

[Full paper]

## Historia de las traducciones españolas de los *Triumph* de Petrarca (siglos XVI- XX)

ALICIA MARÍA LÓPEZ MÁRQUEZ

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla  
España



---

**Resumen:** Los *Triumph* de Francesco Petrarca han sido considerados por algunos críticos, como por ejemplo Amaturio, como la última investigación que Petrarca empezó cuando tenía aproximadamente cincuenta años, y que quedaría incompleta en el momento de su muerte. Junto al *Canzoniere*, los *Triumph* constituyen los dos únicos trabajos en lengua vulgar que realizó el poeta italiano.

Por lo que respecta a la literatura española, en especial los *Triumph* recibieron una gran acogida en la primera mitad del siglo XV, que junto al ya mencionado *Canzoniere* tuvo mucha influencia en las letras españolas. De hecho, no podemos olvidar que la difusión del petrarquismo en España tiene lugar, principalmente, a través del *Canzoniere*.

Con este trabajo se pretende describir el panorama de las traducciones españolas de los *Triumph* a partir del siglo XVI hasta llegar a las ediciones modernas del siglo XX. Concretamente, nos centramos en la traducción de Hernando de Hozes que aparecía en un momento decisivo para las letras españolas, pues, aunque la introducción del endecasílabo y de los metros italianos se empezaba a imponer en la primera mitad del XVI, no consiguió anular del todo la tradición que durante siglos había prevalecido en la poesía castellana, esto es, la lírica cancioneril. Para ello, a través de un estudio lingüístico-traductológico, se presentan algunos pasajes de su versión correspondientes al *Triumphus Cupidinis* III y al *Triumphus Mortis* II, en los que se analizan la traducción del adjetivo y las técnicas usadas para trasladar dicha categoría gramatical.

**Palabras claves:** Hernando de Hozes – Endecasílabo – Técnicas de traducción.

### Spanish Translations of the *Triumph* of Petrarca (16th-20th century)

**Summary:** The *Triumph* of Francesco Petrarca has been considered by some critics as Amaturio as the last research that Petrarch started when he was about 50 years old and that would remain incomplete at the time of his death. Together with the *Canzoniere*, the *Triumph* are the two sole works written by the Italian poet in vulgar tongue.

In Spanish literature, the *Triumph* had a warm welcome in the first half of the 15<sup>th</sup> century, and together with the already mentioned *Canzoniere*, it had a heavy influence on Spanish Arts. We cannot forget that Petrarchism in Spain was mainly spread through the *Canzoniere*.

This paper intends to describe some of the translations into Spanish of the *Triumph* from the 16<sup>th</sup> C. to some more modern translations written in the 20<sup>th</sup> C. We would like to focus this study particularly on the translation of Hernando de Hozes that appeared in a decisive moment for Spanish literature since, although the use of the Italian endecasílabo and the Italian verses was being a fact in the first half of the 16<sup>th</sup> C., it was not able to completely law down a tradition that had prevailed for centuries in Spanish Poetry: the Chansonier. Some passages of the *Triumphus Cupidinis* III and *Thiumpus Mortis* II are shown and analyzed from a linguistic and traductological point of view. We highlight the translation of the adjective as well as some translation techniques that are used in order to translate this particular part of speech.

**Key words:** Hernando de Hozes – Endecasílabo – Translation techniques.

---

## 1. Introducción

La estructura de los *Triumphus* responde a la del poema alégorico, escrito en tercetos encadenados, narrado en forma de visión y compuesto por seis capítulos: *Triumphus Cupidinis*, dividido en cuatro secciones; *Triumphus Pudicitie*; *Triumphus Mortis*, compuesto por dos secciones; *Triumphus Fame*, compuesto de tres secciones; *Triumphus Temporis* y, por último, *Triumphus Eternitatis*.

En la literatura española, los *Triumphus* recibieron una gran acogida en la primera mitad del siglo XV. Esto se debió, como ha señalado la crítica, a su componente medievalizante y a la presencia de importantes concordancias con la tradición dantesca (Manero Sorolla 1987: 14-15). Semejante interés produjo que se llevaran a cabo las suficientes ediciones como para considerarlas, junto al *Canzoniere*, uno de los textos en vulgar más trascendentales del escritor italiano; de hecho como advierte la autora, «cuando todavía no había cristalizado por entero el triunfo del nuevo petrarquismo, el petrarquismo vulgar, [...] la medida de las ediciones fue considerable: una por año». Añade Manero Sorolla que, de todas ellas, nueve se realizaron solo para los *Triumphus*. Asimismo, Antonio Pietro señala la fortuna de la que gozó la mencionada obra, llegando a ser más popular que el *Canzoniere*.

Los *Triumphus* no solo no contenían para los humanistas el acicate de su erudicción sino la novedad, el gusto selectivo, con que esta erudicción era ofrecida al servicio de otros hombres cultos (1968:22).

Con todo, algunos críticos –como por ejemplo Roxana Recio y Anne Cruz–, se lamentan de la relativa poca atención que se le ha dado a la influencia de los *Triumphus* en España. Para Recio no se ha tenido en cuenta «la gran relación que la mencionada obra guardaba con otros géneros literarios entre los que se encuentra la novela sentimental» (2007:11). La autora afirma que la producción de poetas como Alvar Gómez, Cardona, Valdaura, Viñoles y otros, considerados poco importantes, es fundamental para el desarrollo del humanismo en la península, pues:

No sólo ponen de relieve el legado de Petrarca sino cómo se llevó a cabo, debido a las imitaciones, adaptaciones, recreaciones y traducciones de una poética, la creación de aspectos fundamentales en diferentes géneros [...]. Es imprescindible el estudio y conocimiento de la obra de estos poetas, de estos escritores y del petrarquismo nuevo que, en mi opinión, no es otro que el que se desarrolla a partir de ese énfasis psicológico que Petrarca pone en el sufrimiento del amante y que se ve tan claramente en el capítulo IV del *Triunfo de Amor* (2007:11).

Por su parte, Cruz considera la versión de Hozes una de las mejores traducciones del italiano en español, ya que fue capaz de superar con maestría el gran obstáculo de la rima oxitónica (1995: 284-85). Cruz la diferencia del resto de traducciones de estilo cancioneril (las de Obregón y Nuñez, de las que hablaremos más adelante) por el «nivel de musicalidad y armonía» que presenta. Dicha característica se hace patente mediante «el uso efectivo del lenguaje, de la aliteración y de la cadencia rítmica», asegura la autora.

En definitiva, dentro del panorama lírico de los siglos XV y XVI, los *Triumph* supusieron la existencia de un conjunto de obras muy particulares, que se relacionan estrechamente con el modelo petrarquista, por la adaptabilidad que dicho modelo representa.

### 1. 1. La traducción en España en los siglos XV y XVI

Como indica Peter Russell (1985:5), ya en el siglo XVI *messer* Pietro Lauro podría hablar sin tapujos de la traducción como una «sutil y loable empresa».

El cambio de mentalidad se hace manifiesto, según Recio (2005: 2 y ss.), desde el siglo XIV, cuando se empieza a considerar la posibilidad de traducir en lenguas vernáculas y, de esta forma, ir abandonando la imposición del latín sobre otras lenguas romances, aunque siguieran existiendo escritores que condenaran sin reservas las traducciones del latín a este tipo de lenguas.

A finales del XIV se creía en dos axiomas fundamentales en torno a la traducción. El primero hacía alusión a la imposibilidad de traducir del latín a otras lenguas romances, ya que estas no tenían estructuras paralelas a las latinas, es decir, que no era posible traducir del latín al romance satisfactoriamente;<sup>1</sup> el segundo se refería a que las traducciones debían ser fieles al original, lo que significaba que había que traducir «palabra por palabra», aunque el resultado fuera incompresible.

En la corona de Castilla, por ejemplo, seguía predominando la opción de máxima fidelidad hacia el texto original en latín, aunque el texto de la traducción fuera oscuro y complicado de entender, lo que obligaba a añadir explicaciones adicionales, llamadas exégesis que, según Recio (2005: 5), son fundamentales para el estudio de la traducción.

Hay que pensar que estamos en pleno Humanismo y que en España, como en toda Europa, dicho movimiento renacentista se asentó bajo las bases del Humanismo italiano, cuya influencia se extendió por todos los sectores de las Humanidades, como señala Alejandro Coreleu:

<sup>1</sup> Russell (1985: 18) explica que cuando un traductor medieval habla habitualmente de los problemas que supone traducir del latín, expresa ideas y frases parecidas o casi idénticas a las ya utilizadas por otros traductores. Este proceso da lugar a una serie de *topoi* que aluden a la forma de traducir a una lengua vernácula.

