

Alicia María López Márquez

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

amlopmar@upo.es

Las estrategias de la modulación y la transposición en la traducción de Hernando de Hozes (1554)

Introducción

No hay duda, como apuntan muchos estudiosos del Siglo de Oro,¹ que el encuentro en 1526 en Granada entre Juan Boscán, poeta y traductor, y Andrea Navagero, escritor y diplomático italiano, embajador en la corte de Carlos V, fue decisivo e indicio de lo que sucedería más adelante, esto es, la implantación de las formas métricas italianas.

El mérito de haber introducido con éxito en la lírica española el endecasílabo y el soneto petrarquesco, se lo debemos a Boscán y a su amigo Garcilaso, hecho que él mismo explicó y justificó en la carta que dirige a la duquesa de Soma como prólogo al libro II de las *Obras: Sonetos y Canciones a la manera de los italianos*, publicado en 1543, en el que cuenta cómo Navagero le aconsejó escribir en castellano sonetos y otros versos usados “por los buenos autores de Italia”, por lo que dicha carta se convertiría, como señala Lèfevre (2006: 16), en un manifiesto de la opción petrarquista en el seno de la poesía española, dominada hasta ese momento por la tradición cancioneril, haciendo que el petrarquismo se revelara como el paradigma poético de la España del Renacimiento.

Este movimiento no solo representaba una nueva dirección poética, sino que también resumía un código de valores de la cultura cortesana que se había extendido desde las cortes italianas hasta las europeas y al que Boscán había contribuido en 1534 con la traducción de *El Cortesano* de Castiglione, animado por su amigo y poeta Garcilaso de la Vega. Ambos, Garcilaso y Boscán, se erigieron como dos de los iniciadores y defensores de la reforma petrarquista en las letras de la época.

La difusión del petrarquismo en España tiene lugar, principalmente, a través de las obras de Petrarca escritas en vulgar y, en concreto, a través del *Canzoniere*. De todas formas, casi todos los estudiosos de este tema coinciden en aceptar la idea de imitación del contenido y de las formas estilísticas del *Canzoniere*, así como de sus temas e ideología amorosa. En cualquier caso, la huella de la obra de Petrarca en lengua vulgar, que es precisamente la que nos interesa, empieza en Italia en el siglo XV y se difunde por toda la cultura europea hasta el siglo XVIII y, muy especialmente, en el siglo XVI (Manero

¹Fucilla (1960), Prieto (1988 y 1991), Manero Sorolla (1987) y Lèfevre (2006), entre otros.

Sorolla, 1987: 11), en el que los viajes de personajes importantes como literatos y diplomáticos de los dos países, sobre todo de España hacia Italia, intensificaron aún más las relaciones entre las dos penínsulas.²

Por lo tanto, centrándonos en este siglo, recordemos que concretamente en 1526, en Granada, se produce el relevante encuentro entre Juan Boscán y el embajador y poeta veneciano Andrea Navagero,³ que cambiará la forma de hacer poesía en la lírica renacentista: “es el momento [...] en el que nace para España la práctica del endecasílabo a imitación italiana, con lo que una nueva poesía se adueña de la práctica literaria, en competencia con el más *natural* uso del octosílabo de la poesía cancioneril”⁴ (Prieto, 1988: 11). Así, Boscán⁵ junto a Garcilaso, poetas y cortesanos, inauguran definitivamente la entrada del Petrarca vulgar en la lírica castellana, como imitadores de la manera y conceptos del *Canzoniere*.⁶ De hecho, el número de escritores que siguieron la importancia de escribir “al itálico modo” fue creciendo rápidamente a lo largo de siglo XVI. Por ello Boscán afirma que:

Ya los buenos ingenios de Castilla que van fuera de la vulgar
cuenta le aman y le siguen y se exercitan en él tanto que, [...],
podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo
bueno de su poesía transferido en España (Fucilla, 1960: 2).

Según Fucilla, “los buenos ingenios” a los que alude el poeta catalán serían la nueva generación de petrarquistas que, junto a Garcilaso,⁷ formarían parte de los seguidores de Petrarca y de los poetas líricos del Cinquecento italiano. En este sentido, mencionamos

2 Para más información, véase la introducción de Matteo Lefèvre (2006).

3 Prieto (1988: 13) describe a Navagero “como un humanista vinculado al grupo aldino que asiste al editor Aldo Manuzio y en el que destacaba con sus interpretaciones petrarquistas la personalidad de Pietro Bembo”.

4 Para más información sobre la convivencia entre el endecasílabo y el metro tradicional español, el octosílabo, véase, entre otros, Díez Echarri (1970: 65 y ss.), Dámaso Alonso (1946: 144-149) y (1958: 178 y ss.) y también Rico (2002: 215-249). De cualquier forma, no podemos olvidar que las primeras manifestaciones petrarquistas de la obra en vulgar de Petrarca se producen en Castilla, con la introducción del *Canzoniere*, por parte del Marqués de Santillana. Fucilla (1960: XIV-XV) señala que antes de Boscán ya se conocían reminiscencias petrarquescas de la obra vulgar en trabajos de Francisco de Madrid o Manuel de Urrea, entre otros.

5 Como ya hemos advertido, importante fue también en el siglo XVI la traducción que realizó Boscán de la obra italiana de Castiglione, *Il Cortigiano*, a petición de su amigo Garcilaso. Sobre los elogios de Garcilaso a la traducción de Boscán, véase Navarrete (1997: 82-84).

