muestra partidario de añadir o suprimir palabras cuando se trata de estos textos. Parecería ingenuo inclinarnos sin más por esta interpretación, sin duda apresurada, que presentaría al *Canzoniere* como una obra misteriosa ante los ojos de Trenado. Por lo tanto la segunda cuestión sería ¿qué entiende –por tanto– Ayllón por traducir «a la letra»? En varias ocasiones el traductor habla de «claridad», «facilidad» o «berdadero entendimiento» como cualidades de su trabajo, por lo tanto traducir «a la letra» (en el sentido anterior) el «hablar tan oscuro» de Petrarca no le hubiera proporcionado los supuestos resultados logrados y proclamados en el prólogo, si bien

<sup>18</sup> Recordemos que CIFRA es la «escritura enigmática con caracteres peregrinos, o los nuestros trocados unos por otros, en valor o en lugar», Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989, p. 417.

<sup>19</sup> Queremos puntualizar que, a pesar de las declaraciones del traductor en el prólogo, no podemos caer en el engaño o al menos deberemos ser cautelosos a la hora de hablar de un verdadero dilema entre los métodos tradicionales propuestos por San Jerónimo *ad verbum* o *ad sententiam*, pues generalmente –como apunta P. Russell– en la práctica se suele adoptar una postura empírica frente a los dos métodos (*Traducciones y Traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Universidad, 1985, p. 44).

<sup>20</sup> Las declaraciones han sido tomadas de la reproducción que presenta E. Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 209.

<sup>21</sup> La reproducción es tomada de *Textos clásicos de teoría de la traducción*, M. A. Vega ed., *ob. cit.*, p. 92.

en un análisis superficial de los textos hemos comprobado —en la mayoría de los casos— el respeto del traductor a la sintaxis del original. Pero vayamos por partes. Ante los métodos de San Jerónimo, «verbum e verbo» y «sensus exprimere de sensu», siguiendo a otro clásico, Cicerón<sup>22</sup>, ya no se trata sólo de una cuestión de sintaxis, quizá mal entendida en el siglo XVI, sino del «berdadero entendimiento» en palabras de Ayllón<sup>23</sup>. Parece ser que la defensa de las traducciones *ad sensum* era común entre los traductores no bíblicos<sup>24</sup>.

Un ejemplo importante a tener en cuenta para nuestro análisis lo constituye Alfonso de Cartagena y sus reflexiones lingüísticas. De los dos posibles métodos, Cartagena se inclina también por la traducción *ad sensum*, su adhesión por este método será proclamada en varias ocasiones (desde *De senectute* hasta *De la providencia de Dios*), «Por ende, guardada quanto guardar se puede la intencion, aunque la propiedad de las palabras se mude, no me parece cosa inconveniente: ca, como cada lengua tenga su manera de fablar, si el interpretador sigue del todo la letra, nescario es que la escriptura sea obscura e pierda grant parte del dulçor»<sup>25</sup>. La traducción literal rechazada por Cartagena no se refiere al nivel sintáctico, sino al semántico. Como señala María Morrás, «la 'letra' no es el orden de las palabras, sino el entendimiento literal de éstas según la consolidada tradición textual que distinguía tres niveles de análisis: la *littera*, el *sensus* [...] y la *sententia*. [...] trasladar el significado del texto latino a una esfera semántica diferente [...] sin que ello supusiera —a juicio del traductor castellano— desvirtuar el original»<sup>26</sup>. Ya Peter Russell explicaba que la adhesión tanto de Cartagena como de otros contemporáneos a la traducción *ad sensum* se podía explicar por el legado común de la tradición<sup>27</sup>. Además —añade el crítico— tanto en el caso de Alfonso de Cartagena como en el de Alfonso de Madrigal —El Tostado—<sup>28</sup>, ante un conflicto entre sentido y hermosura formal, siempre se debía sacrificar ésta a favor de aquél<sup>29</sup>. Contrariamente a la elegancia estilística de una traducción de indudable influencia italiana proclamada por Boscán y Garcilaso, quienes —en sendas cartas a modo de introducción a la traducción de *El Cortesano*— consideraban la traducción en sí como modelo del buen traducir al castellano, y ello no sólo del italiano, sino de cualquier otra lengua, cristalizando así

<sup>22</sup> «no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector en su número, sino en su peso», tr. M. A. Vega, *ob. cit.*, p. 77.