La huella de los *studia humanitatis* en la cultura peninsular no sólo llegó así a la literatura neolatina y a disciplinas característicamente humanistas como la filología bíblica, sino que también se apreció su influencia en las letras en vernáculo o en las traducciones de textos clásicos y humanísticos (1988: 295)

Ya en el siglo XV, en España se opta por una prosa menos latinizante. El traductor era muy dado a demostrar sus conocimientos del latín a través del uso de giros sintácticos latinos y cultismos en su prólogo y dedicatoria. En general, como señala Russell, se traduce «para que un lector privado de su conocimientos del latín pueda entender sin demasiados problemas su versión» (1985: 22). También, señala Valentín García Yebra (2004: 88), las traducciones del latín caen en una especie de «amaneramiento», al reproducir el hipérbaton latino y utilizar neologismos redundantes para enriquecer el léxico.

No podemos olvidar que San Jerónimo instauró su teoría de la traducción desde la Edad Media hasta el Humanismo, en la que según él, «el verdadero traductor es aquél que intenta captar en su propia lengua el significado total del texto original, traduciendo las ideas de este último y no las palabras exactas» (Russell 1985: 27), pues según el santo, cada lengua tiene «su genio» y es necesario que el traductor lo respete y tenga en cuenta.

Había otras opiniones, como la de Alfonso de Madrigal (El Tostado) que defendía la traducción literal, contraponiendo a esta –como indica Recio (1995: 59)– los comentarios adicionales al texto o glosa. Para el Tostado –destaca Russell (1985: 32)– la elocuencia suponía una cualidad esencial como acto de comunicación de la traducción, ya que el traductor debía preocuparse por transmitir la «*fermosura* estilística del original»; aunque también era consciente de las condiciones propias de cada lengua, por lo que el Tostado, ante la duda de «elegir entre la fidelidad al texto que no suene bien y la infidelidad que lo haga, debe, desde luego, optar por la fidelidad», postura esta que coincide con la opinión de Alfonso de Cartagena referente al «papel de la elocuencia en las traducciones» que defendió en su conocida disputa con el humanista italiano Leonardo Bruni.

El mismo Russell (1985: 54-55) advierte que ya hacia 1530, se empezaron a superar las ideas y los valores de los traductores del siglo anterior, Así, pues, por primera vez se tomaban «las debidas precauciones para evitar que las normas lingüísticas propias del idioma del que se traduce se delaten en la versión traducida», lo que suponía que el traductor tendría que crear, si de este modo lo consideraba, «una obra original». Hacia mediados de siglo ya se podía hablar de la existencia de una nueva generación de traductores que iba dejando atrás el interés por las traducciones realizadas en el siglo anterior.

Prueba de estos cambios es la famosa traducción al castellano de *Il Cortigiano* (1534) que realizó Juan Boscán,<sup>2</sup> y que ha sido considerada por gran parte de la crítica<sup>3</sup> como el inicio de una nueva forma de concebir el proceso de la traducción. A este respecto, subraya Félix Fernández Murga (1989: 317) las declaraciones que Boscán hace de su forma de traducir en la carta Dedicatoria a Gerónima Palova de Almogávar que precede a la edición de 1534, así como las palabras de elogio que su amigo Garcilaso le dedica en la misma carta. Veamos en primer lugar las declaraciones de Boscán:

Yo no tendré fin en la traducción de este libro a ser tan estrecho, que me aprietea sacalla palabra por palabra; antes, si alguna cosa en él se ofreciere que en su lengua parezca bien y en la nuestra mal, no dexaré de mudalla o de callarla (cit. en Fernández Murga 1989:317).

Garcilaso,<sup>4</sup> por su parte, justifica el motivo de su elogio con las siguientes palabras: «porque no se ató al rigor de la letra, sino a la verdad de las sentencias». De este modo, tanto las declaraciones de Boscán como las de Garcilaso constituyen según Lapesa, «un verdadero manifiesto de la nueva corriente» (1980: 304), la del siglo XVI, en el procedimiento de la traducción.

Por otra parte, Lore Terracini (1996: 940 y ss.) observa que en la mencionada carta Dedicatoria, los dos textos que acompañan la versión del Cortesano, tanto las palabras de Boscán como las de Garcilaso, contienen «unos principios fundamentales», de entre los cuales destaca «la afirmación de la utilidad de hacer comprender buenas obras a los que no conocen la lengua original». Para la autora, este es un «motivo didascálico» que en España surge en la época de Alfonso X el Sabio, sigue presente en las traducciones medievales y del siglo XV y se extiende hasta casi la mitad del siglo XVI. Terracini aprecia «actitudes» que tienen que ver fundamentalmente con la lengua, con sus «elementos expresivos y sus caracteres peculiares, sobre todo en Garcilaso». Estas actitudes típicamente renacentistas hacen referencia en Garcilaso, al «afecto por la propia lengua y la conciencia de la peculiaridad de cada idioma», y en Boscán «a la afirmación de igualdad entre lenguas modernas» (en este caso, entre el español y el italiano).

Más adelante, Terracini subraya también que la conciencia diferencial entre «romanzar» y «traducir» marcó la frontera entre la traducción del siglo XV y el Renacimiento. Basándose en los conceptos de Gianfranco Folena (1994),

<sup>2</sup> Según Mario Pozzi (1994: 59), al parecer, fue la única obra publicada en vida y luego reeditada trece veces. Después de su muerte, su viuda publicó *las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros* en 1543.

<sup>3</sup> Como por ejemplo, Fernández Murga (1989), Lapesa (1980), Terracini (1996) y Reyes Cano (1984).

<sup>4</sup> Tanto las palabras de Boscán como las de Garcilaso están citadas a través de Fernández Murga (1989).

aplicados a la situación italiana en la Edad Media, en los que se habla de traducción «vertical», la que va «desde una lengua prestigiosa como el latín a lenguas vulgares», y de traducción «horizontal», o lo que es lo mismo «entre las mismas lenguas vulgares», observa que en el caso español la traducción del italiano estaba considerada como un procedimiento vertical, hasta que los mismos Boscán y Garcilaso rechazan el término «romanzar» para describir dicha traducción,<sup>5</sup> circunstancia esta que implica «una clara conciencia de la modernidad de la empresa traductora de Boscán».

## 2. Traducciones en español de la obra en vulgar de Petrarca

El interés de las traducciones del Petrarca vulgar en español empieza en los primeros años del siglo XVI, precisamente con las traducciones de los *Triumphs*. Sin embargo, las traducciones del *Canzoniere* llegaron más tarde, en los años sesenta, para terminar con la última traducción no publicada que se llevó a cabo a finales de siglo, que cierra la producción de traducciones clásicas hasta nuestros días.

Es curioso el vacío que existe desde la última traducción publicada de Petrarca (1591) hasta la edad contemporánea, pues no se conoce ninguna traducción completa en todo este arco de tiempo. No será hasta el siglo XX cuando, nuevamente, las traducciones del Petrarca vulgar recobren el interés de algunos traductores.

De dicha laguna, hay constancia en las dos ediciones que se hicieron en nuestro país; nos referimos a la publicada por García Morales en 1957 y a su reedición en 1963, y a la realizada diez años más tarde por Antonio Prieto y reeditada también en 1968.<sup>6</sup> En ambas ediciones se recogen las traducciones del *Canzoniere* hechas por Enrique Garcés (del que hablaré más adelante) de 1591, y la de los *Triumphs* de Hernando de Hozes de 1554.

En concreto, García Morales se lamenta de que el lector moderno no pudiera disfrutar de tan bellos versos en castellano: «Hace ya casi cuatro siglos que no resuena en la sobria lengua española el eco de sus patéticos y delicados lamentos de amor» (1963: 12). Antonio Prieto también se hacía eco del injusto pago que se le había hecho a la obra de Petrarca, en lo que a las traducciones se refiere, como se desprende de sus palabras: «la lírica de Petrarca es difícil poder gozarla en traducciones castellanas».

Prieto (1968: 23) va más allá y, aunque bien reconoce que ambas traducciones ayudan a acercarnos un poco más a la belleza de los versos de Petrarca,

<sup>5</sup> Afirma Boscán que «[...] traducir este libro no es propiamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar en otra quizá tan buena» (Santoyo, 1987:59).

<sup>6</sup> Según consta en Simón Díaz (1953: 614).

añade que algo se pierde en esa traslación de las dos obras en vulgar del escritor italiano. Así «la mayor parte de su belleza, de difícil y armoniosa sonoridad, está perdida en la traducción». Afortunadamente, hoy en día, contamos con novedosas traducciones, en las que el lector podrá seguir disfrutando y conociendo de cerca «la armoniosa sonoridad» que constituyen los versos de Petrarca.

Antes de centrarme en las traducciones españolas de los *Triumpho*, me gustaría analizar brevemente el panorama de las traducciones españolas del *Canzoniere* desde el siglo XVI hasta el XX.