6 En palabras de Lapesa (1968: 73):

Si en la poesía española del siglo XV puede apreciarse una amplia infiltración de motivos petrarquescos, en Boscán y Garcilaso no se trata ya de una influencia difusa y parcial, sino de imitación consciente y directa que pretende apropiarse el arte de su modelo, tanto en el fondo como en la forma.

a escritores como Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Juan de Coloma. Más tarde, esta influencia italiana implicará a otros escritores barrocos como Lope de Vega, Góngora, Quevedo y tantos otros.

Además del *Canzoniere*, escribe Petrarca una segunda obra en vulgar, los *Triumph*,⁸ que, al igual que las obras latinas, tuvo una gran acogida y repercusión en la literatura española. Dicha obra se manifiesta con fuerza a partir de Santillana en la primera mitad del siglo XV, durante todo el XVI y parte del XVII, y constituyó en las letras españolas de estos siglos un importante referente que entraría a formar parte “del canon poético literario” y sería objeto de imitación, al menos, hasta Lope de Vega, como señala Cappelli (2003: 74).

La estructura de los *Triumph* responde a la del poema alegórico, escrito en tercetos encadenados, narrado en forma de visión y compuesto por seis capítulos: *Triumphus Cupidinis*, dividido en cuatro secciones;⁹ *Triumphus Pudicitie*; *Triumphus Mortis*, compuesto por dos secciones; *Triumphus Fame*, compuesto de tres secciones; *Triumphus Temporis* y, por último, *Triumphus Eternitatis*.

En relación a la fortuna de los *Triumph*, ya Calcaterra (1927: LX-LXI) apuntaba tres motivos principales por los que los lectores del Renacimiento se sentían atraídos por este poema: uno artístico, por la “profonda risonanza estetica delle parti migliori e il compiacimento che destavano negli animi molte espressioni sintetiche ed incisive, con cui sono designati molti personaggi”; el segundo, religioso-moral, “cioè [...] la generale concezione filosofico-morale del poemetto”, pues “nel mostrare la progressiva successione dei singoli trionfi, finiva con l’apparire come una superiore cosmologia spirituale, e dalle forme contingenti saliva all’eterno, a Dio” y, el último motivo, de carácter cultural, es decir, “l’amore delle figurazioni simboliche e allegoriche”.

Los *Triumph* han sido considerados por algunos críticos, Amaturó (1981:359) entre otros, como “l’ultima ricerca” que Petrarca empezó cuando tenía aproximadamente cincuenta años (hacia los años 1352-1353) y quedaría incompleta en el momento de su muerte. De este modo, señala el propio autor que los *Triumph*:

7 Prieto (1988: 27) explica que “si con Boscán estábamos en los principios de una ejemplar aclimatación de la nueva poesía, con su amigo Garcilaso hallamos la evocación de un mundo lírico y de una lengua poética a cuyo paso caminará largamente la poesía española”. Por su parte, Micó (2008: 112), distingue un petrarquismo estructurado que pertenece a los autores que en sus obras ofrecen “una variedad métrica, estilística y temática, afín a la de Petrarca, como sucede con los mejores poetas del siglo XVI, empezando por Garcilaso de la Vega, con quien a veces también somos injustos, pues llamamos petrarquismo a lo que, después de él, no fue sino garcilasismo”.

8 Basádonos en la elección de Cappelli (2003: 19), citaremos el nombre de la obra y sus capítulos en latín. Cappelli justifica su elección apoyándose en que “el título original, según el testimonio de los manuscritos, es latino: [...], así como los títulos de cada capítulo [...]”.

9 Así llamamos a las distintas partes en las que se dividen algunos de los seis capítulos que constituyen la obra.

appaiono, per le ambizioni concettuali e formali, come la tipica opera di una vecchiaia illustre: di un tempo in cui gli eventi dell'esistenza [...] si trasfigurano in miti e in símbolos morali, assumono l'aspetto e il significado di una vicenda umana esemplare.

Por lo que respecta a la literatura española, los *Triumphs* 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 *Triumphs*. Asimismo, Prieto (1968: 22) señala de la fortuna de la que gozó la mencionada obra, llegando a ser más popular que el *Canzoniere*: “Los *Triumphs* no sólo no contenían para los humanistas el acicate de su erudición sino la novedad, el gusto selectivo, con que esta erudición era ofrecida al servicio de otros hombres cultos”.

Santillana fue un ferviente seguidor de la literatura italiana, no solo de Petrarca sino también de Dante y Boccaccio. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, es el autor del *Proemio e carta*¹⁰ y de los cuarenta y dos *Sonetos fechos al italico modo*,¹¹ en los que intentaba introducir la nueva estrofa italiana en España en la primera mitad del siglo XV. Este autor tiene “el honor de ser el primero que escribió sonetos en lengua española”¹² (Fucilla, 1960: XIV). La difusión que de la obra de Petrarca hacen el Marqués y sus partidarios, origina en las letras españolas de la época la concepción de la nueva figura del nuevo intelectual humanista. Precisamente, las primeras manifestaciones en el siglo XV de la influencia de los *Triumphs* nos llegan del círculo de Santillana, pues fue su secretario, Diego de Burgos,¹³ quien compuso el *Triunfo del Marqués de Santillana*.

