

Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Alvar Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana

Roxana Recio
Creighton University

Resumen

Alvar Gómez de Ciudad Real o Guadalajara fue el traductor del *Triunfo de Amor* de Petrarca. Se trata de la traducción de únicamente un triunfo. Además, ha llegado hasta nosotros a través de cancioneros y como apéndice de varias ediciones de *La Diana* de Montemayor. Por su parte, Guillaume de Belliard, es uno de los traductores al francés del *Triunfo de Amor*, quien se encargó por separado también del *Triunfo de la Muerte*. A diferencia de otras traducciones de triunfos francesas, la de Belliard es manuscrita y se encuentra en la Biblioteca Nacional de París. Posiblemente, al tratarse de la traducción del *Triunfo de Amor* por separado, al no ser una de las traducciones de la obra completa de Petrarca, le ha ocurrido lo mismo que a Alvar Gómez. En relación a esto, hay varios aspectos a estudiar: a) que es la traducción de un triunfo solamente; b) que está en arte menor; c) que no es palabra por palabra. La manera peculiar en que Petrarca está traducido permite un estudio comparativo de las dos traducciones, las tradiciones tanto poéticas como de traducción a la que pertenecen y, finalmente, su dependencia con la moda literaria de la época.

Palabras clave

Triunfos - criterios de traducción - manera cancioneril - gusto del público - poética de lo amoroso.

Abstract

Alvar Gómez from Ciudad Real or Guadalajara was the translator of the *Triumph of Love* written by Petrarch. It is the translation of only one triumph. Moreover, it has come to us by means of song books and as appendix of various editions of *La Diana* of Montemayor. On the other hand, Guillaume de Belliard is one of the translators of the *Triumph of Love* into French, who also looked after the *Triumph of Death* separately. Unlike other French translations, Belliard's is manuscript and is to be found in the National Library at Paris. Because it was a separate translation of the *Triumph of Love* and not a complete translation of Petrarch's works, possibly the same occurred to Belliard as to Alvar Gómez. In regards to this, there a number of issues to be studied: a) that it is the translation of one triumph only; b) that it is in minor art; c) that is not word by word. The peculiar way in which Petrarch is translated allows a comparative study of both translations, the poetic and translating traditions they belong to and, finally, its dependence with the literary fashion of that period.

Keywords

Triumphs - translation criteria - song manner - public taste - love poetry

Hacia finales de su vida, Petrarca dejaría escritos seis poemas en lengua vernácula a los que puso el título de “triumfos”. Eran poemas largos, narrativos y de carácter alegórico. En ellos Petrarca fusionaba las tradiciones de triunfos, la establecida por los triunfos romanos y la establecida por Ovidio, dándoles una dimensión nueva tanto ideológica como poética¹. Los seis poemas de distinta longitud, aparecían agrupados en tercinas italianas en endecasílabos, estrofa utilizada por Dante en su *Commedia*. Los seis triunfos eran los de amor, muerte, castidad, fama, tiempo y eternidad. Petrarca murió sin haber establecido un orden para los poemas, sin embargo, circularon inmediatamente por toda Europa y se les conoció también por separado. Esta obra de Petrarca se iría imponiendo en el ámbito literario y, al mismo tiempo, iría cambiando y enriqueciendo las distintas ideologías poéticas y narrativas².

Alvar Gómez de Ciudad Real o Guadalajara fue el traductor castellano del *Triunfo de Amor* de Petrarca (ca. 1510). Se trata de la traducción de únicamente un triunfo, en verso octosilábico. Además, ha llegado hasta nosotros a través de cancioneros y como apéndice de varias ediciones de *La Diana* de Montemayor³. A pesar de llevar veinte años estudiando a Gómez, hay cuestiones que todavía se deben aclarar.

Por su parte, Guillaume de Belliard es uno de los traductores al francés del *Triunfo de Amor*. Al ser un traductor que se encargó por separado también del *Triunfo de la Muerte*, a alguien interesado en el quehacer de Gómez, le llama inmediatamente la atención⁴. La traducción de Belliard aparece en un libro de 1578 y no sería extraño que se hubiera escrito en años bastante anteriores a dicha fecha⁵. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de París. Posiblemente, al tratarse de la traducción del *Triunfo de Amor* por separado y no ser una de las traducciones de la obra completa de Petrarca, le ha ocurrido lo mismo

¹ Para este tema puede consultarse R. Recio, “Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina”, *Hispanófila*, 109 (1993), 1-10; “Una cuestión de título: el desfile en el paraíso de la *Triste deleytación*”, *Medievalia*, 11 (1992), 19-26; “Los desfiles triunfales en el *Libro de buen amor* y la *Triste deleytación*”, *Boletín Castellonense de Cultura*, 72 (1996), 387-400; y *Petrarca en la Península Ibérica* (Alcalá de Henares, 1996).

² No obstante, por el hecho de existir la *Commedia*, esta obra durante siglos se ha considerado hasta muy poco, menor, no se le ha dado su verdadera importancia y se le ha visto como inferior al *Cancionero*.

³ Véase mi edición crítica: *El Triunfo de Amor de Petrarca traducido por Alvar Gómez* (Barcelona, 1998), 18.

⁴ Recio, “El *Triunfo de la Muerte* de Guillaume de Belliard y las otras traducciones castellanas” (en prensa).

⁵ Guillaume de Belliard, *Le premier livre de pòemes de Guillaume de Belliard: contenant les délitieuses amours de Marc Antoine et de Cleopatre, les triumphes d'Amour et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Petrarque et de l'Arioste* (Paris, 1578).

que a Alvar Gómez: no se le presta la debida atención, aunque ofrece varios aspectos interesantes a estudiar.

En este trabajo se van a analizar las dos traducciones, siempre en función de aclarar y de entender mejor el legado de Petrarca y, muy en concreto, de entender mejor al traductor castellano. Como veremos, al estudiar a Gómez y a Belliard, se valora mejor la importancia de la poesía cancioneril y, al mismo tiempo, se puede establecer qué se consideraba petrarquismo en el siglo XVI. La manera peculiar en que Petrarca está traducido, salvando las distancias, permite un estudio comparativo de los dos traductores que traen a colación cuestiones verdaderamente relevantes.

Centrándonos ya en la primera de las traducciones, la traducción castellana, hay dos puntos que quisiera destacar aquí: 1) la elección de solamente un triunfo y 2) por qué se elimina el capítulo dos de Petrarca, dividiendo el tercero en el dos y en el tres de la traducción respectivamente. La manipulación interna de los capítulos va muy unida a la elección de un triunfo y a la idea de traducir de Alvar Gómez⁶.

La traducción del *Triunfo de Amor* por Alvar Gómez aparece en una sociedad y en un ambiente literario que se deben conocer. A pesar de haberse llegado a considerar modernamente que un único triunfo y por separado conllevaba la pérdida del sentido filosófico con el que les había escrito Petrarca⁷, lo cierto es que por toda Europa, ya desde muy temprano, como se ha explicado al principio, circularon por separado los distintos triunfos, especialmente el de Amor y el de la Muerte⁸. Facilitaba este manejo el hecho de que se trata de una obra póstuma del poeta italiano y que no la dejó ordenada. A este respecto, un testimonio muy valioso es el prólogo que, en su traducción completa de los *Triunfos* en 1512, presenta Antonio de Obregón, el primer traductor castellano de los seis triunfos de Petrarca⁹. Se trata de una traducción en octosílabos y con el comentario de Illicino¹⁰. Según Obregón, hay que esperar hasta el siglo XVI cuando, en Venecia,

⁶ He estudiado el orden de los capítulos en *Petrarca y Alvar Gómez. La traducción del Triunfo de Amor* (Nueva York, 1996), 14-18.

⁷ R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid, 1957), 108.

⁸ E.H. Wilkins, "The Separate Fifteenth-Century Editions of *The Triumphs* of Petrarch", *The Library Quarterly*, 12 (1942), 748-51.

⁹ Véase principalmente R. Recio, "El concepto *intérprete tan fiel* de Antonio de Obregón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 73 (1996), 225-37. Trato también de estas cuestiones en mi edición crítica: Antonio de Obregón, *Francisco Petrarca, con los seis Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, ed. Roxana Recio (www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Monographs%20202/mongraphs/Recio.pdf), 6-7.