La primera traducción castellana del *Canzoniere* es la que realizó en 1567 Salomón Usque de la primera parte de la obra que fue la única que se publicó fuera de España, concretamente en Venecia a manos del tipógrafo Nicolò Bevilacqua con el título *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salomón Usque*.<sup>7</sup> Según Jordi Canals Piñas (2005: 107-8), tuvo poca difusión en las bibliotecas de la Península Ibérica ya que aparecen tan solo dos ejemplares: uno, en la Biblioteca Nacional, y el otro en la de Cataluña. Aunque en sentido estricto no se puede hablar de una traducción «*ad verbum*», se respeta casi fielmente el texto fuente toscano. Usque traduce la obra italiana respetando la métrica y la variedad de estrofas del original.

En 1591 un portugués, llamado Enrique Garcés, nacido en Oporto y residente en Perú, realiza la única traducción completa al castellano de la obra del poeta italiano, la cual se convertirá en la última traducción publicada en español de Petrarca hasta el siglo XX. La obra se titula: *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*, se publica, como decíamos, en 1591 en Madrid, en los talleres del impresor Guillermo Droy.

Según José Bertomeu Masiá (2007: 450), dicha traducción tiene una valiosa importancia para la historia de la literatura y sobre todo para la historia de la difusión del petrarquismo en América Latina, ya que fue en la primera traducción de Petrarca en este continente y su autor, Enrique Garcés, se convertiría en un personaje esencial para poder entender el proceso de difusión de la obra de Petrarca entre los intelectuales y poetas americanos, debido no solo a su trabajo como traductor, sino también por su oficio de librero y fundador de la vida cultural en uno de los países más importantes de América Latina en el siglo XVI, el Virreinato de Perú.

Con la tercera y última versión de Francisco Trenado de Ayllón se cierra la relación de traducciones castellanas en el siglo XVI del *Canzoniere*. De

<sup>7</sup> De esta traducción existe una edición crítica, con un estudio preliminar, realizada por Canals Piñas y publicada en 2009 por la Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.

acuerdo con Jordi Canals (2009: 21), la citada traducción no se llegó a publicar,<sup>8</sup> a pesar de los esfuerzos del traductor zamorano que la tenía preparada para su publicación ya a finales de 1595.

De todas formas, la característica más llamativa de las dos primeras traducciones publicadas del *Canzoniere* es que fueron realizadas por portugueses y que después de estas ediciones no se llevó a cabo ninguna otra, ni en España ni en el resto de Europa durante los siglos posteriores, con la excepción de Francia, donde en 1606 se publicó una segunda edición de *Petrarque en rime françoise* de Philippe de Maldeghem (Meregalli, 1975: 58; Rodrigo Mora, 1995: 141).

En lo concerniente a las traducciones actuales del *Canzoniere*, hubo que esperar cuatro siglos (sucederá lo mismo con los *Triumphs*, como se verá más adelante) para poder disfrutar de los versos de Petrarca en traducciones modernas. La primera que se realizó en el siglo XX pertenece al poeta y traductor del italiano Atilio Pentimalli, publicada en 1976 en Barcelona por la editorial Río Nuevo, de su colección de poesía. Se trata de una versión bilingüe, que según declara él propio Pentimalli «más que una traducción se adjunta al texto italiano una guía en castellano, para poder seguir las vicisitudes de la narración pasional de Petrarca abandonando cualquier pretensión de elegancia» (Rodrigo Mora 1995: 143).

La segunda versión del *Canzoniere* es la que en 1983 llevó a cabo Ángel Crespo, publicada en la Editorial Bruguera, en Barcelona. Mientras que Pentimalli «no pretende recrear en español un texto petrarquista», Crespo pretende todo lo contrario; procura concretamente el calco del original, principalmente, en el apartado de la métrica «adoptando endecasílabos y heptasílabos rimados tras los cuales el lector no puede dejar de advertir una titánica y constante lucha con la palabra» (Carrera Díaz, 2005: 134).

Años más tarde, en 1989, Jacobo Cortines, famoso petrarquista, emprende también la tarea de verter al castellano la obra de Petrarca, cuyos objetivos, según explica él mismo:

No son otros que los de ofrecer una nueva lectura del Cancionero, y la llamo así porque el Petrarca que aquí aparece es el que yo he leído y experimentado y ha de ser diferente del que han visto y han de ver otros (1989: 14).

Los criterios de traducción seguidos por Cortines han sido la adopción de los mismos metros y en la misma variación y distribución que el texto original, endecasílabos y heptasílabos, y sin el uso deliberado de las rimas para que,

---

<sup>8</sup> Nos informa Canals Piñas (2009: 21) de la existencia solamente de una parte del manuscrito autógrafa (ms. Egerton 2062), el cual figura entre los fondos españoles de la British Library de Londres.



como apunta el traductor, «no interrumpiera esa otra musicalidad del verso blanco» (Cortines, 1989: 12). A propósito de la traducción de Cortines, Carrera Díaz habla de «acierto» y de «bondad» que dan lugar a un «equilibrio tonal en la cadencia del verso, fluidez melódica y rítmica, soltura sintáctica, atenta selección léxica y demostrada habilidad técnica» (2005: 139).

## 2.1. Traducciones primeras y actuales de los *Triumph*

Las traducciones del Petrarca vulgar en España empiezan con la traducción de los *Triumph*, concretamente con la edición de 1512, llevada a cabo por Antonio de Obregón, seguida por una edición parcial, limitada al *Triumphus Cupidinis* de Alvar Gómez de Ciudad Real o Guadalajara, cuya fecha de composición es motivo aún de desacuerdo, pero que puede quedar fijada entre 1510 y 1515.

En relación al *Triumphus Cupidinis*, Recio destaca que existe otra traducción de este capítulo y que sería no solamente de gran importancia para señalar la fama de la que gozó la obra de Petrarca, sino también para demostrar la importancia que tuvo el *Triunfo de Amor* por sí solo (2007: 161-74). El texto al que hace alusión la autora se titula: *Triumpho de amor de Petrarcha y trobado en romance castellano por Castillo*. Según indica Recio, del autor nada se sabe y, probablemente, se trataría de la misma traducción de Gómez con algunas adiciones, algunos cambios y asombrosas omisiones. Castillo reconstruye el texto de Gómez con evidentes nociones sobre la forma de componer poesía de la época y sobre la manera de traducir que comenzaba a utilizarse por los traductores de Castilla.

La última traducción de los *Triumph* se la debemos a Hernando de Hozes que, en 1554, publicó su versión «al itálico modo», siguiendo el metro tradicional italiano, el endecasílabo en tercetos encadenados.

Antes de analizar las tres versiones mencionadas, no podemos olvidar la traducción del *Triunfo de la Muerte* que realizó Juan de Coloma que aparece en el mismo año que la traducción completa de Hernando de Hozes, pues formó parte del *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impresas así por el arte española como por la toscana*, publicado en Zaragoza, por Esteban de Nájera (Manero Sorolla 1993: 568-569). De acuerdo con Manero Sorolla, dicho trabajo recibe los elogios tanto de Jiménez de Urrea en su traducción del *Orlando Furioso* (1549), de Cervantes en el ya mencionado «Canto de Calíope», como del mismo Hozes en el prólogo de su traducción como autoridad literaria.<sup>9</sup> A pesar de la prevalencia de aquellos años del uso del metro italiano, Coloma se acoge en su versión al metro castellano.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Las palabras a las que hace referencia Manero Sorolla son las que se refieren a las argumentaciones que Hozes esgrime en su prólogo para justificar su versión castellana según la métrica italiana que ya se estaba imponiendo en esos años: «Me pareció que era mejor aventurarme a este inconueniente, que no contradecir la opinion de tantos, [...] que no es justo

Por lo que respecta a la traducción parcial de Alvar Gómez, no se sabe la fecha exacta de composición. Se consideran aceptables las teorías de Rico y Alvar (citadas en Recio 1998), los cuales señalan que dicha versión pudo pertenecer a la juventud de Gómez, aproximadamente hacia 1510. Los investigadores se basan en dos hechos: el primero, en que el traductor se dedicaría más tarde a componer obras religiosas en latín; y el segundo, en que la obra contiene un alto porcentaje de rimas agudas, lo que indica que todavía no se había llevado a cabo la fijación métrica que tendrá lugar hacia 1550. Esta versión de los *Triumphs* obtuvo una gran popularidad entre los lectores de la época, como lo demuestra el hecho de que fuera incluida en varias ediciones de la *Diana* de Jorge de Montemayor, apareciendo por primera vez en las de Cuenca y Valladolid de 1561 y también la circunstancia de que fuera adaptada para el lector español de la época, sin discursos moralistas, con el objetivo principal de buscar la belleza (Recio 1998: 18 y 20).