10 Esta obra, en palabras de Durán (1980: 14-15), representa:

Uno de los más famosos documentos literarios de la España del siglo XV. Se trataba de escribir una carta para acompañar una colección de poemas que el marqués reunió entre 1443 y 1449 a petición de D. Pedro de Portugal [...], la carta se convirtió en una defensa de la poesía [...], especialmente es una defensa de los nuevos estilos poéticos que Santillana estaba contribuyendo a crear.

11 “Escritos por Santillana a lo largo de los últimos 20 años de su vida [...]. El escaso número (42) indica una lucha constante [...] con un metro difícil de adaptar [...]; Vegue, Vanutelli y Farinelli han subrayado el influjo de Petrarca” (Durán, 1980: 305).

12 Fucilla añade también la referencia a Francisco de Madrid, que en la dedicación a su edición de *De Remediis* de 1505, alude “a la alta estima en que fueron tenidos los *Trionfi* y sonetos” del poeta italiano.

Por otra parte, algunos críticos, como, por ejemplo, Cruz y Recio, se lamentan de la relativa poca atención que se le ha dado a la influencia de los *Triumph* en España. Para Recio (2007: 11), 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”. La autora, quien 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, sigue diciendo que:

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*.

Las traducciones de Petrarca en el siglo XVI. Las traducciones de los *Triumph*

Es necesario recordar que en el siglo XVI tuvo lugar la primera y gran revolución en el mundo de la traducción; no hay que olvidar que muchas de las traducciones del latín al castellano fomentaron el conocimiento de grandes autores clásicos que renacieron con el Humanismo. De hecho, según Hurtado (2001: 107):

Hechos como el descubrimiento de la imprenta, el surgimiento de una nueva clase de lectores [...], el papel de la traducción como agente transportador de la cultura de la Antigüedad, multiplican y varían los textos traducidos.

Como indica Russel (1985: 5) en su libro *Traductores y traducciones en la Península Ibérica (1400-1550)*, ya en el siglo XVI Pietro Lauro podía 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,

13 Compagno (2007: 118) encuentra también algunos rasgos de los *Triumph* en este autor, pues solo “con el título nos hace comprender la probable influencia de Francisco Petrarca, puesto que remite a una de las obras petrarquescas más importantes”; además, la investigadora apunta algunas semejanzas en particular con otra de las obras de Diego de Burgos, el *Trionfo della Fama*, pues aquí también aparecen muchísimos personajes ilustres, desde militares romanos hasta célebres intelectuales. De la misma forma, señala que dicha influencia no se manifiesta todavía en la métrica, a través de la adopción del soneto, pero sí revela el conocimiento de esta. Véase para el estudio del *Triunfo del Marqués de Santillana* de Diego de Burgos, la edición de Moreno Fernández (2008).

aunque siguieran existiendo escritores que condenaran sin reservas las traducciones del latín a este tipo de lenguas.

A finales de este siglo, asimismo, 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 satisfactoriamente¹⁴ y 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 incomprensible.

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 de capital importancia para el estudio de la traducción”.

Hay que pensar que estamos en pleno Humanismo y que en España, como en toda Europa, se asentó bajo las bases del movimiento italiano, cuya influencia se extendió por todos los sectores de las Humanidades, como señala Coreleu (1988: 295):

La huella de los *studia humanitatis* en la cultura peninsular no sólo llegó así a la literatura neolatina y a disciplinas característicamente humanísticas 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.

Por ello, como acertadamente añaden González, Moreno y Saquero (2000: 31) “a la labor de los humanistas, debemos, sin duda, una visión del mundo clásico independiente, distante y distinta, cronológica y culturalmente, del mundo de su tiempo”. Asimismo, subrayan (González, Moreno y Saquero, 2000: 35) que a los Humanistas italianos se les debe:

La posibilidad de acceder a la literatura griega, pues [...] una de las principales actividades, al servicio de su programa pedagógico y cultural que preveía el conocimiento de los autores griegos, fue la traducción del griego al latín de numerosas obras [...]. Fueron estas traducciones latinas las que hicieron posible el acceso, bien directamente a través de ellas o de su traducción al vulgar, a la literatura griega de todos los pueblos cultos de Europa.

14 Russel (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.

Con todo, podemos añadir que el crecimiento de la traducción en el Siglo de Oro fue verdaderamente asombroso y que, no obstante las opiniones en contra sobre la traducción de “lenguas fáciles” de algunos escritores de la época,¹⁵ “la traducción en general, y en particular las de los grandes autores de Italia (Dante, Petrarca, Ariosto, Sannazaro, Tasso), floreció en España durante el Siglo de Oro con fuerza y esplendor semejantes a la pujanza y brillo de la literatura original” (García Yebra, 1994: 151).

Por otra parte, y en lo concerniente a las traducciones de la obra del Petrarca vulgar, advierte Meregalli (1975: 55) que en las primeras décadas del XVI, el interés por la traducción de sonetos petrarquistas era aún escaso. En contraposición, se prefería imitar la obra del poeta italiano como hicieron Boscán y Garcilaso. En este sentido, Micó (2008: 87 y ss.) apela a la dificultad de establecer los límites entre imitación, adaptación y traducción, pues el verso “tiene la virtud de complicar o enriquecer las posibilidades de relación” entre los anteriores conceptos, sobre todo, en la poesía del Siglo de Oro, en la que el concepto de imitación es “mucho más complejo y sofisticado”. Micó pone como ejemplo el petrarquismo del XVI “en cualquiera de las lenguas europeas para comprender la dificultad entre traducciones, adaptaciones e imitaciones”. Como muestra de ello, cita a Boscán y Garcilaso, incluyendo a Hurtado de Mendoza como ejemplos de “imitadores ocasionales”, en los que podemos encontrar “las mejores traducciones de algunos pasajes antológicos”.