<sup>23</sup> Cf. la opinión de Maimónides en su *Carta a Ben Tibbon*: «Aquel que pretenda traducir de una lengua a otra y se proponga traducir siempre una palabra dada únicamente por otra que le corresponda, guardando el orden de los textos y el de los términos, tendrá que esforzarse mucho para finalmente conseguir una traducción incierta y confusa. Este método no es correcto. El traductor debe, sobre todo, aclarar el desarrollo del pensamiento, después escribirlo, comentarlo y explicarlo de modo que el mismo pensamiento sea claro y comprensible en la otra lengua», tr. M. A. Vega, *ob. cit.*, p. 87.

<sup>24</sup> Cf. M. Morrás, «Latinismos y literalidad en el origen de classicismo vernáculo: Las ideas de Alfonso de Cartagena (ca.1384-1456)», *Traducción en España ss. XIV-XVI*, R. Recio ed. cit., pp. 35-58.

<sup>25</sup> M. A. Vega (ed.), *Textos clásicos ...*, *ob. cit.* p. 92.

<sup>26</sup> M. Morrás, «Latinismos y literalidad ...», art. cit., p. 40.

<sup>27</sup> *Traducciones y traductores...*, *ob. cit.*, pp. 26-28.

<sup>28</sup> Cf. R. Recio, «El concepto de la belleza de Alfonso de Madrigal (El Tostado): La problemática de la traducción literal y libre», *La Traducción en España ss. XIV-XVI*, *ob. cit.*, 1995, pp. 59-68.

una norma lingüística –de la que se carecía anteriormente– como pauta para futuros traductores de obras extranjeras<sup>29</sup>. Podemos decir que Ayllón se acercaría más a la postura de Cartagena y Madrigal, pues declara la «intraducibilidad» en verso de la mayor parte de las obras de Petrarca<sup>31</sup>, frente a la afirmación de Boscán de reproducir en castellano «toda la fuerza y ornamento del texto italiano»<sup>32</sup>; nos encontramos ya con la proclamación de la equivalencia de las lenguas, concepción nueva en España, según Peter Russell.

Víctor E. Krebs Bermúdez<sup>33</sup> en su intento para establecer el tipo de traducción de Trenado se basa en las categorías propuestas por John Dryden –literal, paráfrasis o imitación– y para ello se centra en: los debates sobre la imitación ciceroniana de principios del siglo XVI, sobre todo el caso de Bembo, el carácter decisivo, en aquella época, de la traducción de *Il Cortegiano* de Castiglione y, como consecuencia de ello, el concepto de equivalencia de las lenguas. El detallado estudio de Krebs presenta una línea interesante cuyas conclusiones compartimos, si bien con algunas reservas, dentro de las cuales nos gustaría puntualizar algunos detalles. Puede ser que, como punto de partida, el nivel interpretativo de la traducción de Trenado se acerque más, que otras de sus contemporáneas, a la norma de San Jerónimo como la entiende la crítica de hoy (seguir la sintaxis pero sin ningún remilgo a la hora de añadir u omitir palabras). La consideración del traductor sobre Petrarca como modelo para la imitación «no les faltaba más que tal dechado», puede sugerirnos una «escritura ideal en el sentido neo-platónico» propuesta por Bembo en su *Prose della volgar lingua* (Boccaccio en prosa y Petrarca en verso) y el caso de Boscán y Castiglione, proponiendo paradójicamente la emulación no de lenguas sino de autores como Petrarca<sup>34</sup>, junto a la proclamación del prestigio no de las palabras sino del dominio y conocimiento que de ellas posea un autor, es decir de nuevo la equivalencia de las lenguas. En nuestra traducción intervienen otros elementos que ayudan a resolver la mayor parte de estos problemas. Trenado manifiesta su intención de ir «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». Se trata de una

<sup>29</sup> *Ob. cit.*, p. 55.

<sup>30</sup> *Ob. cit.*, p. 55.