Al igual que Gómez, la traducción de Obregón se rige por la tradición del metro octosilábico de la poesía cancioneril castellana y los versos están agrupados en estrofas de diez. Obregón traduce los seis *Triunfos* añadiendo los comentarios de uno de los principales comentaristas de Petrarca del siglo XVI, Bernardo Illicinio, bajo el título de *Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano*, traducción publicada en Logroño, en la imprenta de Arnao Guillén de Brocar. Fue dedicada a Don Fadrique Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla. La edición tuvo un gran éxito y fue reimpressa en dos ocasiones: una en 1532, en Sevilla, y la otra en 1542, en Valladolid. La fecha tan temprana de la versión de Obregón confirma que el ambiente cultural y político en la España que precede a la llegada de Carlos V, se manifiesta notablemente receptivo a los cambios que una década más tarde llevarán a cabo Boscán y Garcilaso.

## 2.2. Hernando de Hozes y su versión en endecasílabos

Así, pues, llegamos a 1554, cuando Hozes publica en Medina del Campo,<sup>11</sup> la traducción de los seis *Triunfos* de Petrarca. El título completo de la obra es el siguiente: *Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nuevamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida y numero de versos que tiene en el Toscano y con nueva glosa*.

---

que ninguno condene por malo lo que aquello que [...] don Ioan de Coloma, y Garci Lasso de la Vega, y Ioan de Boscan, y otras muchas personas doctas tienen aprobado por bueno» (1554: fol.1v).

<sup>10</sup> Recio (1993: 229-40) también alude a esta traducción, comparándola con la versión del *Triunfo de Amor* de Obregón.

<sup>11</sup> Alejo Venegas fue, en calidad de «censor de libros», el que, con su juicio favorable, permitió la publicación de dicha traducción (Zuñi 1995: 26). No olvidemos que los *Triumphs* fueron incluidos en el índice de libros prohibidos por la Inquisición Española en 1583.

En el primer folio aparece la licencia de impresión *Por mandato de su Alteza Ioan Bazquez*. A continuación, en el fol. 2r, el prólogo, que va dedicado *Al illustrissimo Señor Ioan de la Cerda, Duque de Medina Celi, Marques de Cogolludo, Conde del gran puerto de Sancta Maria, Señor de las villas de Deça e Enciso, etc.*; con reediciones en 1555,<sup>12</sup> en el mismo lugar que la primera, y una última en 1581, en Salamanca. La traducción se compone de una glosa o comentario con ideas recogidas por dos de los comentaristas más importantes de Petrarca, los ya mencionados Illicinio y Vellutello, aunque básicamente sigue a este último, circunstancia comprensible si se considera que a mitad del siglo XV, la autoridad de Illicinio como comentarista de Petrarca se había perdido (Recio 2000: 1512).

La importancia de dicha traducción radica en la forma de verter el texto al español, pues Hozes considera que no solo es necesaria la renovación del poema original, sino que también es conveniente la creación de una nueva traducción en castellano basada en la poética del lenguaje de Petrarca y en la formación de sus versos (Cruz 1995: 282). El mismo Hozes, en el citado prólogo de 1554 (fol. 2), expone los motivos que le llevaron a hacer una nueva traducción en castellano:

Despues que Garcilasso de la Vega y Ioan Boscan truxeron a nuestra lengua la medida del verso Thoscano, han perdido con muchos tanto credito todas las cosas hechas, o traducidas en qualquier genero de verso de los que antes en España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas (como es notorio) de mucho precio.

Seguidamente, Hozes (1554: fol. 2) pasa a nombrar la traducción de Obregón que, si bien la considera como una versión obsoleta «que ya casi ninguno las quiera ver», no deja de reconocer el mérito de dicho trabajo: «[...] Y como una dellas, y aun a mi parescer de las mejores, fuesse la traduction de los Triumphos de Petrarcha, hecha por Antonio de Obregon».

Hozes se lamenta de que algunos amigos suyos no pudieran disfrutar de tan bello poema en la misma forma que fueron concebidos, por lo que se decide a traducirlos según la moda literaria importada desde Italia.

La innovación de Hozes consistió en tomar del original para su versión la métrica y el ritmo. De este modo, tenía que cumplir dos preceptos métricos importantes de salvar en nuestra lengua castellana, pues todos los versos debían terminar en vocal y no ser agudos. El mismo Hozes nos advierte en el apartado *Al lector*, lo difícil que puede llegar a ser el cumplimiento de estos

<sup>12</sup> Son ejemplares de 1555 que conservan el año inicial de publicación, 1554, con cambios sin relevancia en la portadilla que fueron publicados en la misma tipografía que la primera edición.

preceptos en la lengua castellana, pues muchas de las palabras terminan en consonante y son oxítonas:

Del trocar no pocas palabras, y aun tambien algunos versos, fue la causa, que como muchas vezes acaban los versos Thoscanos en un consonante que buuelto en nuestra lengua, queda muy diferente, fue necessario buscar otras palabras y terminos, por donde tornarlos a hazer conforme. Pero aun fue tanta occasion como todo lo susodicho assi para el quitar, como el mudar de algunas palabras huyr de poner en un capitulo muchas vezes un mismo consonante, y querer guardar enteramente en nuestro verso aquello que casi siempre se guarda en el Thoscano, que es fenecer todos los versos, y que ninguno tenga el accento en la ultima, de cuya causa avia de llevar una syllaba menos, como es notorio [...], pues casi todas las palabras acaban en aquella lengua en vocal, y son muy pocas, las que tienen accento en la ultima. Pero en nuestra lengua es mas difficultoso, y mucho menos necessario de guardarse: porque segun es a todos manifesto, la mayor parte de las palabras que enella ay acaban en consonante, o tienen el accento en la postrera (1554: fol. 1r).

Para finalizar con estas justificaciones, Hozes se disculpa porque, a pesar de su gran esfuerzo, no siempre ha sido posible conservar el sentido del original en su proceso de traducción.

En relación al segundo precepto, esto es, que ningún verso acabe en sílaba aguda, algunos autores –entre los que se encuentra Emiliano Díez Echarri (1970: 232)– señalan que ya en el siglo XVI los escritores habían observado que los finales agudos, habituales en la poesía española, al contrario de lo que se pudiera pensar, contribuían a la belleza del texto, pero este procedimiento, que se podía aplicar legítimamente en estrofas octosilábicas, producía una cierta incoherencia si se usaba en el endecasílabo. El mismo Herrera los había aceptado en un principio para más tarde acabar rechazándolos.

Volviendo a la versión de Hozes, Francisco Rico (2002: 222 y ss.) en su artículo sobre «El destierro del verso agudo», nos descubre que el proceso completo de traducción de Hozes, antes de ser editada su versión de 1554, pasó por un período amplio y dilatado de elaboración. Según Rico, existe un manuscrito que no ha sido aún estudiado con atención en el que se presenta una versión de Hozes distinta de la que hoy conocemos de los *Triumphs*, aproximadamente del 1549, revisada un año más tarde y diferente de la que fue modificada en 1552 y más tarde publicada en 1554. Quiere decir esto que el mismo Hozes empleó las rimas agudas en la citada redacción, para traducir la obra de Petrarca, que no llegó a ser publicada. Rico recoge un fragmento extraído del códice, que pertenece al *Triumphus Cupidinis I (Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione/ricondotto m'aveano al chiuso loco/ov'ogni fascio il cor lasso ripone.)* y que dice así:

Amor, desdén, mi llanto y la sazón  
entonces al lugar me avían llevado  
que suele dar alivio al corazón...

En estos versos podemos apreciar cómo sufre un cambio importante en relación a la versión final de 1554, es decir, desaparecen del primer y tercer verso las terminaciones oxítonas de los endecasílabos tal y como se observa en la versión que llegó a la imprenta de Guillermo de Millis:

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

Observando atentamente el citado códice podemos añadir otro ejemplo que corrobora lo ya expuesto por Rico: el uso de finales en consonante. En el *Triumphus Cupidinis* los versos que Petrarca dedica a las virtudes que acompañan a Laura (*cortesía intorno intorno e puritate, / timor d'nfamia e sol desio d'honore/ penser canuti in giovanil etate*), Hozes los tradujo de la siguiente forma:

pureza y cortesía, mucha verdad  
temor de infamia, gran deseo de honor  
el seso ya muy <\*\*\*> en tierna edad...

Años más tarde los reconstruyó sin la presencia de dichos finales en consonante:

humilde cortesía en todo y pura,  
desseo de fama, y gran temor del daño,  
edad muy tierna, en seso ya madura...

Hozes pasó por un período de adaptación hasta aceptar y acatar las nuevas normas métricas que se estaban imponiendo en el panorama de la lírica española.