¹⁰ Recio, "Comentarios y lenguas vernáculas: la traducción como vehículo cultural y propagandístico", *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 9 (2003), 321-32.

alguien sin identificar, ordena los seis triunfos y queda establecido ese orden como el canónico. Es el orden que se mantiene en nuestros días:

Y porque de mi servicio ninguna duda le quede, quiero aquí expresar la orden que terne en el proceder, y sera tal que vuestra muy magnifica señoría podra dividir la obra en seys partes *como ella se escrivio en seys triunfos*; mas como francisco petrarca los compuso *siendo ya de mucha edad, no pudo quedalle tiempo para emendallos como en los petrarca viejos se paresce*; mas porque la doctrina de varon tan excelente *no quedase viciosa*, fue en venecia cometida esta obra a persona tan abundante de letras, que puso los *seys triunfos como quien los escrivio se los pusiera si la vida mas le durara*; porque *la orden de los quatro capitulos del primer triunfo se trastoco por mejor, poniendo el quarto por segundo capitulo por la razon que en el mismo lugar contare*, y el triunfo de fama contiene tres capitulos solamente; que el que ponen por primero se convierte en segundo, como mas claro parece en los petrarca sin comento emendados, y *no differen en cosas mas que en la orden del poner las personas siendo todas unas...* Y yo en mi translación... 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 d'esforcarme a no trovar tan galan en castellano como se podiera hazer* si me quisiera apartar tomando alguna licencia delo toscano.¹¹

Es posible que el personaje sin identificar, el que determinó el orden de los capítulos, fuera un editor, pero no deja de ser una suposición. Lo importante cara al estudio de los *Triunfos*, es que es en ese entonces cuando se establece un orden de aparición de los poemas, orden que se ha mantenido hasta nuestros días.

Por otra parte, el hecho de que los triunfos más populares fueran el de Amor y el de la Muerte resulta muy significativo¹². Con respecto al *Triunfo de Amor*, muy especialmente en la Castilla de los siglos XV-XVI, es indiscutible que la elección se hace obvia. La moda literaria enfatizaba las cuestiones y situaciones amorosas. Es la época de la novela sentimental, la que en el XVI abre los brazos al mundo bucólico de la *Diana* de Montemayor y también de la poesía de cancionero. Si nos fijamos en este detalle, vemos cómo la moda literaria misma facilitó la entrada de un Petrarca en lengua vulgar que agradaba a todos, o a la inmensa mayoría, pues podía adaptarse a ese gusto predominante del momento.

¹¹ Obregón, fol. 14. El subrayado y la puntuación son mías.

¹² E.H. Wilkins, "The First Two Triumphs of Petrarch", *Studies on Petrarch and Boccaccio* (Padua, 1978), 226.

La poesía de cancionero, es decir, el tipo de poesía castellana imperante en aquellos momentos, abarcaba todos los temas, desde lo burlesco hasta lo religioso, sin embargo, el que más destaca y el más utilizado fue el amoroso. La poesía cancioneril también respondía a una moda literaria, a una idea poética y a una sociedad. Gómez supo que el *Triunfo de Amor* de Petrarca se ajustaba a todo ello y, por lo tanto, era lo ideal para traducir y recrear. Es conveniente recordar los pasos de la casuística amorosa de cancionero así como de la de Petrarca.

La poesía amorosa de cancionero tiene normalmente carácter ambiguo y una fuerte carga conceptual. Siempre, o casi siempre, existe un obstáculo entre la amada y el enamorado. Álvaro Alonso ya ha demostrado que se pueden reducir a tres los obstáculos más recurrentes de este tipo de poesía. El primero es una negativa por parte de la amada, el segundo una separación o ausencia, y el tercero que el amante por sí mismo no quiera llegar a conseguir su deseo. El énfasis se coloca en uno de estos obstáculos, y es así como se desarrolla el poema. La relación con el amor cortés no es lejana. El poeta de cancionero, como el amante cortés, aunque no en todos los casos, aparenta ser un vasallo incondicional de la mujer¹³.

Por su parte, la poesía de Petrarca presenta claramente dos de los obstáculos mencionados en sus dos vertientes, tanto la de los *Triunfos* como la de los sonetos y canciones. Esos dos obstáculos son: 1) la negativa de la dama, y 2) la ausencia. Es Petrarca el que eleva a categoría poética los distintos estados psicológicos por los que pasa el enamorado, especialmente en el capítulo IV de su *Triunfo de Amor*. Siguiendo esta poética, las características del *Triunfo de Amor* son las siguientes: 1) sueño, 2) guía, 3) lugar ameno, 4) desfile, 5) dama angelical, 6) poeta herido por el amor, 7) efectos (introspección amorosa). Estas características son fundamentales para los poetas de cancionero.

Por las posibilidades de elaboración poética y por la flexibilidad de sus estructuras (el mismo desfile, sin ir más lejos), el Petrarca de *Los Triunfos* se presta a ser manipulado por los poetas cancioneriles, que a fin de cuentas lo que recogen es su filosofía del amor y juegan, mediante la utilización de imágenes, con conceptos y distintos recursos retóricos a través de los cuales presentan al amante. Se puede decir que Petrarca es el modelo importante.

Por lo que se acaba de explicar, estas dos corrientes poéticas, la de cancionero y la de Petrarca, se fusionan y dan origen a la nueva poesía que predominará en Castilla. Aunque en los cancioneros hay composiciones en verso de arte mayor, la producción mayoritaria está en verso de arte menor y es concretamente octosilá-

¹³ A. Alonso (ed.), *Poesía de cancionero* (Madrid, 1986), 17-18.

bica. Este es el contexto poético en donde aparece la traducción de Alvar Gómez.

En relación a la cercanía de Gómez con la poesía de cancionero, Francisco Rico afirma que Alvar Gómez diluye a Petrarca “a la manera cancioneril”, pero sin explicar nada más¹⁴. Es significativo que Alvar Gómez fuera conocido como un autor latino¹⁵ y que prestara atención a una obra en vulgar de Petrarca como lo es el *Triunfo de Amor*. Intelectual de su tiempo, sabía Gómez lo que podía adaptarse al octosílabo sin apartarse de la poética cancioneril. La elección del *Triunfo de Amor* parece ser una elección consciente por parte de un conocedor de las corrientes literarias. La utilización del octosílabo es también un aspecto muy relevante. Recuérdese que estamos en el siglo XVI, cuando se rechazan las formas métricas italianas en arte mayor, por ejemplo, el soneto, y se defiende con ardor lo que se consideraba tradicional castellano: el verso de arte menor. Por una parte, Alvar Gómez demuestra que temáticamente ha sabido elegir cara al gusto de sus lectores seleccionando el metro aceptado por todos y, al mismo tiempo, por otra parte, demuestra el conocimiento de la obra de un autor como Petrarca y lo presenta en su traducción de forma y manera que no desentona, más bien entusiasma, al público castellano. Alvar Gómez no duda frente a ese mayoritario rechazo a lo proveniente de Italia. Da la impresión que, desde un principio, sabía cómo presentar un producto con éxito.

Dentro de este encuadre de la sociedad a la que pertenece la traducción, es necesario, antes de seguir adelante, una vez explicada la tradición poética, dar un resumen de la visión que de la traducción se tenía entonces. El siglo XVI recoge básicamente el legado cultural de una Castilla dominada en el XV por los “incondicionales” de la lengua latina. Para estos traductores no había vocablos en castellano a la altura de los vocablos en latín y, por lo tanto, preferían la oscuridad de los traslados a cualquier tipo de intento de equiparación lingüística con dicha lengua. Hago referencia a autores como Cartagena, Pero López de Ayala, etc. Lo expresa de esta forma Pero López de Ayala:

E guardaron syenpre este estilo de llevar la sentençia suspensa fasta el cabo, y de anteponer los casos del verbo, del qual han regimiento, los quales segunt la arte de la gramática, en costruyendo, deven ser pospuestos. E esto fizo él por guardar el color de la retórica y la costunbre sobredicha de los sabios, que dificultaron sus escrituras y las posieron en palabras difíciles y aun obscuras, porque las leyesen los onbres muchas vezes y mejor las retoviesen y más las preçiasen, quanto en ellas más trabajo tomasen; ca lo que con mayor trabajo se gana, con mayor presçio se guarda.¹⁶

¹⁴ F. Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature comparée*, 52 (1978), 330.

¹⁵ Recio, *Petrarca y Alvar Gómez*, 8.

¹⁶ P. López de Ayala, *Las Flores de los Morales de Job*, ed. Francesco Branciforti (Florencia, 1963), 4-5.