<sup>31</sup> Aquí podemos recordar cierta semejanza con los comentarios de Herrera a Garcilaso, «la lengua común de España, sus frases y terminos, su viveza y espíritu, y los sentimientos de nuestros poetas pueden venir a comparacion con la elegancia de la lengua y con la hermosura de las divinas rimas de Italia» (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, A. Gallego Morell ed., Granada, Universidad, 1966, p. 287), y más adelante apunta: «no todas las traslaciones que admiten los poetas tienen lugar en la prosa; y muchas de las que entran en la oracion suelta, no caben en el verso porque los poetas usaron de ellas por deleite y variedad y por desviarse de la habla comun, y compelidos de la necesidad del verso, en quien algunas veces se dobla esta virtud» (p. 295).

<sup>32</sup> *El Cortesano: traducción de Juan Boscán*, R.F.E., Anejo XXV, Madrid, 1942, p. 10.

<sup>33</sup> V. E. Krebs Bermúdez, «Las traducciones...», art. cit., pp. 191-220.

<sup>34</sup> Cartagena señalaba: «Por ende, en las doctrinas que non tienen el valor por la autoridat de quien las dixo nin han seso moral nin mixtico, mas solamente en ellas se cata lo que la simple letra significa, non me parece dapiñoso retornar la intención de la escritura en el modo del hablar que a la lengua en que se pasa conviene», M. A. Vega, *Textos clásicos ...*, *ob. cit.*, p. 92.

traducción de las denominadas bilingües –combinada con otros elementos de los que hablaremos más adelante–, cuya finalidad –así como la de las ediciones escolares que se realizan en la actualidad– es la de ser asequibles, claras, didácticas, en definitiva un instrumento de apoyo para acercar al lector el texto original sin pretender sustituirlo y, algo a nuestro juicio interesante, la dependencia, o al menos la relación, de esta traducción con el *Arte para aprender la lengua italiana*. Pero aún podemos precisar más. En el «Prologo al Lector» de ésta última obra, Trenado entre otras consideraciones apunta que «con esta Arte y con aquellas Rimas, avrè hecho dos cosas de grande aprovechamiento, para dar entera noticia en España de aquella lengua», es decir las relaciona íntimamente hasta el punto de que más adelante detalla «pues sirviendo esta Arte de la verdadera Theorica, y viniendo luego el lector a la pratica, leyendo aquellas rimas»; se trata pues de la –teoría y práctica– necesarias en el aprendizaje de una lengua extranjera, en este caso para el estudio de la lengua italiana, cuya importancia era para todos incuestionable<sup>35</sup>.

Krebs no considera el carácter bilingüe de la traducción, ni el ejemplo práctico que constituye el original italiano en el aprendizaje de la lengua. No nos referimos a un simple comentario del traductor de cuya intencionalidad se pudiera dudar, Ayllón se ratifica en las recomendaciones que dedica al impresor, en las que llega incluso –y para evitar posibles errores– a poner un ejemplo bajo las siguientes instrucciones: «El soneto ó cancion en lengua Italiana tiene de ir en la plana, en la primera coluna i en la otra coluna tiene de yr el soneto ó cancion traducido que aqui ba puesto. I han de estar de tal manera, que cada berso Italiano esté en frente del mesmo castellano traducido que le responde [a continuación nos encontramos con el ejemplo y acaba estas notas añadiendo] I para que el ynpresor sepa que soneto ó que cancion tiene de poner ba puesta en esta obra sobre lo que está traducido el primer berso en Italiano de aquel soneto ó cancion que alli se tiene de poner, para que por aquel berso baya a buscar al libro italiano que yo le dare aquel soneto ó cancion, y lo ponga alli», y repetidamente a lo largo de su *Arte*. El didactismo que pretende Ayllón (hasta cierto punto comprensible en traducciones bilingües) es subrayado en varias ocasiones; uno de sus méritos, según el autor, es poner las *Rime* «en estilo claro para que con gran façilidad puedan ser entendidas de toda suerte de gente» y no escatima aclaraciones que él justifica porque «tendran neçesidad personas que no an estudiado». Peter Newmark<sup>36</sup> reconocía que en las traducciones se da una mayor «ampliación de la información», clasificada ésta en distintas categorías: una cultural (que intentaría explicar las posibles diferencias entre las culturas de origen y de destino), otra técnica (centrada en el tema) y, por último, la lingüística (en la que podríamos incluir las explicaciones sobre usos raros de las palabras

<sup>35</sup> Hacia 1535, Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* exponía: «Porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se precieron de escribir buenas cosas, pero procuraron escribirlas con estilo muy propio y muy elegante y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre [...] se pudiese aprovechar de su autoridad» (J. F. Montesinos ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 10).