De la misma manera, Garcilaso y Boscán habían tenido un período de adaptación y posterior asimilación de las nuevas formas métricas. En palabras de Rico: «mientras cursaban el aprendizaje de la nueva métrica, se habían permitido endecasílabos y heptasílabos agudos [...]: Garcilaso, en una medida minúscula, consciente de recurrir a una licencia esporádica; Boscán, con largueza y tolerancia bastante superiores» (2002: 225). Más tarde, estos dos grandes escritores trabajarían y pondrían todo su empeño para evitar el acento en la última. Asimismo, continúa Rico, sucedía entre poetas y entre

preceptistas, en Castilla o en Andalucía, pues el triunfo del endecasílabo en sílaba llana era un hecho probado en la segunda mitad del s. XVI.

En 1580 se publica en Alcalá el *Arte Poética* de Sánchez de Lima, donde se recogen las doctrinas poéticas de la escuela italiana. En ese año, cuando ya prácticamente y según Rico, a pesar de la tranquilidad con la que se llevaba a cabo el «destierro del verso agudo», obras como las *Anotaciones* de Herrera acreditaban el triunfo del tan mencionado precepto en la mejor poesía andaluza.

Por lo que respecta a la biografía de Hernando de Hozes, además del título de criado del Duque de Medina Celi que reza en la nota de la Licencia de publicación de la traducción, hay que añadir que Prieto en su libro sobre la poesía española del siglo XVI, en el capítulo XIV dedicado a la poesía vallisoletana donde hace referencia a la práctica poética italiana, menciona la posibilidad de que Hozes pudiera haber llevado a cabo su versión en la cárcel:

Es posible que la traducción de los *Triumphos de Francisco Petrarca* de Hernando de Hoces pudiera realizarse en la cárcel de Valladolid cuando Hoces compartía celda y paseos con un tal *Sevillano*. Las cárceles donde no era difícil ingresar por afición al juego, reunían también aficionados a la poesía de distintas latitudes contribuyendo a su transmisión (1991: 629).

Prieto se fundamenta para hacer esta afirmación en un artículo de Alonso Cortés (1955: 535-540), en el que se relata la denuncia con fecha seis de diciembre de 1550, presentada por un prisionero, un tal Bernardo Carballo, contra cinco personas que estaban en la cárcel real de Valladolid por motivos diversos. Estos cinco individuos eran Jerónimo Falconi, Juan de Palencia, el licenciado Figueroa, Hernando de Hozes y otro llamado *el Sevillano*, que no serían personajes de baja alcurnia, puesto que, por ejemplo, «Falconi pertenecía a familias de mercaderes y plateros. El licenciado Figueroa ejercía su profesión de abogado [...] en el tribunal de la Chancillería. Hernando de Hozes era secretario del marqués de Cogolludo». El motivo de la denuncia lo recoge Alonso Cortés con estas palabras:

Muy magnífico señor. —Bernardo Carballo ante V. md. Denuncio de Hernando de Hozes e Juan de Palencia y del licenciado Figueroa y de los que más parecieron culpados, e digo que de quatro días a esta parte estando en esta corte an jugado en cantidad de mill rreales poco más o menos, pido a V. md. Los condene en la pena conforme a las leyes rreales y ofrézcome a dar ynformacion como jugaron a los bedados por leyes rreales e pido justicia y en lo necesario. —Bernaldo Carballo (1995: 537)

Asimismo se describen las declaraciones de los denunciados, de las cuales, destacamos las palabras de Hernando de Hozes:

Juró lo susodicho Hernando de Hozes, preso en la carzel rreal desta corte, de hedad de treynta años, e preguntando al tenor de la dicha denunciaçion, dixo que lo que pasa es que de seys días a esta parte este testigo a visto jugar e a jugado con el licenciado Figueroa e con el Sevillano e Juan de Palencia e Falconi, los cuales a este testigo jugavan al juego de la primera [...] e este testigo ganó ciento y ochenta rreales al licenciado Figueroa otros treçientos rreales, e a este testigo ganó el dicho Palencia otros setenta rreales, y el Sevillano e Falconi jugaron, pero que este testigo no sabe si ganaron o perdieron [...] (Cortés, 1995: 539).

Hozes continuaba en prisión el 21 de febrero de 1551, no se sabe bien si por este motivo o por el que hizo que fuera encarcelado en un primer momento. Parece ser que el pleito no terminó con el último fallo a favor de Hozes, pues todavía en 1554 seguía la polémica en torno a este dinero. Así, pues, Alonso Cortés deduce que es más que probable que Hozes, durante su estancia en la cárcel, además de ocupar su tiempo libre con el juego de cartas, se hubiera dedicado a la digna tarea de traducir los versos de Petrarca.

De esta interesante información, podemos deducir dos datos que hasta ahora solo se podía imaginar, la fecha y el lugar de nacimiento de Hernando de Hozes, en torno a 1520 y, suponemos que pudo ser en Castilla, quizás en Valladolid, en la que, al menos, pasaría parte de su edad adulta.

Se puede añadir, siempre según las fechas supuestas, que fue contemporáneo de algunos miembros del grupo que Joseph Fucilla (1960: 26 y ss.) ha denominado Poetas de la Segunda Generación, como fueron, entre otros, Hernando de Acuña, nacido en 1518 (o 1520), Baltasar de Alcázar en 1530 y Fernando de Herrera en 1534, cuya producción literaria en su mayoría se lleva a cabo en los años entre 1554 y 1585.

Por último, y en relación a las traducciones contemporáneas<sup>13</sup> de los *Triumph*, aparece en 1983, después de cuatro siglos, una nueva versión española realizada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, anteriormente mencionados. Fue publicada por la ya desaparecida Editora Nacional y la traducción se basa en la edición italiana de F. Neri de 1951, tal como aparece

<sup>13</sup> Añadimos una traducción en prosa, realizada por Flor Robles Villafranca, con prólogo de Emiliano M. Aguilera, titulada: *Petrarca. Los Triunfos y otros escritos*, en la que se incluye la traducción de 94 sonetos y donde la autora aclara que: «Conforme los *Triunfos* han sido vertidos en prosa, para el presente volumen, sin ninguna pretensión de meras asonancias, los Sonetos [...] ofréncense libre y espontáneamente asonantados. Diríamos por natural obra de la semejanza de lenguas, y sin ninguna apetencia de mayor trascendencia. Con todo, y en cada caso, se ha respetado la distribución de los versos que integran estas composiciones. Y así, con sólo ellos, se ha obtenido las asonancias en cuestión» (1961: 73).

en la introducción, en la que se exponen los motivos que les llevaron a realizar dicha empresa:

Nace del común y coincidente interés de sus autores por la obra de Petrarca, así como de la coincidencia de los mismos sobre la insuficiencia e inadecuación de las versiones de esta obra hasta ahora disponibles en el panorama editorial hispanohablante (Cortines-Carrera 1983: 27).

La traducción base está realizada por Manuel Carrera y la versión poética corre a cargo de Jacobo Cortines. Se presenta como acercamiento y guía al texto italiano, para la cual, los autores han prescindido de la rima, cuyo uso habría supuesto una variación no muy acertada del texto original. Por el contrario, se conserva el endecasílabo para mantener la estructura poética del original. Recientemente ha sido reeditada por Cátedra, en edición bilingüe, con numerosas variantes del propio Cortines y con estudio, introducción y notas de Guido Cappelli (2003: 76), quien, como bien apunta «es la mejor manera de conocer los *Triunfos* en castellano».

### 3. Estudio de la traducción de algunos pasajes de la versión de Hozes

Como ya hemos señalado en líneas anteriores, el objetivo primordial del traductor fue verter al castellano, sobre todo, la parte formal del poema italiano, aunque para ello, como veremos, tuviera que alejarse del sentido del original.

Petrarca utiliza con frecuencia la ditología,<sup>14</sup> con el fin de perfeccionar y dilatar las hermosas descripciones, emociones y actitudes del poema, tan características de la lengua del Renacimiento. Este recurso estilístico le permite conseguir una gran fuerza expresiva que en la mayoría de los casos está representada por el uso del adjetivo. Esta categoría gramatical, en la transformación a la que dieron lugar las formas poéticas italianas en la lírica castellana, tuvo una importancia relevante en la expresión literaria renacentista.