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,¹⁶ 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.

Así las cosas, las traducciones sistemáticas en verso de la obra del Petrarca vulgar comienza en 1512 con la traducción en octosílabos de los *Triumphs*, de Antonio de Obregón, en la tipográfica de Arnao Guillén de Brocar, en Logroño, traducción que tuvo un gran éxito y de la que se hicieron varias reediciones; en concreto fueron tres, la primera y la segunda en Sevilla, en 1526 y 1532, respectivamente, en la imprenta de

15 Como nos recuerda el mismo García Yebra (2004: 88), Cervantes, en el capítulo 62 de la segunda parte del *Quijote*, compara las traducciones con la parte posterior de los tapices flamencos y menosprecia, concretamente, las que se hacen del italiano: “el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel”. Asimismo, García Yebra apunta que existían opiniones parecidas en escritores como Diego de Mendoza, en la traducción del *Arte poética* de Horacio y en el mismo Lope de Vega.

16 La primera traducción castellana de *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, en Venecia (Canals, 2009). Más tarde, en 1591, Enrique Garcés, portugués, realiza la única traducción completa del *Canzoniere* al castellano, la cual se convertirá en la última traducción publicada en español hasta el siglo XX (Garribba, 2003), pues, aunque Francisco Trenado de Ayllón realizara otra versión de la obra italiana, no se llegó a publicar, a pesar de que la tenía preparada ya a finales de 1595.

Juan Varela y una última en 1542, en Valladolid, a cargo de Juan Villaquirán. Asimismo, Manero Sorolla (1987: 155) añade que existen algunos manuscritos¹⁷ de traducciones españolas de los *Triumpho* anteriores a las continuas traducciones de la obra en vulgar de Petrarca. Como ejemplo, podemos citar la traducción parcial de Alvar Gómez de Ciudad Real o Guadalajara, limitada únicamente al *Triumphus Cupidinis*, hecha en quintillas dobles y, al igual que la de Obregón, en verso octosílabo y cuya fecha de composición se desconoce.

En 1554 aparece en Valladolid, en la tipografía de Guillermo de Millis en Medina del Campo, la versión de Hernando de Hozes de los *Triumpho* que, influido por las nuevas corrientes ya consolidadas en la lírica castellana, traslada el poema “en la medida y número de versos que tiene en el toscano”,¹⁸ es decir, en endecasílabos y en tercetos encadenados.

Muy poco se sabe sobre Hernando de Hozes, excepto algunos mínimos detalles que se desprenden de la parte introductoria y del prólogo. En efecto, en el privilegio de impresión, se puede leer “criado del duque de Medinaceli”, al que también va dedicado, como consta en el prólogo: “Al Ilustrísimo Señor Don Juan de la Cerda, Duque de Medinaceli, Marqués de Cogolludo, Conde del Gran Puerto de Santa María [...]” (1554: fol. 2r).

Con respecto a los otros dos traductores citados anteriormente, Antonio de Obregón y Alvar Gómez, la innovación de Hozes consistió en tomar del original la métrica y el ritmo. Hozes se propuso componer la traducción de los *Triumpho* de la misma forma en que había sido concebida por Petrarca. Para ello, tuvo que utilizar el endecasílabo, comprometiéndose a que los versos, según los nuevos preceptos métricos importados desde Italia, no acabaran en vocal ni en sílaba oxitona.

La traducción de Hozes 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. Al respecto, Cruz (1995: 284 y ss.) expresa así lo que supuso la traducción para la época: “esta versión representa una de las mejores traducciones del italiano en castellano” y esto se demuestra, “al superar Hozes admirablemente las dificultades por la rima oxitónica”.

La versión “italianizante” de los *Triumpho* “demuestra además su comprensión del doble papel contradictorio que juega el traductor humanista, quien debe ser a la vez *fidus* e *interpres*”. Para Cruz, también “el nivel de musicalidad y armonía” de la traducción de

¹⁷ La autora cita también la traducción del poema CXLVIII del *Canzoniere in vita*, «*Non tesín, Po, Arno, Adige e Tebro*», traducido por el Marqués de Santillana.

¹⁸ Como él mismo indica en la anteportada de la traducción y más adelante en el prólogo de la misma.

Hozes es uno de los rasgos que la diferencia del estilo cancioneril de los primeros traductores (Obregón y Núñez). Dicha característica se hace patente mediante “el uso efectivo del lenguaje, de la aliteración y de la cadencia rítmica”, asegura la autora.

Las estrategias de traducción: las técnicas de la modulación y la transposición

a) Premisa

Para analizar estas dos técnicas hemos elegido la categoría del adjetivo. Dentro del espacio que Petrarca dedica a cada elemento de su universo personal, nos referimos a los seis grandes temas del poema (Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad) y donde halamos una amplia sucesión de descripciones y metáforas, los adjetivos ocupan un lugar primordial que ayudan a comprender el estado anímico y el estilo poético del poeta. Además, no hay que olvidar que en la transformación a la que dieron lugar las formas poéticas italianas en la lírica italiana, dicha categoría tuvo una importancia relevante en la expresión literaria renacentista.