Se justifica la oscuridad en la traducción en tanto en cuanto la lengua vulgar siempre es inferior al latín. Un caso bastante sorprendente es el de Juan de Mena, dado su menosprecio del castellano y sus ideas de cómo se debe traducir el romance¹⁷.

Esta postura influyó, de manera decisiva, en un atraso cultural del que le costaría mucho trabajo recuperarse a Castilla. El atraso, que no sufrió la Corona de Aragón¹⁸, se ve también, además de en Mena, en otros poetas como Santillana¹⁹. Era una idea impuesta y generalizada.

En esta atmósfera intelectual pro-latinista del siglo XV aparece Alfonso de Madrigal. El silencio y postración de las ideas de Alfonso de Madrigal, El Tostado, trajeron confusión y ostracismo al mundo castellano de la traducción. El rechazo a las ideas que propone Madrigal es, precisamente, la base de la pobreza castellana en el campo de la traducción. Es Madrigal en su introducción a *Tostado sobre Eusebio*, quien abre un camino nuevo que sin más motivo se rechaza. Son las ideas trabajadas sobre las teorías de san Jerónimo. Se cree que Madrigal terminó su obra hacia 1450²⁰. No fue impresa hasta 1506-1507²¹.

No obstante, a pesar del vacío al que se sometió la nueva aproximación a la traducción, hay trabajos que demuestran la existencia de un cambio y de una mentalidad nueva. De ahí que sean tan importantes traslados independientes

¹⁷ Juan de Mena, *La Yliada en romance*, ed. M. de Riquer (Barcelona, 1949), 334.

¹⁸ He tratado estas cuestiones en “‘Por la orden que mejor suena’: traducción y Enrique de Villena”, *La Crónica*, 24.2 (1996), 140-53; “Petrarca traductor: los cambios de traducción peninsular a través de la historia de Valter y Griselda”, *Ensayos sobre la traducción medieval (Homenaje a Margherita Morreale)*, eds. R. Recio y T. Martínez Romero (Castellón, 2001), 291-308; “Vernacular Translations in the Crowns of Castile and Aragon (1352-1515)”, *Castilian Writers, 1400-1500*, eds. F.A. Domínguez y G.D. Greenia, *Dictionary of Literary Biography*, 286 (New York, 2003), 368-79; “Panorama de la traducción vernácula en la Corona de Aragón: su relación con Castilla”, *Liceus* (2006), 124-37; y “El lector: factor determinant per als traductors de la Corona d’Aragó” *L’Humanisme a la Corona d’Aragó (en el context hispànic i europeu)*, eds. Júlia Butinyà Jiménez y Antonio Cortijo Ocaña (Potomac, 2011), 185-203.

¹⁹ Recio, “Approaches to Medieval Translation in the Iberian Peninsula: Glosses and Amplifications”, *Fifteenth-Century Studies*, 24 (1998), 38-49.

²⁰ Para la importancia de Madrigal, puede consultarse R.G. Keightley, “Alfonso de Madrigal and the Chronici Canones of Eusebius”, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 7 (1977), 225-48; P. Russell, *Traducciones y traductores en la península Ibérica (1400-1550)* (Barcelona, 1984); N. Belloso Martín, *Política y humanismo en el siglo XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado* (Valladolid, 1989); R. Recio, “Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista”, *La Crónica*, 19.2 (1992), 112-31, y “El concepto de la belleza de Alfonso de Madrigal (El Tostado): la problemática de la traducción literal y libre”, en *La traducción en España (ss. XIV-XVI)*, ed. R. Recio (León, 1995), 59-68.

²¹ Russell, *Traducciones*, 30.

como la traducción castellana del *Decamerón* (1499)²², pues son las traducciones que abrieron el camino para el cambio que esperaba en el siglo XVI.

El siglo XVI llegará de la mano del cardenal Cisneros en lo que a traducción se refiere. Cisneros, pues, es quien descubre en el colegio mayor salmantino de san Bartolomé, el manuscrito de la obra antes mencionada *Tostado sobre Eusebio*, de Alfonso de Madrigal. Las ideas presentadas por El Tostado son esenciales para comprender la situación de la traducción en la época.

Entre otros puntos a destacar, Madrigal, defendiendo la belleza del traslado, considera fundamental lo que da en llamar “el linaje del saber”, que no es otra cosa que entender no sólo la lengua de la que se traduce y la que se traduce, sino el autor y su mundo. Sin el “linaje del saber”, no puede llegar a expresarse el contenido “verdadero” del original. El mundo y la materia que se traduce son fundamentales:

Porque para fazer alguna interpretacion son dos cosas alomenos necesarias. La primera es entendimiento dela verdad dela sentencia de aquella cosa que interpreta. Lo segundo [es]perfecto conoscimiento de aquellas dos lenguas de quien et en quien traslada. Por lo primero, aunque alguno sepa conplidamente la lengua griega et castellana, no podra interpretar alos libros de Aristoteles en lengua castellana si no fuere grande filosofho natural, teniente perfecto conoscimiento dela sentencia delos libros de Aristóteles. Et ésta es la razón porque muchas traslaciones fechas de latín en vulgar castellano valen poco porque los trasladadores, sabiendo ambas lenguas, confiaran con esto sólo abastar a entera traslación; et, como no oviessen perfecta noticia del linaje del saber de aquella cosa que trasladavan fueron sus interpretaciones muy fallescidas et de poco porvecho. Por lo segundo no puede alguno trasladar si no tiene saber de eloquencia aunque tenga conoscimiento dela verdad de aquella cosa que interpreto, ca es necesario que allende del conoscimiento dela verdad dela cosa tenga complimiento de ambas las lenguas quanto ala propiedad delos vocablos et quanto ala condición dela fabla (fol. vii).

Para Madrigal centrarse solamente en la lengua no es suficiente. Para traducir se requiere un conocimiento global del autor y su mundo. Ese conocimiento global unido al lingüístico es la base de una buena traducción²³.

Por otra parte, las perífrasis, las amplificaciones, tienen como función evitar la oscuridad y la falta de verdad en la traducción. Estas ideas de El Tostado

²² R. Recio, “Del latín al vernáculo: la difusión peninsular del *Decamerón*”, *Livius*, 9 (1997), 109-19.

²³ Russell da un panorama general del asunto en Traducciones. Véase específicamente el capítulo 5, 26-35.

parecen un eco de aquellas de Enrique de Villena, donde abiertamente decía que había hecho más asequible para su lectura la traducción añadiendo algunas palabras él, según creyó conveniente para huir de la oscuridad del texto original²⁴. Aquí está vista la amplificación como un camino para llegar a expresar el contenido “verdadero” del texto que se traduce.

El fin último, según El Tostado, apunta a que debe conseguirse la “verdad” en la traslación.

El defeto es que no se ponen tantas palabras solamente en la traslación quantas son en el original lenguaje et escritura, et la causa es porque no hay tales ni tantos vocablos en un lenguaje como en otro. (...) Llamase lengua original aquella de que trasladamos. Quiere dezir que en la traslación ha de ser tantos vocablos o nombres como en el original; et esto no se puede fazer porque en la lengua original aura algun vocablo que signifique alguna cosa en el lenguaje en que trasladamos que no fallamos otro vocablo respondiente, et es necessario poner muchos en lugar de uno; et así fazese mas largo el traslado que el original, et esto es vicio por propiedad de un solo vocablo (Fol. xii).

Esto puede llegar a decirlo El Tostado porque acepta que cada lengua posee sus propias reglas y tiene una determinada condición²⁵. Esta aproximación a la traducción fue la que se silenció, pero a pesar de la censura por parte de los que no estaban dispuestos a un cambio, poco a poco se fueron imponiendo.

En los prólogos de las traducciones se comienza a escuchar una voz diferente. Ya en los primeros quince años del siglo, encontramos prólogos que desvelan otra aproximación traductológica, por ejemplo, el prólogo de Fernández de Villegas en su “Inferno”, traslado peculiar de la obra de Dante (1515)²⁶. Aunque no se puede hablar de una teoría establecida o medio establecida como lo haríamos hoy en día, es indiscutible que los traductores se guiaban por ideas concretas. Cambiaba la postura hacia la forma de traducir. De esa época y de un momento tan especial es la traducción de Alvar Gómez.