En los ejemplos que presentamos a continuación, se analiza la traducción de algunos adjetivos que en ciertas ocasiones son fundamentales para entender la

---

<sup>14</sup> Empleamos *ditología* como una «pareja de elementos normalmente unidos por la conjunción y, muy frecuente en Petrarca y en el petrarquismo, hasta el punto de constituir uno de sus estilemas característicos» (Marchese y Foradellas 2000: 108). Asimismo, Demetrio Estébanez Calderón (1996: 297), explica que dicho término procede del griego y designa una figura literaria que consiste en la aparición de parejas o serie binarias de palabras unidas por una conjunción o yuxtapuestas y que semánticamente pueden ser sinónimas, complementarias o contrapuestas. Este último axioma nos lleva a considerar lo que Bice Mortara Garavelli (1989: 214), ha denominado como «dittologia sinonimica» y que consiste en la conjunción de dos vocablos similares en el significado y complementarios.



descripción y la sensibilidad del poeta italiano. Dichos ejemplos pertenecen al *Triumphus Cupidinis* III, en el momento de la llegada de Laura y al *Triumphus Mortis* II, en el que se produce el diálogo entre el poeta y el fantasma de Laura.

### 3.1. *Triumphus Cupidinis* III: La aparición de Laura

Es a partir del v. 89 cuando la musa del poeta, Laura, aparece por primera vez en el poema. Petrarca ve a una joven de la que inmediatamente se enamora, cumpliéndose de esta forma lo que en versos anteriores le vaticinaba el guía, esto es, que formaría parte de los vencidos por el dios Amor. Aunque Petrarca se convierte en un miembro más del cortejo, no sucede lo mismo con Laura que, al no corresponder al poeta con el mismo sentimiento, no está sometida al dios.

El guía, por lo tanto, le informa de que ya puede viajar solo y reconocer al resto de presos, pues ya comparte con ellos la misma pena, o sea el sufrimiento amoroso.

El primer ejemplo pertenece a los versos<sup>15</sup> donde el poeta confiesa todo lo sufrido por el amor de Laura:

So fra lunghi sospiri e brevi risa stato, voglia, color cangiare spesso, viver, stando dal cor l'alma divisa.	Y sé entre los suspiros y la risa mudar la voluntad, color y estado, vivr teniendo el alma ya divisa.
---	---

a. *lunghi sospiri e brevi risa* → 'los suspiros y la risa <Ø>'

El poeta declara que, en su devoción a Laura, ha habido muchos suspiros de sufrimiento y pocas risas, sentimientos que se expresan con la unión de dos sintagmas nominales. En la versión de Hozes dichos sintagmas van desprovistos de adjetivos. Es evidente que si hubiera introducido los respectivos adjetivos, el cómputo silábico no sería de once, por lo que decide sacrificar esta categoría gramatical, eliminando así la antítesis que existe entre los dos adjetivos italianos (*lunghi # brevi*).

Con el segundo ejemplo, el poeta ensalza la belleza y la distinción de Laura comparándola con el mismo sol, veamos los adjetivos que utiliza para describir dicha distinción:

E veramente e fra le stelle un sole, un singular suo proprio portamento suo riso, suoi disdegni, e sue parolela	Un sol es entre estrella soberano, muy propio y singular el tratamiento, risa y el hablar aún más que humano.
---	---

<sup>15</sup> Para facilitar la contextualización de los ejemplos, incluimos antes de cada uno de ellos, el terceto al que pertenece precedido de una breve explicación.

**b. *singular suo proprio portamento* → ‘muy propio y singular el tratamiento’**

En este caso Hozes utiliza la coordinación de dos adjetivos mediante la conjunción copulativa para expresar el comportamiento de Laura, manteniendo también la coincidencia de significado en las dos lenguas y cambiando, sin embargo, el orden de los elementos. La estructura en Petrarca es diferente ya que el adjetivo *proprio* refuerza al posesivo *suo* (frecuente en la lengua italiana) y el español ‘propio’ va modificado por el adverbio ‘muy’.

Ahora, el poeta, con estos versos concluye con la reflexión sobre los efectos que produce el amor de Laura:

e so i costumi, e i lor sospiri e i canti,  
e 'l parlar rotto e 'l subito silenzio,  
e 'l brevissimo riso e i lunghi pianti,

Las mañas y suspiros, sé, y el canto  
la habla rota y el silencio presto,  
la risa siempre breve y largo llanto,

**c. *brevissimo riso e i lunghi pianti* → ‘risa siempre breve y largo llanto’**

Hozes traduce los dos sintagmas nominales unidos por coordinación copulativa que aparecen en el original, pero, en el que hay que señalar, además del cambio de posición del adjetivo con respecto al nombre, una transposición dentro de la categoría gramatical del adjetivo, es decir, el cambio de grado del adjetivo, ya que en Petrarca se utiliza un superlativo, mientras que en Hozes se opta por el grado positivo, modificado a su vez por el adjetivo ‘siempre’.

De cualquier modo, habría podido traducir el superlativo italiano *brevissimo* por su equivalente «brevísimo»,<sup>16</sup> sin que hubiera supuesto un caso de hipermetría, aunque podría resultar forzado, por ser de distribución mucho menor en español.

Destaca, en último lugar, la transposición aplicada al número del segundo SN (*lunghi pianti* → ‘largo llanto’). Es evidente que esta conversión de plural a singular ha sido necesaria para mantener la terminación del verso en vocal.

El poeta evoca también los peligros que había sorteado por su amor, ya que dicho sentimiento no solo le había reportado riesgos para su salud, sino también para su conciencia. Así, apenado, busca en la soledad de la naturaleza el refugio para su triste corazón. Presentamos dos ejemplos que pertenecen al mismo terceto:

<sup>16</sup> De hecho, Lapesa advierte que precisamente «al siglo XVI corresponde la naturalización del superlativo en “-ísimo”» (1980: 396). Entre otros, cita a Valdés y a Garcilaso como ejemplos de la primera mitad del XVI, siendo el caso más significativo el de Boscán (recogiendo las palabras de Morreale) que, aunque no utilizó con mucha frecuencia dicho superlativo en sus poemas, sin embargo, sí recurrió a ellos en su traducción de *Il Cortigiano* (citamos a través de la edición de Lapesa, *ibid*: 396, n. 68).

Da quel tempo ebbi gli occhi humili e bassi, e 'l cor pensoso, e solitario albergo fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi.	Después acá llorando me fatigo. y el corazón es triste por quien amo y soy de soledad muy gran amigo.
--	---

d. *gli occhi humili e bassi* → 'llorando me fatigo <Ø>'

e. *e 'l cor pensoso, e solitario albergo* → 'el corazón es triste'

Hozes ha omitido casi todas las referencias adjetivales, con la excepción de 'triste', que califica a 'corazón' del segundo ejemplo. Así, desaparece la imagen que presenta Petrarca con el sintagma nominal *occhi humili e bassi* que, según Vinicio Pacca (1996: 157), alude al llanto y a la vergüenza, respectivamente. La alusión a dicho sintagma nominal se refleja en Hozes mediante un gerundio ('llorando'), con el que se centra la atención, únicamente, en el hecho mismo del llanto, omitiendo la alusión a la «vergüenza» (o «pundonor») que siente el poeta, expresada con el adjetivo *bassi*.

La unión copulativa de los dos sintagmas nominales del ej. 54 desaparece en HZ, ya que únicamente ha traducido uno de los sintagmas (*'l cor pensoso* → 'corazón triste'), prescindiendo del segundo (*solitario albergo*) que indica el refugio del poeta en lugares solitarios. Aún así, podemos deducir de la traducción que este último concepto, la soledad que el poeta elige para su pesar, está compensado con la oración enunciativa del último verso, esto es, 'soy de soledad muy gran amigo', aunque para ello, haya sacrificado la enumeración de sustantivos que dan cuenta de los lugares a los que se retira el poeta a descansar y a reflexionar como *fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi* (v.114), todos elementos tópicos del paisaje petrarquesco (Pacca y Paolino 1996: 157). Es curioso que no se produzca mención alguna a la naturaleza, teniendo en cuenta que, por el contrario, sí la hallamos en la glosa del verso:

Y de esta causa aborreciendo ya toda suerte de compañía, buscaba siempre la soledad, y como el Toscano dice, las montañas, fuentes, rios, y hermosos bosques, adonde como lugares apartados pudiese mas libremente quejarse (1554: fol. 37v).

### 3.2. *Triumphus Mortis* II: diálogo entre el poeta y el espíritu de Laura

Después de la desaparición de Laura, el poeta tiene otro sueño dentro de su propio sueño y, al amanecer, se encuentra con el espíritu de su amada que le tiende la mano y lo lleva a un lugar apartado donde mantienen una agradable conversación. Laura intenta con sus dulces palabras convencer al poeta de las bienaventuranzas existentes después de la muerte, animándolo para que deseche de sus pensamientos la creencia popular de que esta es solamente miedo y sufrimiento.