<sup>36</sup> *A Textbook of Translation*, Nueva York, Prentice Hall, 1988, pp. 91-92.

e, incluso, los significados de algunas de ellas que, el emisor (traductor) supone, desconoce el receptor), es decir la traducción está supeditada a las necesidades de los supuestos lectores de ella frente a los del original. Nuestro traductor se muestra inclinado a facilitar la comunicación entre el texto de Petrarca y sus lectores en castellano, así como la recomendación de seguirlo como modelo<sup>37</sup>. Su preocupación no sólo se centrará en la pretensión de claridad del sentido<sup>38</sup>, sino que incluso –dentro de la última categoría propuesta por Newmark– cree necesario incluir un pequeñísimo glosario de términos claves para la lectura de esta obra, «anima», «idea», «destino», «concepto», «objeto», «subobjeto», «afecto»<sup>39</sup> acompañados de sinónimos más asequibles y explicaciones concretas para la comprensión de su uso en el *Canzoniere*<sup>40</sup>. Desde el punto de vista formal, y sin olvidar que Petrarca es «dechado para despertades los yngenios» a quien deben «ymitar y seguir para no errar todos los que tratan de la poesia»<sup>41</sup>, declara términos como «Estilo», «Rimas», «Poema», «Madrigal» y «Balata». Ligada a ésta, las informaciones de carácter técnico, referentes al tema, sufren –con respecto a otras versiones de esta misma obra– algunas ampliaciones; atrás se quedaron las tradicionales «glosas» y los pequeños resúmenes propuestos a las composiciones en verso, en este caso nos encontramos con comentarios en los que el texto original se entretije en medio de explicaciones desmenuzadas que rayan la paráfrasis, convirtiéndose en una edición interlineal. Las de carácter cultural se pueden observar en otras versiones como por ejemplo en la de Salomón Usque (como la anticipación de la vida del poeta aretino, según las ediciones de Gesualdo y Vellutello), otras sin embargo aparecen como

<sup>37</sup> En el caso de la obra petrarquesca, no es la primera vez que podemos contemplar sustanciales aportaciones que ayuden a la comprensión del texto. Ejemplo de ello es el prefacio que Hernando de Talavera escribió en su versión de *Invective contra medicum* hacia 1450; según Francisco Rico («Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)», *Convegno Internazionale Francisco Petrarca*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, p. 54) constituye hasta ahora la primera preocupación «por establecer y explicar en romance un método de puntuación («las pautas y señales de que escriviéndolo usé»)». Como ejemplo contrario podemos citar el caso de una de las ediciones de la *Cuestión de Amor* realizada en 1554, en Venecia, por Gabriel Giolito, cuyo corrector fue Alfonso de Ulloa (escribió también el prólogo a la edición del *Canzoniere* de Salomón Usque), que añadió una introducción en italiano sobre el modo de pronunciar la lengua castellana (M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía castellana*, 3, XXIV, Madrid, 1914, p. 185).

<sup>38</sup> Ayllón manifiesta que fue su intención «huir quanto pude de la prolixidad, no dexando por eso cosa alguna q[ue] fuese necesaria para su entendimiento»; PROLIXO: el largo en razonar..., prolixidad [Covarrubias, *ob. cit.*, p. 884].

<sup>39</sup> Las declaraciones de estos términos coinciden, incluso en los sinónimos, con las establecidas por Covarrubias por lo que remitimos a esta obra.

<sup>40</sup> Recordemos que, si bien Petrarca ya había conquistado la Península Ibérica, sobre todo con sus textos latinos, su obra en vulgar apenas empezaba a conocerse. Por lo tanto es lógico suponer la necesidad de todo tipo de aclaraciones.