²⁴ R. Santiago Lacuesta, *La primera versión castellana de La Eneida de Virgilio BRAE*, anejo 38 (1979), 43. La transcripción es de Santiago Lacuesta, pero el subrayado es mío. Esta actitud en Villena no es nueva, pues ya en 1417, en sus *Doze trabajos de Hércules*, se manifestaba partidario de una traducción “entendible” para el no latinista. Era una actitud bastante común (Russell, *Traducciones*, 33).

²⁵ Para estas cuestiones véase el artículo que publiqué junto con Antonio Cortijo: “Alfonso de Madrigal ‘El Tostado’: un portavoz único de la intelectualidad castellana del siglo XV”, *La Corónica*, 33.1 (2004), 7-15. Véase también Recio, “La propiedad del lenguaje: poeta y poesía según Alfonso de Madrigal, el Tostado”, *La Corónica*, 33.1 (2004), 145-62.

²⁶ P. Fernández de Villegas, *Traducción del Dante en verso castellano* (Burgos, 1515).

Hay que dejar en claro que la traducción de Gómez responde a un mundo en donde la libertad en el traducir, a pesar de venir expresada mayoritariamente en prólogos, empezaba solamente a ser una realidad. Libertad aquí debe leerse como “criterio propio del traductor para transvasar el texto del que se traduce”. El traductor es el que decide en relación a su obra.

Si nos detenemos en la traducción de Gómez, hay cuestiones que inevitablemente se tienen que analizar. Entre otros asuntos destacables nos encontramos con que estamos ante una traducción: 1) sin comentario, 2) que utiliza el octosílabo, 3) que presenta estrofas de ocho versos con las que se juega y se lleva a cabo de esta forma el traslado, 4) que intercala canciones; 5) que suprime un capítulo de Petrarca, 6) que convierte un capítulo de Petrarca en dos suyos, 7) que no se ciñe a las tercinas del original, 8) que amplifica continuamente, 9) que enfatiza el estado psicológico del enamorado, 10) que cambia el orden interno de las tercinas de Petrarca, 11) que omite personajes del original, 12) que entresaca temas de las tercinas de Petrarca, temas que están vigentes en el mundo literario de la época: la cárcel de amor, sin ir más lejos, que amplifica en varias estrofas²⁷. Finalmente podemos decir que estamos ante una traducción que parece interesarse más en difundir la ideología amorosa del original que en ser fiel a cuestiones de métrica y lenguaje²⁸. El lenguaje está en función de esa idea, de esa meta²⁹.

Dada la peculiaridad de la traducción, la elección por parte de Gómez de un triunfo solamente, se convierte en el centro del problema. No hay duda de que la traducción no sería tan singular si su autor se hubiera dedicado a seguir ortodoxamente el texto de Petrarca. El hecho de elegir un triunfo solamente en primer término puede verse, según se ha mencionado anteriormente, como una acción consciente por parte del traductor en función de aquel momento literario. Desde esta elección por parte de Gómez, su traducción llama a estudio. Hace ya algunos años, intenté darle una explicación. Valiéndome de la crítica creí que, por lo menos, se había aclarado el asunto. Sin embargo, no quedaba claro pues se repetía lo mismo: Alvar Gómez había ‘diluido a Petrarca a la manera cancioneril’³⁰, con lenguaje cancioneril y el uso del octosílabo. Se daba por aceptada la importancia de la poesía cancioneril, sin más, y por lo tanto

²⁷ Estudio en detalle todos estos aspectos en *Petrarca y Alvar Gómez*, 40-136.

²⁸ Hago un resumen de los aspectos más sobresalientes de la traducción, ya estudiados en Recio, *Petrarca y Alvar Gómez*, 39-136.

²⁹ Para ejemplos de estas características que aquí menciono, remito a los capítulos 3 y 4 de mi *Petrarca y Alvar Gómez*. Intento no alargar este trabajo.

³⁰ Rico, “De Garcilaso”, 330.

no se explicaba en qué estribaba dicha importancia ni qué dimensión tenía³¹.

Tenemos aquí encontradas dos tradiciones: la tradición poética y la tradición que llega del mundo de la traducción. En el caso de Gómez, el encuentro de estas dos tradiciones es más notorio por algunas de las peculiaridades arriba mencionadas, especialmente la supresión del capítulo segundo del original y la intercalación de canciones. Con respecto a lo primero, a la supresión del capítulo segundo, si nos fijamos en dicho capítulo tal y como lo escribió Petrarca, encontramos que en su desfile lo que sobresale es la figura de personajes históricos principalmente. Es ahí donde se narra la historia de Escipión, por lo que ya a principios del siglo XX, la crítica consideraba su supresión un gran error. Para Wilkins, en este capítulo se encuentran algunos versos muy logrados de Petrarca³². Por otra parte, Escipión era uno de los personajes favoritos del poeta italiano, no en balde le dedicó su “África”, y eliminar su historia significaba eliminar una gran dosis de poesía del triunfo.

Sin embargo, si pensamos en el público de Alvar Gómez, la dosis poética para ser aceptada y efectiva debía transmitirse de otro modo. En aquella Castilla donde lo que gustaba y se estilaba eran composiciones de tema amoroso, un poema largo como el “Triunfo de Amor” debía centrarse en el tema de amor y no en otra cosa. Presentar el triunfo de Petrarca como un poema narrativo con historias de la antigüedad como la de Escipión, no era lo que se esperaba. Eso es precisamente el capítulo segundo del triunfo de Petrarca: historias de una serie de personajes antiguos, especialmente, las historias de Masinisa, Sofonisba, Escipión, Antioco, Seleuco y Estratónica. Se necesitaba, para adaptarse al gusto imperante, una selección de personajes, y el capítulo segundo podía suprimirse. Además, como ya expliqué en uno de mis trabajos³³, los capítulos primero y segundo de Petrarca son los más recargados de personajes históricos, frente al tercero que es más introspectivo, uniéndose en este sentido con el cuarto que a partir del verso 60, adquiere carácter de introspección. Sócrates y Lelio hacen todavía más grande esa atmósfera. Aunque existe un hilo conductor, la construcción misma de la obra, no ayuda a que se vea como una obra unida e indivisible, lo que permite este tipo de supresiones. A pesar de que hace algunos años dejé aquí la posibilidad de que fuera la condición divisible del triunfo lo que llevó a Gómez a suprimir un capítulo, en el caso de Castilla, la razón debe encontrarse en ese intento de destacar los sentimientos y la línea amorosa más introspectiva. También algo a tener en cuenta es que, muy

³¹ Recio, *Petrarca y Alvar Gómez*, 24-26.

³² Wilkins, “The first two”, 248.

³³ Recio, *Petrarca y Alvar Gómez*, 17-18.

posiblemente, la mayoría de esos personajes y sus historias no fuera conocida por el gran público castellano, resultando tediosa su lectura³⁴. Si pensamos en la intercalación de las canciones lo entendemos: una de las canciones, por ejemplo, aparece cuando se menciona a Paolo y Francesca³⁵. La historia es en sí trágica, porque los dos amantes mueren por adúlteros, pero es una historia que se presta más a ser ensalzada que la de una mujer que es asesinada por el propio marido, para que no desvele a los romanos información que puede ser comprometida. Además, la historia de Paolo y Francesca venía de la tradición poética de Dante y era una historia conocida del siglo anterior.

Gómez elimina la sección o secciones en que las historias de los personajes tienen menos énfasis en la problemática amorosa³⁶.

En el caso de Belliard, su traducción, como se dijo al principio, es de 1578 y aparece en un libro publicado en París. Se trata de una traducción completa del “Triunfo de Amor”, pero no lleva comentario. A pesar de aparecer en esa fecha, un tanto tardía en comparación a la de Gómez, si se estudia el panorama cultural, el traductor francés sufre una evolución parecida a la que sufre Gómez en Castilla.

Siempre en función de un estudio comparativo, lo que nos interesa destacar de esta traducción francesa son aspectos muy concretos. Por ejemplo vamos a analizar en primer lugar cómo Belliard se aproxima a Petrarca y, en segundo lugar, qué puede significar cara al petrarquismo y cara al mundo lírico en general, la metodología que emplea. El estudio de los personajes, tal y como aparecen en la traducción, es de gran importancia para entender la naturaleza de la misma en relación al quehacer del traductor. Para lograr un estudio de estas características, al igual que se hizo con Alvar Gómez, vamos a poner esta obra en su contexto, tanto desde el punto de vista poético, como desde el punto de vista del mundo de la traducción.