En la escena de la aparición de Laura, se suceden una serie de bellas descripciones del espíritu de esta:

<p>Così pensosa, in atto humile e saggio, s'assise, e seder femmi in una riva la qual ombrava un bel lauro ed un faggio</p>	<p>Y luego con semblante muy benino me lleva a una rivera que es cubierta de hayas, y un laurel allí vecino.</p>
---	--

**f. *atto humile e saggio* → 'semblante muy benino'**

El traductor prescinde de uno de los adjetivos de la ditología italiana, en la que se describe el comportamiento de Laura. El adjetivo español ('beni[g]no) no supe semánticamente la pérdida de la ditología italiana, puesto que esta designa un comportamiento a la par que humilde, sensato (*humile e saggio*). Es conveniente subrayar que Hozes con el sustantivo 'semblante' dirige la atención del lector al rostro de la amada, en vez de concentrarla en su *atto*, como se indica en Petrarca. De esta forma, el traductor provoca un nuevo punto de vista o modulación del verso.

El espíritu de Laura se dirige al poeta para comunicarle que, si bien ella ya no pertenece al mundo de los mortales, se siente verdaderamente viva porque es en el más allá donde se encuentra la auténtica vida,<sup>17</sup> hecho que la creencia popular desconoce:

<p>«Viva son io, e tu se' morto anchora, Diss'ella «e sarai sempre, infin che giunga Per levarti di terra l'ultima hora.</p>	<p>- Yo viva soy, y tú eres muerto ahora - me respondió con voz suave y llana- Y lo serás hasta la postrer hora.</p>
--	--

**g. <Ø> → 'voz suave y llana'**

Hozes introduce en este pasaje un sintagma nominal que no aparece en el original de Petrarca, con el que el traductor describe la voz del espíritu de Laura. Con la incorporación de la ditología, el traductor ha acertado el discurso de Laura sobre la verdadera vida eterna, a favor de la ditología que describe su voz, y que añade una información a la traducción que no aparece en el texto italiano y con la que centra la atención en la serena voz de la amada.

Los siguientes adjetivos que se enmarcan dentro del mismo terceto, van dirigidos a la amiga de Laura, que alza la voz para advertir a los mortales que la muerte es la liberación de una cruda cárcel, la vida:

<p>Riconobbila al volto e a la favella, che spesso à già il mio cor racconsolato,</p>	<p>Quien era conocí muy presto en vella, que de esta fui mil veces consolado,</p>
---	---

<sup>17</sup> Con las palabras de Laura se recoge el concepto de «vida terrena» de origen platónico que Petrarca toma del *Somnium Scipionis* de Cicerón (Cappelli 2003: 227).

or grave e saggia, allor honesta e bella.            ahora sabia y grave, entonces bella.

**h. *honesta e bella* → ‘bella <Ø>’**

El poeta menciona a la amiga de Laura que lo ayudó a contener el ímpetu amoroso hacia su amada. Cita a una mujer que en su juventud (*allor*), cuando Petrarca se enamoró de Laura, era bella y honesta. Hozes, por el contrario, alude a la amiga con un único adjetivo: ‘bella’, omitiendo el que expresa la honestidad de la dama (*honesta*). Entendemos que el uso de los adverbios ‘ahora’ y ‘entonces’ de tres sílabas, ha hecho imposible utilizar el equivalente español («honesta») del adjetivo italiano, ya que hubiera supuesto un caso de hipermetría.

**i. *grave*<sup>18</sup> e *saggia* → ‘sabia y grave’**

Como hemos podido comprobar en el ejemplo precedente, el traductor omite el adjetivo italiano de tres sílabas (*honesto*). Sin embargo, en la presente ditología (*grave e saggia*), Hozes respeta los dos adjetivos, transponiendo la posición de ambos.

Para terminar, analizamos el resto del diálogo entre el poeta y su amada, en el que esta le recuerda la escena en la que, a punto de morir, oyó una voz amiga que provenía de las mujeres que la acompañaron en su duro trance:

lo avea già vicin l'ultimo passo, la carne inferma, e l'anima ancor pronta, quando udi' dir in un sòn tristo e basso.	Llegado pues en mi el postrero paso carne enferma, el alma alegre siendo sentí decir en tono triste y paso:
---	---

**j. *sòn tristo e basso* → ‘tono triste y paso’**

Para la construcción del terceto, Hozes ha utilizado la misma estructura del italiano: el primer verso termina con un adjetivo+sustantivo, y el último con una ditología. Hozes ha traducido el primer adjetivo por su correspondiente español (*tristo* → ‘triste’), mientras que para el segundo, ha utilizado un vocablo, cuya forma podría ser la de un sustantivo<sup>19</sup> (‘paso’). Sin embargo, y según los diccionarios consultados, el significado del vocablo coincide con el adjetivo italiano, con la idea de alguien que habla «en voz baja», ya que Covarruvias<sup>20</sup>

<sup>18</sup> En el sentido de «preoccupato, addolorato» (Vitale 1996: 445).

<sup>19</sup> Cuyo único objetivo podríamos pensar que sería la formación de la rima: ‘[...] postrero **paso** / [...] / [...] triste y **paso**’.

<sup>20</sup> Igualmente, hemos consultado el diccionario bilingüe de De las Casas (1570) que incluye la forma adverbial: «passo o sossegadamente» traducido por «pianamente». Asimismo, el diccionario trilingüe de Vittori (1609) tiene entre sus significados, además de este último, el de

(1611) recoge la expresión «hablar paso» y «hablar quedo», cuyo significado es «quieto», o, también como adverbio, «con voz baja». Asimismo, el DRAE (*on line*), en una de sus últimas acepciones, lo incluye sea como adjetivo, sea como adverbio. De esta forma, Hozes ha podido formar el terceto sin que el contenido se alejara de lo expresado en el texto italiano.

#### 4. Conclusiones

Si bien es cierto que el número de adjetivos españoles, en algunas de las circunstancias contempladas, es menor en relación al original, no podemos menospreciar el esfuerzo del traductor por conservar esta categoría, intentando utilizar algunos de los recursos estilísticos de Petrarca, como por ejemplo, el uso de la ditología, conservándola (ejemplo i.), o añadiéndola (ejemplo g.).

Observamos también que una de las técnicas usadas por Hozes es la transposición de cambio de plural a singular (ejemplo c.), pudiendo así cumplir el precepto métrico que consiste en no utilizar una palabra que termine en consonante a final de verso a efectos de rima.


Por lo tanto, podemos afirmar que el metro y la rima han sido los elementos más importantes para el traductor a la hora de traducir, es decir, con el objetivo de cumplir en todo momento con los preceptos métricos importados desde Italia, Hozes ha sacrificado en algunos casos una serie de adjetivos para poder construir el verso, mientras que en otras circunstancias ha incluido la misma categoría para salvar la rima, pues como él mismo indica en su prólogo, la tarea de construir en castellano un verso que acabe en vocal y que no lleve el acento en la última sílaba era una tarea difícil de cumplir en castellano.

Desde el punto de vista lingüístico-traductológico, Hozes supo manejar con precisión los instrumentos que le ofrecía la lengua castellana para poder elaborar una traducción salvando todos estos preceptos métricos, sin que el texto de llegada se alejara, en gran medida, del sentido del texto de partida. Asimismo, no podemos olvidar que su versión fue la última del siglo XVI y de la que se valieron otros autores y editores hasta la edad contemporánea, pues no se conoce ninguna traducción en todo este arco de tiempo. Para ello, como hemos indicado en el trabajo, habrá que esperar al siglo XX (1983) a que Cortines y Carrera publicaran su edición.

En definitiva, la versión de Hozes supuso para la creación literaria una trascendental influencia, pues contribuyó a la consolidación y al enriquecimiento del movimiento petrarquista en la lírica castellana de finales del XVI, con el uso y la adopción del verso endecasílabo, complicado proceso que

---

«quetamente» y «senza romore», que coincide con el significado de Covarruvias y el DRAE, «hablar passo».

supo muy bien aplicar junto con la incorporación de nuevos conceptos y maneras de expresar propias del petrarquismo que reflejó en su traducción con la ayuda de equivalencias propias de nuestra lengua y cultura, ya que, como explica en su prólogo, supo subrayar, mediante un análisis contrastivo entre lenguas afines, el *Toscano* y el *Castellano*, las diferencias más relevantes que hicieron que su tarea fuera aún más difícil como traductor de los *Triumph* del poeta italiano. 