La Lírica, como género literario que expresa sentimientos y cuya intención es suscitar en el lector emociones semejantes a las del propio autor, encuentra en el epíteto, o en la forma gramatical del adjetivo, el elemento más recurrente para imaginar o sentir y hacer sentir a otros lo que el poeta aprecia y profesa. Como apunta Sobejano (1956: 161-167), su valor estilístico es el más conveniente y propicio “para descubrir la personalidad, es decir, el estilo de un poeta”. El autor señala el valor estilístico del epíteto, elemento que tiene como base lingüística al adjetivo propiamente dicho, y que tiene como fin último la expresión: “con un epíteto el sustantivo expresa – imaginativa, afectiva o imaginativa y afectivamente – *más* que sin él”. En consecuencia, esta unidad lingüística se convierte, en “uno de los mejores testimonios de estilo, porque su presencia deriva siempre de una elección libre. El valor estilístico de un texto es diferente según se usen o no”.

Concretamente, hemos centrado nuestra búsqueda en la doble adjetivación, sobre todo porque es la característica más general del pensamiento de Petrarca, pues la tendencia más habitual de su lenguaje es la de construir pluralidades, según apunta Dámaso Alonso (1959: 279-281). Para este breve estudio hemos considerado algunos casos de *ditología* de adjetivos, tanto en el texto de Petrarca como en el de Hozes. En este sentido, empleamos este término 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 Forradellas, 2000: 108).

b) La modulación y la transposición

Para la técnica de la modulación nos basamos en la definición de Newmark (2004: 125-126) que, a su vez, se basa en Vinay y Darbelnet, según la cual se trata de un cambio de punto de vista o de categoría del pensamiento.

En este sentido hemos elegido algunos pasajes de diferentes tercetos de los *Triumphs*. Y hemos extraído, tanto en el caso de la modulación como en el de la transposición tres ejemplos; asimismo, añadimos un ejemplo, en el que se aplican a un mismo ejemplo las dos técnicas para su traducción.

Por lo que respecta a la modulación, el primer ejemplo pertenece a la primera sección del *Triumphus Cupidinis*, donde asistimos a la historia de Glauco, que amó a Escila, y de la vengativa Circe que, enamorada de él, convirtió a su amada en monstruo marino. He aquí los versos de Petrarca y la traducción de Hozes:

Petrarca (172-174):

Glauco ondeggiar per entro quella schiera/
senza colei cui sola par che pregi, /
nomando un'altr'amante acerba e fera; /

Hozes (172-174):

A Glauco vi nadando, y que desea/
Hallar la que más quiere, por do cruda/
A Circes que lo estorba, llama fea.

De los que extraemos el binomio adjetival italiano y su equivalente en español:

1. *acerba e fera* → 'cruda [...] fea'¹⁹

Como podemos apreciar, es cuanto menos curiosa, la traducción que hace HZ de uno de los adjetivos dedicados a la hechicera Circe. Aludimos al segundo calificativo, es decir, a 'fea'. Si profundizamos en la historia de este mito, comprobamos que en ningún momento se hace referencia a la fealdad de Circe (Grimal, 1981: 107). En cualquier caso, es Escila quien, a través de la magia de la hechicera, se convierte en monstruo marino. Puede que también el traductor haya querido expresar la voluntad de resaltar una característica intrínseca a la naturaleza de los seres maléficos, «la fealdad». De todas formas, es más que probable que la rima haya podido ser el único motivo de su elección: [...] *desea* / [...] / [...] *fea*, puesto que es evidente que el traductor no ha tenido en cuenta el carácter semántico del adjetivo italiano. Por ello, ante la imposibilidad de traducir *fiera* por «fiera», ha optado por respetar la rima del terceto recurriendo a otro adjetivo, cambiando el punto de vista con la traducción de 'fea' por *fera*.

En el segundo ejemplo de modulación nos situamos en la cuarta sección del *Triumphus Cupidinis*. Con este terceto se inaugura la lista de escritores provenzales de los que Petrarca tuvo noticia en su estancia a Aviñón. El primero es Arnaud Daniel del siglo XII, considerado como el mayor de los trovadores entre los provenzales:

¹⁹ El ejemplo italiano lo presentamos en cursiva, mientras que el español lo acotamos con las comillas simples.

Petrarca (40-42):

fra tutti il primo Arnaldo Daniello, /
 gran maestro d'amor, ch'a la sua terra/
 ancor fa honor col suo dir novo e bello. /

Hozes (40-42):

Arnaldo es quien primero estaba puesto, /
 de amor sutil maestro, el que a su tierra/
 hoy honra su decir muy nuevo y presto. /

A continuación, mostramos las siguientes parejas adjetivales:

2. *dir novo e bello* → 'decir muy nuevo y presto'

El primer adjetivo se traduce por su equivalente español 'nuevo', modificado por el adverbio 'muy' para completar el cómputo silábico.

Por lo que respecta a la traducción del segundo (*bello* → 'presto'), HZ ha modulado su significado eligiendo otro calificativo que nada tiene que ver con el italiano *bello*, pues el adjetivo español 'presto'²⁰ no estaría dentro de sus acepciones. Es evidente que el motivo, una vez más, guarda relación con la rima del terceto: [...] **puesto** / [...] / [...] **presto**.