Desde el punto de vista de la tradición y producción literarias, la literatura en la Francia de la época, la segunda mitad del XVI, recoge el gusto que se fue desarrollando a finales del XV. Predomina una tendencia hacia las cuestiones de Amor. El tema amoroso domina tanto la prosa como la poe-

³⁴ Recuérdese que a Obregón, con las irregularidades que ya he señalado en “El concepto”, presenta su traducción con comentario. Para estos personajes del triunfo, el comentario es muy esclarecedor.

³⁵ Para las canciones puede verse R. Recio, “Los *Triunfos* de Petrarca en octosílabo: la historia de Paolo y Francesca”, *Palabra e imagen en la Edad Media* (México, 1995), 445-60.

³⁶ Recio, *Petrarca y Alvar Gómez*, 18.

sía³⁷. Es la época en que florece la herencia de Clément Marot, por ejemplo, que según la crítica, es el precursor de Petrarca en Francia³⁸. Es también la época de Ronsard, cuando se acepta abiertamente al petrarquismo. Clément Marot, que trabajaba con la reina Margarita, es una figura fundamental para el desarrollo de la lírica francesa³⁹, mientras que Ronsard supone ya la aceptación de una poética de amor que se hace popular. Por su parte, recordemos que la misma reina Margarita escribía poemas y cartas y era una apasionada fervorosa de esta literatura. Entre su producción destaca su “Heptámeron”, cuyo modelo es el “Decamerón” de Boccaccio⁴⁰. Algo muy curioso a tener en cuenta es que es la época en que se traducen tanto “Cárcel de Amor” de Diego de San Pedro, como varias de las obras de Juan de Flores. También hay traducciones del “Amadís” y otras obras castellanas de estas temáticas o similares. Es un período muy rico en creación literaria, pero muy marcado por la tendencia hacia la temática amorosa. Se entiende así que se llevaran a cabo varias traducciones de los “Triunfos”, siendo la más antigua una traducción en prosa y, al parecer, la más completa la de Maynier, en verso, de 1538⁴¹.

Por otra parte, la problemática con respecto a la naturaleza de las traducciones y del quehacer del traductor, en el caso de esta traducción francesa, se puede seguir y comprender muy claramente. Al igual que en Castilla, en Francia los traductores pasaron una época de fidelidad absoluta al latín. Al acercarse el siglo XV, fueron muy abundantes las traducciones y se incrementó la problemática intelectual sobre la traducción. Aunque muchos sostenían la superioridad latina, fue desarrollándose una atmósfera en favor de la lengua vernácula. Llega el XVI envuelto en estas controversias y hereda las ideas que comienzan a florecer. Abundan las traducciones y hay quien ha señalado este período como el de una segunda *traslatio studii*, aunque con más complicaciones que en el XII debido a las numerosas lenguas⁴². El motivo de este ímpetu en traducir y

³⁷ La relación del XVI y los poetas anteriores, incluso del XV, la señala y encuadra muy bien S. Minta, “Petrarchism and the Love Poetry of Clément Marot”, *Love Poetry in Sixteenth-Century France (A Study in Themes and Traditions)* (Manchester, 1977), 13.

³⁸ J. Balsamo, “Marot et les origines du petrarquisme français (1530-1540)”, *Clément Marot “Prince des poètes Français” (1496-1996)*, Actes du Colloque International de Cahors en Quercy, 21-25 mai 1996, eds. G. Defaux y M. Simonin (Paris, 1997), 323-37.

³⁹ É. Faguet, *Histoire de la Littérature Française* (después los orígenes hasta la fin de XVIe siècle) (París, 1900), 352-54.

⁴⁰ Faguet, *Histoire*, 367-68.

⁴¹ P. Cifarelli, “Jean Maynier D’Oppède et Pétrarque”, *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, ed. J. Balsamo (Genève, 2004), 88-90.

⁴² J. Suso López, “Traductores, gramáticos y escritores en el siglo XVI en Francia: el mismo com-

las traducciones, según Thomas, no fue sino una gran curiosidad en relación a las obras antiguas profanas⁴³.

El siglo XVI francés recoge las siguientes preocupaciones y metas en el campo de la traducción: 1) reencontrar la autenticidad de los textos; 2) rebelarse contra las prohibiciones de la Sorbona; 3) defender la utilización de la lengua vernácula y volver a un latín purificado cuando se hace una traducción hacia el latín; 4) presentar asequibles a los fieles las Sagradas Escrituras⁴⁴. La traducción se consideraba un oficio difícil y los traductores dejaron huellas de sus dificultades y sus sentimientos al traducir. Se trata de quejas en relación al poco fruto que un traductor saca de su trabajo. Javier Suso explica algo al respecto de esta actitud de queja de los traductores que, cara a la traducción de Belliard, resulta muy significativo. La idea de ilustrar y poner el conocimiento (Suso habla del mundo antiguo en concreto) al alcance de todos es, para la traducción francesa que nos ocupa, importante:

Esta queja era moderada por la defensa de otra idea, relacionada con las bondades de la traducción: traducir (hacia la lengua vernácula, pero también hacia el latín), significaba poner al alcance de todos la riqueza intelectual inagotable del mundo antiguo; la traducción comportaba una “democratización” (por utilizar un término actual) de los conocimientos. Y además se enriquecía la lengua vernácula al proponer modelos para la creación literaria.⁴⁵

Es, al igual que en Castilla, la época de los prólogos llenos de explicaciones y justificaciones, como es el caso de Du Bellay y Jean Lefèvre. Se sigue a Cicerón y a San Jerónimo y se rechaza la traducción literal⁴⁶. Aparece entonces Étienne Dolet que con su *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540)⁴⁷, centraría esta problemática de la traducción y los traductores. El tratado de Dolet, estudia cinco puntos básicos:

- 1) Para evitar una traducción oscura, se debe conocer el sentido y materia del autor que se traduce.

bate por la lengua francesa”, *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*, eds. J.A. Sabio Pinilla y M.D. Valencia (Granada, 2003), 56.

⁴³ J.J. Thomas, *La langue volée: Histoire intellectuelle de la formation de la langue française* (Berne, 1989), 32-33.

⁴⁴ Suso, “Traductores”, 57.

⁴⁵ Suso, “Traductores”, 57.

⁴⁶ Suso, “Traductores”, 61.

⁴⁷ Hacen un estudio detallado R. López Carrillo, E. Martínez Dengra y P. San Ginés Aguilar, “Étienne Dolet o los cinco principios de la traducción”, eds. J.A. Sabio Pinilla y M.D. Valencia (Granada, 1998), 123-30.

- 2) El traductor debe conocer perfectamente las dos lenguas: de la que se traduce y a la que traduce. Cada lengua tiene peculiaridades y si no se reconocen bien las dos lenguas, se pierde la “dignidad” y la “riqueza” de ambas.
- 3) No se debe traducir palabra por palabra. Pueden caerse en distintos “errores” y “defectos”. Se expresará la intención del autor guardando cuidadosamente las propiedades de ambas lenguas. Hay traductores que confunden “libertad” con “servidumbre” a la hora de traducir y echan a perder el sentido del autor que traducen y, por consiguiente, no expresan la gracia y la perfección de ambas lenguas. Es un “vicio” que demuestra la “ignorancia del traductor”.
- 4) No se deben usar palabras cercanas al latín o palabras que no estén en uso. Debe utilizarse para las traducciones la lengua cotidiana, familiar, la que esté en uso.
- 5) Es necesario seguir las reglas de la Oratoria. Ser consecuente con la gramática y seguir el orden de las palabras y el orden de la frase. Considerar la elocuencia.

Las coincidencias con El Tostado, no hace falta decirlo, son visibles. La tradición viene de Cicerón, pasando por San Jerónimo. Tanto el conocer la lengua como al autor y su mundo, son dos principios que se encuentran en lo que Madrigal, según ya se ha visto, llama “el linaje del saber”. Caso análogo ocurre con los restantes puntos, por ejemplo, esa servidumbre a la hora de traducir que es lo que en traducción se entiende como “vicio” y que demuestra la ignorancia de un traductor: la traducción palabra por palabra⁴⁸. Queda claro entonces que la traducción debe ser fruto de un traductor consciente, de un traductor preparado, culto, que conozca el mundo intelectual de su época.