**BIBLIOGRAFÍA****TRADUCCIONES DEL CANZONIERE Y DE LOS TRIUMPHI :**

- CORTINES Jacobo y CARRERA DÍAZ Manuel  
1983 *Triunfos*. Madrid: Editora Nacional (reed. CAPELLI Guido, estudio, introducción y notas, Madrid: Cátedra, 2003).
- CORTINES Jacobo  
1989 *Cancionero*. Madrid: Cátedra (vols. I y II).
- CRESPO Ángel  
1983 *Cancionero*. Barcelona: Bruguera.
- GARCÉS Enrique y HOZES Hernando (de)  
[1963] Francesco Petrarca. *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos* (GARCÍA MORALES Jose (Ed.) Madrid: Aguilar (reed. De PRIETO, Antonio. *Francesco Petrarca. Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1968)
- GARRIBBA Aviva  
2003 «*La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua toscana en castellana" (Madrid, 1591)*», Artifara [en línea ], julio-diciembre. (citado diciembre 2010), disponible en:  
<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/petr01.asp>
- HOZES, Hernando (de)  
1548 *Los Triumphos del Petrarca, traduzidos y comentados*. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3687.
- 1554 *Los Triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traduzidos en lengua Castellana en la medida y numero de versos que tienen en el Toscano y con nueva glosa*. Medina del Campo: Guillermo de Millis.
- PENTIMALLI Attilio  
1976 *Cancionero*, Barcelona: Editorial Río Nuevo, Vols. I, II.
- ROBLES VILLAFRANCA Flor  
1961 *Los Triunfos y otros escritos*. Barcelona: Editorial Iberia.
- USQUE Salomón  
[2009] *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*. CANALS PIÑAS Jordi (Ed.) Trento: Università degli Studi di Trento.

**REFERENCIAS:**

- ALONSO CORTÉS Narciso  
1955 "Un traductor de Petrarca en la cárcel", *Miscelánea vallisoletana*, I, pp. 535-540.
- BERTOMEU MASIÁ M. José  
2007 "Los Sonetos y Canciones del poeta Francisco Petrarca de Enrique Garcés. Nota sobre el *Canzoniere* de Francesco Petrarca en la América del siglo XVI", *Revista de Literatura*, LXIX, 138, pp. 449-65.
- CANALS PIÑAS Jordi  
2005 "Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*", *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario, pp.103-114.



- CANALS PIÑAS Jordi  
 2009 “Prólogo”, en *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, Trento: Università degli Studi di Trento.
- CAPPELLI Guido M.  
 2003 “Introducción”, en PETRARCA, Francesco, *Triunfos*. Madrid: Cátedra.
- CARRERA DÍAZ Manuel  
 1983 “Introducción”, en PETRARCA, Francesco, *Triunfos*, Madrid: Editora Nacional.  
 2005 “Una traducción contemporánea del Canzoniere”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario, pp. 133-139.
- COROLEU Alejandro  
 1988 “Humanismo en España”, en *Introducción al Humanismo del Renacimiento*, Madrid: Cambridge University Press, pp. 295-30.
- CRUZ Anne J.  
 1995 “Los *Trionfi* en España: la poética petrarquista, la teoría de la traducción y la lengua vernácula en el siglo XVI”, *Anuario de Estudios Medievales*, 25, 1, pp. 267-86.
- DÍEZ ECHARRI Emiliano  
 1970 *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo.
- FERNÁNDEZ MURGA Félix  
 1989 “La traducción de autores italianos”, en *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*: Granada, 13-15 de marzo de 1986, pp. 313-320.
- FOLENA Gianfranco  
 1994 *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi Editore.
- FUCILLA Joseph G.  
 1960 *Estudio sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Revista de Filología Española (Anejo LXXII).
- GARCÍA MORALES Justo (Ed.)  
 1963 “Introducción”, en *Francesco Petrarca. Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA YEBRA Valentín  
 2004 *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: Gredos.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN Demetrio  
 1996 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- LAPESA Rafael  
 1980 *Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos.  
 1995 *Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos.
- MANERO SOROLLA M. Pilar  
 1987 *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU.  
 1993 “Triunfo de la Muerte de Petrarca traducido por Juan de Coloma”, *Anuarios de Estudios Medievales*, 23, pp. 563-580.
- MARCHESE Angelo y FORRADELLAS Joaquím  
 2000 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MEREGALLI Franco  
 1975 “Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca”, en *Atti del terzo Convegno sui problemi della traduzione letteraria. Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, vol 4, Monselice: Amministrazione Comunale.
- MORTARA GARAVELLI Bice  
 1989 *Manuale di Retorica*. Milano: Studi Bompiani
- PACCA Vinicio y PAOLINO Laura  
 1996 *Trionfi. Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Milán: Mondadori.

- POZZI Mario  
1994 "Introducción", en CASTIGLIONE Baldassar, *El Cortesano* (traducción de Boscán Juan). Madrid: Cátedra
- PRIETO Antonio  
1968 "Introducción", en *Francesco Petrarca. Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Madrid: Editorial Magisterio Español.  
1991 *La poesía española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, vols. I, II.
- RECIO Roxana  
1993 "Traductor y traducción: los Triunfos de la Muerte de Obregón y Coloma", *Revista de Estudios de Traducción Livius*, 3, pp. 229-40.  
1995 "El concepto de belleza de Alfonso de Madrigal, El Tostado: la problemática de la traducción literal y libre", en RECIO Roxana (ed.), *La traducción en España (siglos XIV-XVI)*, León: Universidad de León, pp. 59- 68.  
2000 "El nuevo petrarquismo y el petrarquismo cuatrocentista. Hozes y los otros traductores castellanos de *I Trionfi*", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2000. II, pp. 1523-33.  
2005 "La traducción en las coronas de Aragón y Castilla", en en Biblioteca virtual E-Excellence (citado 29 de mayo de 2011) disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/04/0100.asp>  
2007 "Imitación, adaptación y asimilación: la transmisión de la poética petrarquista de *I Trionfi*", *Revista de poética medieval*, 18, pp. 197-210.
- REYES CANO Rogelio  
1980 *Medievalismo y Renacimiento en la obra Poética de Cristóbal de Castillejo*. Madrid: Fundación Juan March.
- RICO Francisco  
2002 "El destierro del verso agudo" (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento), en *Estudios de Literatura y otras cosas*, Barcelona: Destino, pp. 215-250.
- RODRIGO MORA M. José  
1996 "Laura traducida al español contemporáneo", en *Atti del Convegno di Roma, Associazione ispanisti italiani*, vol II, pp.141-53.
- RUSSELL Peter  
1985 *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)* Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- SANTOYO Julio César  
1987 *Teoría y crítica de la traducción: antología*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SIMÓN DÍAZ José  
1953 *Bibliografía de Literatura Hispánica*, vol. VIII. Madrid: CSIC.
- TERRACINI Lore  
1996 "Unas calas en el concepto de traducción en el Siglo de Oro español", en *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993, coord. Por A. Alonso González, vol. 1, pp. 939-954.
- VITALE Maurizio  
1996 *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*. Padova: Editrice Antenore.
- ZUILI Marc  
1995 "Algunas observaciones acerca de un moralista toledano del siglo XVI: Alejo Venegas de Busto", *Criticón*, 65, pp. 17-29.

**BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA:**

- AMATURO Raffaele  
1981 *Petrarca*. LIL, vol 6, Roma-Bari: Laterza.
- CASAS (de las) Cristóbal  
1570 “Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana, Sevilla: F. De Aguilar y A. Escribano”, *Real Academia Española. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. DVD-ROM. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- CASTIGLIONE Baldassare  
1984 *El cortesano*. BOSCÁN, Juan (trad.) REYES Rogelio (introd. y notas), Madrid: Espasa calpe.
- 1994 *El cortesano*. (Trad. de BOSCÁN, Juan y ed. de POZZI Mario). Madrid: Cátedra.
- GARCÍA YEBRA Valentín  
1983 *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- 1994 *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos.
- GIORDANO Anna y CALVO GUAL Cesáreo  
2006 *Dizionario italiano (Italiano – español / Español – italiano)*. Herder: Barcelona.
- COVARRUBIAS (de) Sebastián  
1611 *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid: L. Sánchez. En Real Academia Española. 2001. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. DVD-ROM. Madrid: Espasa-Calpe.
- DEVOTO Giacomo y OLI Gian Carlo  
2000 *Dizionario della lingua italiana*, Florencia: Le Monnier.
- HURTADO ALBIR Amparo  
2001 *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- LAPESA Rafael  
1968 *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- LÁZARO CARRETER Fernando  
1990 *Diccionario de Términos filológicos*, (3ª ed. corregida). Madrid: Gredos.
- NEWMARK Peter  
2004 *Manual de Traducción*. (Trad. de Virgilio Moya). Madrid: Cátedra.
- RECIO Roxana  
1996 *Petrarca en la península Ibérica*. Alcalá de Henares, Madrid: Altés.
- 1998 *El "Triumpho de Amor" de Petrarca traducido por Alvar Gómez*. Barcelona: PPU.
- VITTORI Girolamo  
1609 *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*. Ginebra: Ph. Albert y A. Pernet. En Real Academia Española. 2001. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. DVD-ROM. Madrid: Espasa-Calpe.