En este último caso de modulación, perteneciente a la primera sección del *Triumphus Fame*, el poeta compara la Fama con las inclemencias del invierno y se centra en los estragos que ocasiona:

Petrarca (109-111):

Un dubbio hiberno, instabile sereno,/
 è vostra fama, e poca nebbia il rompe,/
 e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno./

Hozes (109-111):

veréis que vuestra fama es un verano
 que poca niebla hace, oscuro y frío,/
 y el tiempo gran señor y muy ufano./

Y el tercer ejemplo:

3. *hiberno, instabile sereno* → 'verano [...], oscuro y frío'

El traductor, probablemente por exigencias métricas, ha cambiado el término de comparación de la Fama, pasando del *hiberno* al 'verano' que, junto a la adición del adjetivo 'ufano', le permite la formación de la rima. Semánticamente, el enfoque no es el mismo, pues ya no es el invierno el que provoca la inestabilidad atmosférica, sino el verano acompañado de adjetivos ('oscuro y frío') con los que, desde el punto de vista meteorológico, no se asocia la estación estiva.²¹

En cuanto a la técnica de la transposición, hemos analizado también tres ejemplos, y considerado algunos tipos de transposiciones que propone Newmark (2004: 122), por

²⁰ Es probable que HZ haya usado dicho adjetivo en el sentido de «sciolto», tal como indica Vitale (1996: 458).

ejemplo, el cambio de posición del adjetivo con respecto al original, el cambio de categoría de una lengua a otra, así como el cambio de número, de plural a singular.

El primer caso de transposición corresponde a la primera sección del *Triumphus Cupidinis*, en el que el personaje que guía a el poeta por el sueño. Antes de presentar a la primera víctima de Amor, Julio César, explica los dos tipos de amantes que se encontrará el poeta en el camino:

Petrarca (85-87):

Qual è morto da lui, qual con più gravi /

Leggi mena sua vita aspra e acerba /

Sotto mille catene e mille chiavi. /

Hozes (85-87):

Algunos mata, y a otros con ley grave! /

les da muy triste vida dolorosa /

en mil cadenas, cada cual con llave./

Las siguientes referencias adjetivales describen las vidas tormentosas de los presos:

4. *Vita aspra e acerba* → ‘muy triste vida dolorosa’

Los adjetivos que componen la ditología sinonímica italiana cambian de posición en la traducción, pues se utilizan dos adjetivos de los cuales uno se antepone al sustantivo y el otro se pospone.

Semánticamente, los adjetivos españoles pueden ser considerados sinónimos, pues «doloroso» es uno de los semas de ‘triste’.²² Al mismo tiempo, el adjetivo italiano *acerbo*²³ tiene entre sus semas, además de *aspro*, el significado de «doloroso», por lo que los dos adjetivos españoles recogen perfectamente el significado de sendos adjetivos italianos. De este modo, se respeta también la sinonimia introducida por Petrarca:

‘triste’ → «doloroso»

acerbo → «aspro» + «doloroso»

Con el siguiente terceto, perteneciente a la primera sección del *Triumphus Cupidinis*, el poeta describe a Nerón como el prototipo del monarca tirano y cruel, dominado por una mujer llamada Sabina Popea:

21 En la glosa de la traducción, en la explicación del terceto, HZ (1554: fol. 183r) insiste en la alusión al verano: “que su fama fue a manera de un breve y incierto verano, quien poca niebla que suceda, haze estar escuro y sin la acostumbrada calor [...]”.

22 S. v. ‘triste’, en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=triste

23 S.v. *acerbo*, en <http://old.demauroparavia.it/1411>. También Vitale (1996: 433) nos informa de la variedad de significado de este adjetivo en PR, entre los que destaca «aspro, duro, crudele, doloroso».

Petrarca (97-99):

Neron è il terzo, dispietato e 'ngiusto; /
vedilo andar pien d'ira e di disdegno: /
femmina 'l vinse, e par tanto robusto. /

Hozes (97-99):

Nerón el otro, sin piedad e injusto, /
verás que furor lleva y desatino; /
vencióle, pues, mujer, aunque robusto./

El segundo caso de transposición se encuentra en el primer verso del terceto:

5. *Neron [...] dispietato e 'ngiusto* → ‘Nerón [...] sin piedad e injusto’

Para el primer adjetivo del binomio que usa PR para describir las acciones del emperador romano, el traductor emplea una nueva estructura, un sintagma preposicional (preposición + sustantivo) que provoca un cambio de categoría gramatical en el texto de llegada; de esta forma resuelve el traductor el problema de la hipermetría que supondría la utilización de su correspondiente en español: *dispietato* → “despiadado” = des-pia-da-do / ‘sin piedad’ = sin-pie-dad.

Sin embargo, en el segundo adjetivo, que tiene un sentido específico puesto que representa una oposición a *più giustamente*²⁴ del v. 95,²⁵ HZ decide, acertadamente, utilizar su correspondiente adjetivo en español. Ambos elementos van unidos por la conjunción copulativa ‘e’, tal como ocurre en el texto de partida.