La traducción de Belliard está dentro de la línea de los que siguen a Dolet en lo que a traducción se refiere y, poéticamente hablando, no hay duda de que responde al gusto literario que predominaba en la época⁴⁹. Es una traducción de versos alejandrinos, versos de 12 sílabas, el verso más utilizado por los traductores franceses de los “Triunfos”. Resulta significativa su dedicatoria a la reina Margarita de Navarra por dos razones importantes. La primera, porque se sitúa en esa línea a la que pertenece la misma reina, la de los escritores y poetas que dan relevancia a una literatura amorosa e italiana. La segunda por el tono en que se dirige a la reina y su presentación de Petrarca. Belliard enfatiza la tristeza y desgracia de

⁴⁸ Trato de esto en R. Recio, “Alfonso de Madrigal, El Tostado, y Étienne Dolet: trayectoria de la herencia intelectual de San Jerónimo” (en prensa).

⁴⁹ Utilizo el ejemplar que aparece en la colección Gallica, en internet y que es propiedad de la Biblioteca Nacional de París: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71429g/f71.image>.

Petrarca al perder a Laura y señala que desea conmover como lo hizo el poeta italiano (fol.31r). Con esta idea de conmover, Belliard demuestra cómo era visto Petrarca por esos intelectuales: el poeta que había conseguido, a través de exponer al lector los efectos psicológicos por los que pasa el enamorado en el capítulo IV del “Triunfo de Amor”, destacar el mundo íntimo de manera diferente, dando pie a la creación de todo un mundo literario. Entre las características más sobresalientes de la traducción de Belliard pueden señalarse las siguientes:

- 1) En su introducción a la reina de Navarra ya enfatiza, como se acaba de explicar, lo que le interesa más: el poder de emocionar, los sentimientos, para ello invoca a las musas:

Muses mon doux support, veuillez à ceste fois,
 Enflammer mon sprit, et renforcer ma voix,
 Poru me faire entonner ceste chanson hautaine,
 D'une grace qui soit si douce et souveraine,
 Qu'elle puisse complaire à tous les beaux espris,
 Qui seront defireux de lire ces es (fol. 30v).

- 2) Utiliza paréntesis para dejar que se escuche una voz, se supone que la del narrador, que no pertenece al corpus traducido. Es un añadido que intenta completar a veces y a veces explicar. Un ejemplo, de los muchos, se encuentra al principio del “Triunfo”, cuando habla de Cupido y sus “esclavos”:

Que pour avoir aymé nous nous sommes acquis:
 De quoy prenant mon coeur vine merveille grande,
 (Pour ne le reconnoistre) alors ie luy demande (fol. 32v).

- 3) Por otra parte, en Belliard no hay canciones. Se habla de canciones, pero no aparecen independientes al corpus narrativo, un ejemplo se acaba de ver cuando invoca a las musas. Recurre a unas ampliaciones aclaratorias que sirven para mantener el aspecto narrativo del original. Puede verse cuando introduce a Orestes en la traducción:

Mais voyez Herminone aymer tant son Oréstes,
 Qu'apres avoir perdu sa face manifeste,
 Oncq'elle ne ceffat de l'appeller toujours,
 Iusqu'à tant que venu pour luy donner secours,
 Elle vit sa beauté par son moyen sauvée,
 De rigoreuses mains qui l'avoient enlevée (fol. 36r).

- 4) Convierte un verso de Petrarca en tres o cuatro suyos. Puede verse un ejemplo de esta forma de traducir de Belliard cuando hace referencia a la historia de Canace, historia que aparece en los versos 181-84, del capítulo segundo del “Triunfo”. Petrarca no menciona su nombre y simplemente hace mención a la carta en los versos mencionados. El traductor francés cuenta la historia

como parte del corpus de la traducción. Se lee de esta forma:

Après ie recongnuz la dolente Canace,
 Laquelle d'une triste et larmoyante face,
 En l'une de ses mains saisit la plume expres,
 Pour escrire une lettre a son cher Machares,
 Et de l'autre tenent une trenchante lame,
 Pour l'arrest accomplir de son pere inhumain,
 Qui voulut que sa morrrt fust de sa propre main (fol. 43v).

- 5) A veces omite personajes y a veces trae a colación personajes que ni están en la traducción. Puede considerarse un buen ejemplo cuando se destacan las figuras de dos personajes franceses a los que Petrarca solamente hace una pequeña referencia (vv. 43-44). Se trata de los trovadores Pierre Vidal y Pierre Roger⁵⁰. Este pequeño detalle de poner en relevancia a estas dos figuras por parte del traductor, puede llegar a verse como el deseo de destacar “lo francés”, la cultura francesa, tan en boga en aquel momento (fol. 51v). Había que preservar lo nacional frente a lo que llegaba de Italia.

Recuérdese que desde la introducción, Belliard señala que pretende lograr que su trabajo no demerite ante la gran obra del poeta italiano. Desea que su verso francés esté a la altura. Este aspecto que parece insignificante y que parece ser parte de una común *captatio benevolentiae*, responde más bien al mundo que rodea a la traducción. Hay que señalar que la asimilación de Petrarca en Francia, antes de la aceptación generalizada que representa Ronsard según se explicó anteriormente, resultó controversial, dado que muchos se cerraban a aceptar una expresión diferente. La aproximación de Petrarca al mundo de los sentimientos era distinta a la que estaban acostumbrados los intelectuales franceses. Además, se consideraba al petrarquismo una especie de atentado contra la cultura francesa, idea que poco a poco fue desapareciendo⁵¹. Era el miedo a una italianización, a una asimilación y corrupción del “genio francés”⁵². Según Balsamo se formaron dos modalidades entre los intelectuales franceses:

Sous ses deux modalités, celle du modèle, qui permetait une féconde imitation thématique et formelle, et celle du mythe, qui offrait un point de

⁵⁰ Véase para este trovador el libro ya clásico de J.F. Rowbotham, *The Troubadurs and Courts of Love* (New York, 1985). Es muy valiosa la explicación que da V. Pacca de estos versos en su edición de Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzi* (Milano, 1996), 193.

⁵¹ Preparo en estos momentos un trabajo sobre el asunto con el título provisional de “El petrarquismo francés de *I Trionfi*: analogías y diferencias con el de la Península Ibérica”.

⁵² J. Balsamo, “Petrarque: un livre, un modèle, un mythe”, *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, ed. J. Balsamo (Ginebra, 2004), 19.

référence dans un imaginaire national, la référence pétrarquienne a été essentielle dans la constitution d'une culture vernaculaire, mondaine et savante.⁵³

En Castilla sucedió algo parecido, pero se ceñían más a las formas métricas. El corpus literario que nos ha llegado demuestra claramente una aceptación mayoritaria de Petrarca por parte de los intelectuales castellanos, especialmente el Petrarca de los "Triunfos". Lo que pasa es que a ese corpus al que dan lugar los "Triunfos" no se le ha dado su valor ni su lugar en la literatura⁵⁴.

Centrándonos en el trato que reciben los personajes en la traducción, normalmente Belliard añade las historias de aquellos que no están claros en Petrarca. Petrarca supone que el lector conoce las historias, como muy posiblemente sucedía en su época. Pero aquí, en la segunda mitad del XVI francés, el traductor se ve forzado a aclarar, lo que no está explícito de las historias de los personajes mencionados, haciendo ver que esas historias son parte de su traducción. Se trata de añadidos, seguramente sacados de comentarios sobre la obra. Es posible que, a pesar de la fecha de la traducción, Belliard se base principalmente en Illicino y no en Velutello. No es extraña esta manera de utilizar a los comentaristas por parte de los traductores franceses, pues, como ha estudiado muy bien Cifarelli, el mismo Maynier parece haberlo hecho⁵⁵. Es muy curioso que en Francia, dentro del campo de la traducción de los "Triunfos" de Petrarca, se traducen los versos por un lado y el comentario por otro⁵⁶. Sin embargo, al traducir los versos, se echa mano del comentario incorporando, como parte integrante de la traducción, información que proviene del comentarista. Vemos entonces que el autor anónimo catalán que tradujo a Illicino no es un caso aislado⁵⁷. Lo curioso es que esta metodología por parte de los traductores no responde a crear una atmósfera más íntima o a la creación de

⁵³ Balsamo, "Petrarque, un livre", 19.