<sup>41</sup> Al final de sus advertencias Trenado manifiesta: «Advierta el curioso le[c]tor que se exercitare en componer, que en la conpostura de las canciones puede a su albedrio componer la primera estancia, de la cantidad de bersos que quisiere proporcionadamente. Pues el Petrarca la de mas bersos no la paso de veinte ni la baxo menos que de nuebe la que menos. La mesma liçençia tendra en el responder de los consonantes, con tal que en las siguientes estancias guarde el horden que llebo en la primera ansi de numero de bersos como de correspondençia de consonantes».

originales (la declaración de los escenarios geográfico-amorosos donde nació y fecundó el amor entre Laura y Petrarca), novedad subrayada por el propio traductor. La dependencia de la traducción ante los lectores parece estar siempre muy presente; Ayllón nos dice que «Habra ynfinitas personas que por no tener conocimiento alguno desta lengua [italiano]: no querran le[e]r la declaraçion del sentido destas rimas: por razon de yr entretexido el testo italiano con la declaraçion en castellano, pareçiendoles que no lo an de poder entender. Adviertan los tales, que sin reçivir esta pesadumbre, con solo leer el castellano, dexando de le[e]r el italiano, lo entenderan y gozaran muy bien».

Pero ¿porqué una traducción de estas características tan poco usual en la época? Quizá sea 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», 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. Todo ello supone un riesgo que el traductor está dispuesto a asumir siempre que tengan «los tales [lectores] necesidad de estar muy enterados en la materia» y siempre que, «prestandole atencion» a la obra, sigan sus instrucciones<sup>42</sup>. Podríamos aventurar también un velado inconformismo por parte del traductor ante el resultado de la traducción; siempre sería un mérito acercar el *Canzoniere*, aunque no sea propiamente en verso, a toda suerte de gente.

Añadir que en nuestro traductor se refleja un fuerte sentido didáctico como el que rezuman, según María Morrás<sup>43</sup>, las reflexiones teórico-lingüísticas de Alfonso de Cartagena, aunque ello ponga coto en la valoración literaria del original a los excesos cometidos por el *modus interpretandi medievalis*. Sin duda será condición indispensable realizar un pormenorizado estudio de las composiciones para comprobar: si la intención del traductor se ha plasmado en la práctica, si se trata sólo de una traducción literal como la entendía Cartagena o si se trata de un conjunto interrelacionado y único (según el propio traductor manifiesta), y además, comprobar si las ampliaciones explicativas han contribuido a la «claridad léxica» o si por el contrario se han convertido en oscuridad expositiva.

Para finalizar, podríamos dar la palabra a nuestro traductor para que el mismo dé respuesta a parte de estas cuestiones:

y de la traduccion que yo hago en Castellano correspondiente al dicho testo [Rimas], que por este respecto de industria y con mucho acuerdo hize la traslacion literal, por no quitar de su asiento a la trabaçon, y eslabonamiento de los epitetos del dicho autor, que

<sup>42</sup> Como antecedentes de este tipo de versiones, a parte de las anotaciones marginales en los códices latinos, podemos recordar el ejemplo de la traducción -en prosa- que Enrique de Villena hizo de *La Divina Commedia* en los márgenes de un códice original dantesco, la primera que se realizó en lengua romance, sin embargo poco considerada salvo para el dantismo cultural, pues no contribuyó al desarrollo del esquema métrico. Dentro de las ediciones bilingües (texto italiano y traducción española) contamos con la realizada por Alfonso de Ulloa, *Dialoghi di Massimo troiano*, Venetia, Apresso Bolognino Zaltieri, 1569.

<sup>43</sup> Art. cit., p. 37.

con tanto artificio estan cada palabra en su lugar, y no solo las palabras, mas aun las syllabas: y por esta razon no quise usar en la traslacion destas rimas de la libertad de la poesia Castellana, porque fuera en mucho agravio de la armonia de la poesia del Petrarca<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> *Arte para aprender., ob. cit.*, f. 12r. Invoquemos aquí algunas de las reflexiones de Ortega («Miseria y esplendor de la traducción», en *Obras Completas*, V, Madrid, 1937, pp. 433-452) en las que defendía la traducción escolar, sin posibilidad de valores estéticos, sea fiel, pero con anotaciones que ayuden al lector.