En el último caso de transposición, la Muerte culpa a los hombres por no ver más allá de sus vanas esperanzas, pues ella acabará con todas las cosas materiales cuando venga a buscarlos:

Petrarca (127-129):

Che fia de l'altre, se questa arse ed alse/
in poche notti, e si cangiò più volte?/
O humane speranze cieche e false! /

Hozes (127-129):

Con otros ¿qué hará, pues tal sosiego/
y gracias se nos lleva en un momento?/
¡Oh vano el esperar del mundo y ciego! /

Ahora los adjetivos cambian de posición en relación al original:

6. *speranze cieche e false* → ‘el esperar del mundo y ciego’

Si atendemos al v. 129, observamos que se han producido varias transposiciones. El adjetivo humane cambia a un complemento del nombre, ‘del mundo’, y el sustantivo

24 Como indica Pacca (1996: 77), “a differenza di Augusto [...], Nerone usò la forza per togliere Sabina Poppea [...] al suo precedente marito Marco Salvio Ottone.”

25 Que corresponde al siguiente terceto: *L'altro è suo figlio; e pure amò costui / più giustamente: egli è Cesare Augusto, / che Livia sua, pregando, tolse altrui.*

speranze se traslada mediante la sustantivación del verbo ‘esperar’ acompañado del mencionado complemento del nombre (‘el esperar **del mundo**’).

En relación a los dos adjetivos, *cieche e false*, el primero se traduce por su equivalente español en singular, ‘ciego’ y, el segundo por un sinónimo de *false*: ‘vano’.

En cuanto a la posición de los adjetivos, se han producido varios cambios: ‘vano’ se antepone al verbo sustantivado ‘el esperar’, y el adjetivo ‘ciego’ cierra la enumeración. En cualquier caso, es loable la pericia del traductor, pues con el fin de que la última palabra del v. 129 sea masculina singular (para crear la rima: ‘sosi**iego** [...] **ciego**’), ha efectuado una serie de transposiciones que le han permitido no alejarse del sentido del verso italiano:

1° *humane* → 3° ‘del mundo’

2° *speranze* → 2° ‘el esperar’

3° *cieche* → 4° ‘ciego’

4° *false* → 1° ‘vano’

Para terminar presentamos un caso en el que se aplican en un mismo ejemplo las dos técnicas estudiadas. Lo hallamos en la tercera sección del *Triumphus Cupidinis*, cuyo terceto forma parte de los últimos versos conclusivos, en los que el poeta, cansado de su sufrimiento amoroso, sigue expresando los efectos y las consecuencias del amor:

Petrarca (184-186):

Insomma, so com'è inconstante e vaga/
timida, ardità vita degli amanti;/
ch' un poco dolce molto amaro appaga;/

Hozes (184-186):

Y sé que es triste vida, y no constante/
osada y temerosa y que en mal tanto/
aplace poco bien a todo amante./

Veamos cómo Hozes resuelve este pasaje:

7. *timida, ardità vita* → ‘osada y temerosa’

HZ emplea el recurso poético de la ditología para unir dos adjetivos que en PR se encuentran yuxtapuestos y antepuestos al sustantivo. Asimismo, sufren un cambio en la posición con respecto a PR, ya que, ‘osada’, que traduce *ardita*, ocupa la primera posición, y ‘temerosa’, que está por *timida*, se encuentra en segundo lugar. Además, si atendemos al sustantivo calificado (*vita* → ‘vida’), vemos que ocupa una posición diferente, pues en la traducción acompaña también a otros dos adjetivos que se encuentran en el verso anterior: ‘Y sé que es triste vida, y no constante’.

Algunas reflexiones finales

Desde un punto de vista lingüístico, Hozes supo manejar con precisión los instrumentos que le ofrecía la lengua castellana para poder elaborar una traducción, salvando todos los obstáculos que implicaba el hecho de adoptar los preceptos métricos importados desde Italia, sin que el texto de llegada se alejara en gran medida del sentido del texto de partida. Hozes es consciente de la importancia que toma el adjetivo en los versos de Petrarca, por lo que, en la mayoría de los casos y dentro de las posibilidades de la lengua española, respeta dicha categoría, a la hora de formar los versos en español.

Además, con el uso de estas dos técnicas, Hozes intenta subsanar las descompensaciones a las que somete su versión debido al uso y la adopción del verso endecasílabo, es decir, los ya mencionados preceptos métricos, que hacía que su traducción cobrara una transcendental importancia en el siglo XVI, convirtiéndose en la última versión de los *Triumphs*, hasta bien entrado el siglo XX, pues no será hasta 1983, cuando Jacobo Cortines Torres y Manuel Carrera Díaz realizaron, en la desaparecida Editora Nacional, su nueva versión en castellano.

Referencias Bibliográficas

ALONSO, Dámaso. 1967. “Primer escalón en los manierismos del siglo XVI. Plurimembraciones y correlaciones en G. de Cetina”. *Asclepia: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 18-19, pp. 61-76.

— 1959. “La poesia del Petrarca e il Petrarchismo. (Mondo estetico della pluralità)”. *Lettere Italiane*, anno XI, n. 3, pp. 277-319.

AMATURO, Raffaele. 1981. *Petrarca*. LIL, vol 6, Roma-Bari: Laterza.

ARMISÉN, Antonio. 1982. *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.

CALCATERRA, Carlo. 1923. *Trionfi*. Turin: UTET.

CAPPELLI, Guido. 2003. “Introducción”. En *Triunfos*. Reed. de Cappelli, G. Madrid: Cátedra.