⁵⁴ Desarrollo este tema en tres trabajos míos recientes: El primero (de próxima aparición en *Hispanófila*) muestra la dependencia de la narrativa peninsular con los *Triunfos* de Petrarca, partiendo de la obra catalana *Curial e Güelfa*: "Curial e Güelfa y la prosa corta alegórica: los *Triunfos* de Petrarca en la narrativa en catalán del XV". El segundo abarca el estudio de poetas cancioneriles castellanos y también la dependencia con los *Triunfos*: "Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado", *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*, ed. Marta Haro Cortés et al. (València, 2012), 349-69. Caso análogo sucede en el estudio de los poetas en Aragón, comenzando con "La Faula" de Torroella: Una altramuestra de l'assimilació de Petrarca a la Corona d'Aragó: la desfilada triomfal i la sevamanipulació", "L'Humanisme", 125-143. No obstante, téngase en cuenta que estos trabajos son solo una muestra parcial de la importancia de los *Triunfos*.

⁵⁵ Cifarelli, "Jean Maynier", 87.

⁵⁶ Cifarelli da noticia de los distintos manuscritos de las traducciones francesas de los comentarios en "Jean Maynier", 87.

⁵⁷ *Los Triunfos de Petrarca comentados en catalán*, ed. R. Recio (Chapel Hill, 2009).

un mundo poético determinado. Siguiendo a Petrarca, se mantiene el sentido narrativo, pues los añadidos de los comentarios sólo sirven para esclarecer historias de la antigüedad que ya no son muy conocidas. Pero debe enfatizarse que todo queda a ese nivel, el narrativo, a pesar de las historias que se añaden.

Puede afirmarse, entonces, que este método de introducir las distintas historias en la traducción para esclarecer o completar el perfil de un personaje, responde únicamente a una cuestión de claridad en el traslado, lo que equivale a decir que responde a una idea de que la traducción sea entendida por el lector, por su público. Aunque comienza dirigiendo aquellas palabras a la reina Margarita en donde destaca el dolor del “enamorado Petrarca” por Laura, Belliard se queda a este nivel, está aquí su peculiaridad, lo más relevante de su manera de traducir, pero falta alcanzar esa emoción, el nivel de introspección amorosa del original. No encuentra Belliard una tradición poética que lo ayude o justifique.

Ahora ya, se podría establecer que, tanto Gómez como Belliard, con sus respectivas diferencias, siguen las siguientes reglas en sus traslados:

- 1) Conocer y respetar las lenguas, tanto la propia como a la que se traduce.
- 2) Conocer al autor y su mundo cultural.
- 3) Respetar las gramáticas de cada lengua y evitar, entendiendo el sistema de cada lengua, las traducciones oscuras: que se entienda por todos el traslado.
- 4) Que se consiga la belleza en el traslado, es decir, que la obra traducida se ajuste, respetando las reglas gramaticales de cada lengua, a la verdad. Si esto se consigue, el traslado se entenderá, y se permite utilizar más palabras que en el original si se requiere para ajustarse a la verdad. Esto es posible porque ninguna lengua es igual a la otra y todas las lenguas son respetables por igual. No hay una lengua superior. La belleza impide la literalidad que normalmente conduce a traslados oscuros⁵⁸.

En términos generales, y a modo de resumen, pueden señalarse las siguientes consideraciones que ayudan a explicar la elección de un único triunfo y el cambio en el orden de los capítulos en la traducción castellana.

¿Qué significa ahora, conocida la obra de Belliard, que Gómez “diluye a Petrarca a la manera cancioneril”? Puede decirse que con esa frase lo que se hace es una referencia superficial a la manera en que Gómez presenta a su lector el texto del

⁵⁸ Véanse las explicaciones de J. Suso, “La conception de la traduction en France au XVIe siècle”, *La traducción: metodología, historia, literatura. Ámbito hispanofrancés*, eds. F. Lafarga et al (Barcelona, 1995), 115-22.

“Triunfo de Amor”. Se apunta a que el traductor se acoge a la poética de cancionero porque utiliza el octosílabo y se basa para su traslado en esa poética, pero no se explica que lo hace porque la poética de cancionero es la que le permite la intercalación de canciones, supresiones, cambios y que se aleje del carácter narrativo del original para poner el énfasis en la introspección amorosa; la verdadera fuerza para los poetas y narradores que toman como modelo o punto de referencia a los “Triunfos”. Coincide la intención del traductor castellano con la moda literaria y favorece al cambio que en el mundo de la traducción se anunciaba y que irremediablemente tenía que ocurrir. No es que Gómez no hubiera podido traducir el “Triunfo” con otra clase de verso o siguiendo únicamente la poética de Petrarca. Se trata de una acción consciente en función de una meta. Gómez está demostrando con su forma de traducir el gran valor de la poesía cancioneril.

Al mismo tiempo, Gómez se decanta por una forma de traducir nueva, una forma de traducir que no se entenderá y que, aún hoy en día, no se considera traducción precisamente por su flexibilidad en función de la belleza. La belleza para Gómez (siguiendo las ideas desarrolladas en “Tostado sobre Eusebio” por Madrigal y que luego vemos también en los *retoriqueurs* franceses) es la fidelidad en relación al texto base, con el fin de presentar el valor más importante del “Triunfo”: la introspección amorosa. Hasta ahora se ha pensado que lo más importante del “Triunfo” cara a posteriores creaciones, tanto imitaciones como recreaciones, era el desfile. La manera en que Alvar Gómez presenta la poesía amorosa, ahora se entiende, facilita que la traducción pueda relacionarse con “La Diana”. No ocurre así con Obregón, estancado en los aspectos más formales de Petrarca. Obregón es medieval aunque parezca lo contrario. De esta manera lo que se consideraba más ortodoxo, Obregón y su traducción completa con comentario, no aporta nada a la poética y relativamente poco a la traducción en la época. Aquella idea de Obregón de ser “intérprete tan fiel” cobra, dentro de este contexto, su dimensión exacta.

Gómez representa la manera nueva, lo que se ve en los poemas que siguen la tradición de los poetas que, por ejemplo, utilizan la alegoría de “los infiernos” recogidos en el “Cancionero General” y en sus reediciones. Es el estilo nuevo del que habla Garci Sánchez de Badajoz en su poema “Caminando por mis males” (2: 551-555), que normalmente pasa desapercibido para los petrarquistas:

Tráxome colmado el cuerno
del veneno chíneo copia,
por que no tuviesse inopia
de las penas del infierno,
que si busco por deporte
de penarme en nuevo estilo,
havré de cortar el hilo

ante que Ántropus lo corte⁵⁹ (405).

Llama la atención lo de ‘que si busco por deporte/de penarme en nuevo estilo’. Es este uno de esos testimonios que recoge el Cancionero General de 151, sin duda muy importante⁶⁰.

Además, no es menos cierto que un intelectual como Gómez hubiera podido utilizar el endecasílabo y hubiera podido ceñirse a las tercinas italianas. Garcilaso no era el único con la habilidad de manejar el endecasílabo en Castilla. La misma sociedad que había creado el ambiente para esa literatura que, a primera vista resulta anquilosada y anticuada sin miras a lo nuevo, permite la existencia de un traductor como Gómez que, en realidad, lo que demuestra es que ya hay un cambio hacia lo que venía de Italia, hacia las ideas renacentistas y humanistas, y que existía un traductor que libremente elegía la forma que más le interesaba o gustaba para demostrar la relevancia de una obra extranjera, la relevancia de la poética de un autor extranjero que despertaba polémica. Recuérdese que, como bien apunta Meregalli⁶¹, Garcilaso era visto en la Castilla de entonces como un “snob”, alguien que quedaba fuera de lo tradicional castellano. Lo nuevo, las ideas provenientes de Italia, todavía en los primeros treinta años del XVI castellano no eran aceptadas por la mayoría, eran ideas extranjeras, extrañas a la tradición cultural de Castilla. Como Santillana en el XV o incluso más, Gómez tiene un gran valor si se habla de una renovación literaria castellana. Si alguien entendió bien a Petrarca y su “Triunfo de Amor”, fue Alvar Gómez. Volviendo a la traducción completa de los seis triunfos con comentario de Antonio de Obregón (1512), se ve que se trata de un traslado que, utilizando el octosílabo, no refleja nada nuevo, demuestra solamente que la obra de Petrarca era conocida y que se necesitaba una traducción al castellano. Demuestra que se utiliza el octosílabo porque es el metro tradicional. No hay conciencia de cambio. Obregón, sencillamente, cubre una necesidad⁶². Su importancia es de otra índole.

Por otra parte, si Gómez usa canciones es porque hay una poética de lo amoroso que se lo permite, aparte de la tradición italiana. No se trata de un verso dentro del corpus de la traducción como se ve en la “Canción a Casella” de

⁵⁹ Utilizamos la edición en cinco volúmenes del *Cancionero general* de 1511 de J. González Cuenca, vol. 2, 551-55.

⁶⁰ Trato de esto en “Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado” y en “Alvar Gómez y la poesía de cancionero”, este último en prensa.

⁶¹ F. Meregalli, “Las relaciones literarias entre Italia y España en el Renacimiento”, *Thesaurus*, 17 (1962), 615-17.

⁶² Sin embargo, como indico en mi edición de su traducción, 1-2, tiene una gran importancia para entender el petrarquismo en España.

Boccaccio, en la “Amorosa visione”, se trata de una amplificación con el fin de destacar los sentimientos, la carga afectiva. Esa es la función de las canciones puestas en boca de personajes que llaman a la pasión como Paolo y Francesca⁶³. No se ponen en boca de Escipión o Massinissa. Lo mismo sucede con las otras amplificaciones en donde, a través de la anáfora, consigue un ritmo y la plasmación de un mundo interior muy bien logrados. El uso de la *amplificatio* es constante. Este quehacer traductológico es posible gracias a la conjunción de la poesía de cancionero y la poesía de Petrarca. Por eso la traducción de Gómez es más sentimental, más bonita, más lírica y menos narrativa. No en balde aparece en varios cancioneros, en numerosas ediciones de “La Diana” y se le menciona en “El Quijote”, como diríamos hoy en día, como un *best seller*. El traductor francés, por su parte, a pesar de decir lo que dice a la reina de Navarra, no alcanza el grado de intimidad amorosa que alcanza Gómez utilizando la poética de cancionero para ello, alejándose de esta manera de lo narrativo. Gómez actualiza al gusto castellano con una forma nueva su traducción ayudándose de los tópicos amorosos desarrollados en aquel entonces en Castilla, la cárcel es uno de ellos, así como el mundo de los pastores, mundo beneficiado también por esta corriente lírica. Lo bucólico, el mundo de los pastores, aparece como el resultado de un ambiente lírico imperante y su base es también la poesía de Cancionero, conjuntada con una corriente amorosa a la que ayudan poéticas como la de Petrarca. En la traducción castellana se mantiene el lenguaje típico de la poesía amorosa de cancionero. Verlo de otro modo es un error que equivale a no entender a Alvar Gómez. Ahora cobran más valor que nunca las muy acertadas, pero no bien valoradas palabras de Antonio Prieto: ‘La poesía en metros italianos, con su rica variedad y posibilidades, se precipita en el campo español. Pero la poesía cancioneril, que acusa esta novedad, sigue caminando tanto en práctica individual como en recopilaciones’⁶⁴.

Por su parte, Alberto Blecua, siguiendo esta línea, afirma que se produce en el ámbito poético una simbiosis de las dos formas métricas⁶⁵. Sin embargo, debe verse como un proceso lento, anterior a los comienzos del XVI. Señalar que tanto la poética petrarquista, que usa el endecasílabo, como la de cancionero, octosilábica, son “brazos de un mismo río”, es decir, la lírica provenzal⁶⁶, lleva a

⁶³ R. Recio, *Petrarca en la Península Ibérica* (Alcalá de Henares, 1996), 10-17.

⁶⁴ A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (Madrid, 1984), 49.

⁶⁵ A. Blecua, *La poesía del siglo XV* (Madrid, 1975), 163.

⁶⁶ R. Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid, 1967), 145.

confusión y es inexacto porque hay mucha poesía petrarquista en octosílabo⁶⁷.

Por lo tanto, puede decirse que la intención de Gómez al utilizar el verso octosilábico, suprimir un capítulo del original y convertir el que le sigue en dos capítulos de su traducción, no responde a la idea de seguir el gusto de un público por seguirlo o ser fiel a la tradición de la poesía castellana solamente. Eso puede aplicarse a Obregón. Gómez es un avanzado, muestra una mentalidad abierta, y lo que hace entonces es utilizar la poética que más le sirve en función de resaltar lo que más le interesa de Petrarca: los sentimientos y la belleza de las historias de amor de los amantes.

Aunque parezca mentira, puede afirmarse ahora que Gómez deja ver que en Castilla, irónicamente, también había cierto adelanto utilizando el octosílabo. No radica en el uso de una métrica la aceptación o no de una poética nueva, de una mentalidad nueva, bien hacia la poesía o bien hacia la traducción. Gómez asimila a Petrarca y lo trasmite a través de la ideología amorosa y a través de regular el carácter narrativo del original que, sin una regulación, resultaría aburrido para sus lectores. No se basa en las historias de los personajes, sino que de algunas de esas historias apunta lo más introspectivo para crear su ambiente y darle relevancia de una forma atractiva a la obra de Petrarca. Es un traductor que tiene que hacer popular lo que él sabe que es hermoso. Conoce a su público y para tener éxito, debe presentar un producto atractivo. Así la traducción de únicamente un triunfo se transforma en un documento esencial de las nuevas ideas, pasando a ser Obregón un ejemplo de lo contrario. Hozes, a diferencia de Obregón, sería un caso aparte, es otro aspecto de esta cuestión, pero hay que tener en cuenta que con Hozes ya estamos en la Castilla de 1554, la del "Lazarillo". En esto, en los traslados de la obra vulgar de Petrarca, Castilla también se adelanta a los intelectuales franceses que todavía, de acuerdo a la fecha de la publicación de la traducción de Belliard, se demorarían algunos años en aceptar una concepción nueva en lo que a traducción y poética se refiere. A pesar de las abundantes traducciones de "Los Triunfos", los traductores franceses no aceptan las nuevas ideas hasta bien tarde⁶⁸.

En Castilla hay que destacar la importancia de la poesía de cancionero, pues dicha poesía es la base para que pueda dejarse en primer plano la introspección amorosa. La lírica castellana se convierte, vista desde este ángulo, en la más sobresaliente de aquel momento. Se trata de una poética que permite, no ya una mezcla de sistemas o su asimilación en muchos casos, sino de hacer factible una

⁶⁷ Trato de esto en "Las huellas del *Triunfo de Amor* de Petrarca en los cancioneros".

⁶⁸ Trato esta cuestión en el trabajo arriba mencionado sobre el petrarquismo francés y la Península Ibérica (en prensa).

expresión muy viable, dentro de unos cauces nuevos. No se trata sólo de Alvar Gómez, se trata de Garci Sánchez, de Juan de Flores. La introspección amorosa petrarquista no se logra tan cumplidamente en Francia como en Castilla, porque Francia no tenía una poética de cancionero como Castilla. En Francia, se quedan al nivel en que se queda Belliard. Hay que destacar este asunto que ha pasado desapercibido. Ahora se entiende que, lo que a primera vista puede tomarse simplemente como el uso de un lenguaje sentimental por parte de los autores, no es sino la utilización de una poética que permite darle a Petrarca todo su valor y, al mismo tiempo, sacar de Petrarca toda una connotación y cosmovisión poéticas. El utilizar el octosílabo, cobra una dimensión muy diferente, después de lo que se acaba de explicar.

El traslado de Belliard es fundamental y básico para entender todo este andamiaje que sin un estudio comparativo no se llega a clarificar, se roza por las puntas pero no se aclara.

Si se miran los dos autores desde esta perspectiva, pueden verse dos caras del petrarquismo. El que sigue a Petrarca sin apartarse del camino establecido por él y el que toma a Petrarca como móvil para destacar el mundo de los sentimientos y engrandecer una lírica determinada, dando pie a un corpus literario nuevo. La verdadera asimilación de Petrarca y su obra se da en el segundo grupo. Estas dos divisiones son las divisiones que se deben destacar, las otras son bastante superficiales⁶⁹. Su superficialidad se ve en cuanto se analizan las obras que se relacionan con “Los Triunfos” de Petrarca. Un análisis detallado, por ejemplo, del corpus del género al que dio lugar dicha obra ayuda, sin duda alguna, a esta afirmación⁷⁰. En Castilla no se trata de ver a Petrarca como un mito, en términos de Balsamo. Ojalá que una investigación como la del presente trabajo, llame la atención sobre estas cuestiones.

⁶⁹ A.J. Cruz, *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega* (Amsterdam, 1988), 19.

⁷⁰ Recio, “Los Triunfos, un género” (en prensa).