- CASTIGLIONE, Baldassare. 1984. *El cortesano*. (Trad. de Boscán, Juan. Introd. y notas de Rogelio Reyes).
- COMPAGNO, Filomena. 2007. "El nombre de Petrarca en algunos textos del Cancionero General de 1511". *Revista de poética medieval*, n. 18, Recio, Roxana (coord.) (*Estudios sobre el nuevo petrarquismo: un aspecto fundamental de las relaciones culturales hispano-italianas*), pp. 113-121.
- COROLEU, Alejandro. 1988. "Humanismo en España". En *Introducción al Humanismo del Renacimiento*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 295-230.
- CORTINES, Jacobo y CARRERA DÍAZ, Manuel. 1983. *Triunfos*. Madrid: Editora Nacional. Reed. de Cappelli, Guido. (2003). Madrid: Cátedra.
- CORTINES, Jacobo. 1989. *Cancionero*. Vols. I, II. Madrid: Cátedra.
- 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* n. 25, 1, pp. 267-286.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano. 1970. *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo.
- FUCILLA, Joseph G. 1960. *Estudio sobre el petrarquismo en España*, Madrid: Revista de Filología Española (Anejo LXXII).
- GARCÉS, Enrique, *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana (Madrid 1521)*. Ed. de Garribba, Aviva, "La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana (Madrid, 1591)*". *Artifara*, n. 3, [<http://www.artifara.com/rivista3/testi/petr01.asp>].

GARCÉS, Enrique y HOZES, Hernando (de), *Francesco Petrarca. Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Ed. de García Morales, José. 1963. Madrid: Aguilar.
Reed. de Prieto, Antonio. 1968. *Francesco Petrarca. Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Madrid: Editorial Magisterio Español.

GARCÍA YEBRA, Valentín. 1994. *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos.

— 2004. *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: Gredos.

GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, MORENO HERNÁNDEZ, Antonio y SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar. 2000. *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV*. Madrid: Ediciones Clásicas.

GRIMAL, Pierre. 1981. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. (Trad. de Francisco Payarols). Barcelona: Paidós.

HOZES, Hernando (de). 1554. *Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nuevamente traducidos 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.

HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

LAPESA, Rafael. 1968. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Editorial Revista de Occidente: Madrid.

LAUSBERG, Heinrich. 1999. *Manual de Retórica Literaria*, vol. I. Madrid: Gredos.

LEFÈVRE, Matteo. 2006. *Una poesia per l'Impero*. Roma: Vecchiarelli Editore.

MANERO SOROLLA, M. Pilar. 1987. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU.

MARCHESE Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. 2000. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

- MARQUÉS DE SANTILLANA. 1980. *Poesías Completas*. Vols.I, II. Ed. de Manuel Durán. Clásicos Castalia: Madrid.
- 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.
- MICÓ JUAN, José M. 2008. *Las razones del poeta*. Madrid: Gredos.
- MORENO FERNÁNDEZ, Carlos. 2008. *Retórica y Humanismo: El Triunfo del Marqués de Santillana (1458)*. Universitat de València: Publicaciones Lemir [[http:// parnaseo.uv.es/lemir.htm](http://parnaseo.uv.es/lemir.htm)].
- MORTARA GARAVELLI, Bice. 1989. *Manuale di Retorica*. Milano: Studi Bompiani.
- NAVARRETE, Ignacio. 1997. *Los huérfanos de Petrarca*. (trad. española de A. Cortijo Ocaña). Madrid: Gredos.
- NEWMARK, Peter. 2004. *Manual de Traducción*. (Trad. de Virgilio Moya). Madrid: Cátedra.
- PACCA, Vinicio y PAOLINO, Laura. 1996. *Trionfi. Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*. Milán: Mondadori.
- PERELMAN, Chaim y OLBRECHTS-TYTECA, Laura. 1989. *Tratado de la Argumentación. La nueva Retórica*. (Trad. de Sevilla, Julia). Grados Madrid.
- PRIETO, Antonio. 1968. “Introducción”. En *Francesco Petrarca. Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- 1988. *La poesía en la Edad de Oro (Renacimiento)*. Madrid: Taurus.
- 1991. *La poesía española del siglo XVI*, vols. I, II. Madrid: Cátedra.

- RECIO, Roxana. 2005. “La traducción en las coronas de Aragón y Castilla”. En *E-Excellence* [www.liceus.com.]
- 2007. “Imitación, adaptación y asimilación: la transmisión de la poética petrarquista de *I Trionfi*”. *Revista de poética medieval*, n. 18, Recio, Roxana (coord.) (*Estudios sobre el nuevo petrarquismo: un aspecto fundamental de las relaciones culturales hispano-italianas*), pp. 197-210.
- 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*, pp. 215-250. Barcelona: Destino.
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus Diacrónico del español*. [http://www.rae.es].
- (DRAE) [en línea]. *Diccionario de la Real Academia Española*.
- 2009. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros, S.L.U. 2 vols.
- RUSSELL, Peter. 1985. *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)* Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- SOBEJANO, Gonzalo. 1956. *El epíteto en la Lírica Española*. Madrid: Gredos.
- USQUE, Salomón, De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567). Ed. de Canals Piñas, Jordi. 2009. Trento: Università degli Studi di Trento.
- VITALE, Maurizio. 1996. *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*. Padova: Editrice Antenore.