

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

XX
2017



Edizioni ETS

Ver informaciones y normas para los autores exclusivamente en:

<http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/pages/view/editorialRules>



INDICE

ROBERTO MONDOLA <i>Recrear la lengua de Petrarca en el siglo XX: los Cancioneros de Ángel Crespo y Jacobo Cortines</i>	9
ADALID NIEVAS ROJAS <i>Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (I). Años italianos</i>	45
ADRIÁN J. SÁEZ <i>Las «sargas pintadas» de la venta: écfrasis y tapicería en el Quijote (II, 71)</i>	85
FEDERICA ZOPPI <i>Palabra, imagen, objeto: reflexiones sobre la concepción cervantina de la narración y del lenguaje a partir del cuento de las palabras heladas de Castiglione (Cortigiano, II, 8)</i>	99
MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO <i>Imágenes alquímicas en Los trabajos de Persiles y Sigismunda, de Miguel de Cervantes</i>	125
JESÚS ANTONIO CID <i>La Canción Al Serenísimo Príncipe Filiberto de Antonio Mira De Amescua</i>	157
DANIELA PIERUCCI <i>I «retroscena» del parlamentarismo secondo Benito Pérez Galdós e Federico De Roberto</i>	187
GIOVANNA FIORDALISO <i>Pío Baroja e il romanzo degli anni '20: il caso de El laberinto de las sirenas</i>	205
BARBARA GRECO <i>Contrafactualidad fantapolítica coral: Imposible Sinaí de Max Aub (1982)</i>	237

VERONICA ORAZI <i>Memoria storica e teatro contemporaneo: Los niños perdidos di Laila Ripoll</i>	251
“AMISTAD A LO LARGO”. PER GIULIA POGGI	
FEDERICA CAPPELLI <i>Presentación</i>	271
ANTONIO GARGANO <i>«Homo homini lupus». Per una lettura del primo Tratado del Lazarillo de Tormes</i>	273
MERCEDES BLANCO <i>Sales y donaires: en torno a la minutio en la lírica juvenil de Góngora</i>	293
NOTE	
GIUSEPPE DI STEFANO, MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES <i>Reaparece un pliego suelto ‘perdido’: el Gaiferos libertador de Melisenda de la subasta Sotheby en 1936</i>	331
RECENSIONI	
EMRE ÖZMEN <i>Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), Ser autor en la España del siglo XVIII, Gijón, Ediciones Trea, 2017, 526 pp.</i>	337
LIBRI RICEVUTI	341

RECREAR LA LENGUA DE PETRARCA EN EL SIGLO XX:
LOS CANCIONEROS DE ÁNGEL CRESPO
Y JACOBO CORTINES

A Francesco Botti

Introducción

En la España de los años Ochenta del siglo XX, el *Cancionero* de Francesco Petrarca ha conocido dos admirables traducciones en verso: la de Ángel Crespo (1926-1995), publicada en 1983 por Bruguera en Barcelona en una edición de bolsillo¹ y, en 1989, la de Jacobo Cortines (1946), editada en Madrid en dos volúmenes en la colección Letras Universales de Cátedra². Precedidas por una amplia introducción a la obra literaria petrarquesca - en el caso de la edición de Cortines compuesta por Nicholas Mann - y por dos breves aparatos preliminares, ambas asumen como texto base de los *Fragmenta* el establecido por Gianfranco Contini y publicado por Einaudi con las anotaciones de Daniele Ponchiroli³, respetando así la clásica bipartición entre los

¹ Crespo 1983. Además de la edición Bruguera, en 1983 sale a luz en Barcelona otra edición de la traducción de Crespo, publicada por Orbis con el título *Sonetos y canciones*. Después de 1983, el *Cancionero* de Crespo ha conocido otras reediciones en distintas colecciones editoriales, entre las cuales cabe mencionar la de 1988, con el título *Sonetos y canciones*, en la colección Austral de Espasa Calpe; luego, en 1995, Alianza publica una edición en bolsillo, reeditada en 2008. Todas las citas de los preliminares así como del texto poético proceden de esta edición. Sobre el éxito editorial del *Cancionero* de Crespo, ver Camps 2014: 259-260.

² Cortines 1989. Con anterioridad a las traducciones de Crespo y Cortines, cabe recordar que en 1963 Justo García Morales se encargó de una reedición de la versión de los *Fragmenta* que Enrique Garcés había dedicado a Felipe II en 1591 - primera versión completa en castellano del *Cancionero* después de la parcial de Salomón Usque (Venecia, 1567) - junto a los *Triunfos* de Hernando de Hoces de 1554. Editada en Madrid por Aguilar en la colección Crisol, la doble traducción de Garcés y Hoces volverá a publicarse en 1985, en una segunda edición barcelonesa al cuidado de Antonio Prieto en la colección Clásicos universales Pláneta. La reedición de la obra de Garcés rompió pues un silencio multisecular en el ámbito de las traducciones de los *Fragmenta*, convirtiéndose en un significativo momento de recuperación de un discurso interrumpido bruscamente casi cuatro siglos antes y, al mismo tiempo, en el comienzo de una nueva época de traducciones petrarquescas, como atestigua la versión del *Cancionero* de Atilio Pentimalli, publicada en Barcelona en 1976 por Ediciones 29 y que, después de la *princeps*, conoció otras reediciones. Para un catálogo de las varias ediciones y reimpressiones en castellano del *Cancionero*, ver Camps 2014: 257-267.

poemas en vida de Laura (I-CCLXIII) y los segundos en muerte (CCLXIV-CCCLXVI).

Más que por su proximidad cronológica, hay una razón profunda que justifica la necesidad de establecer un paralelismo entre las obras de Crespo y Cortines: compuestas por dos ilustres figuras de poetas-traductores, son paradigma de dos modelos muy diferentes de traducción poética aplicados al *Cancionero*. Aunque ambos adoptan los endecasílabos y heptasílabos de los *Fragmenta*, respetando fielmente su variedad y distribución, con un titánico esfuerzo Crespo recompone escrupulosamente la rima de todos los poemas petrarquescos, considerándola un elemento consustancial de la escritura lírica que, por lo tanto, el traductor tiene la obligación de restaurar; a la recreación de la rima, en cambio, renuncia decididamente Cortines, quien ve en ella un estorbo que limita fuertemente la libertad de escoger las palabras adecuadas, esto es, una innecesaria complicación adicional que obstaculiza, hasta violentar, la eufonía del metatexto.

Precisamente alrededor del eje representado por la diferencia entre el respeto absoluto de la rima, en Crespo, y su rechazo, en Cortines, resulta de gran interés averiguar cómo los dos traductores se enfrentan con dos aspectos esenciales de la lengua del *Cancionero*: por un lado, la expresividad fono-semántica de las palabras en rima, elemento de especial importancia en un género como la sextina, pero también en poemas muy peculiares como las *coblas unissonans* (XXIX y CCVI) y el soneto XVIII; por otro, la característica *dispositio* de los *Fragmenta* marcada por la presencia de reiterados sintagmas y continuas secuencias binarias, constituidas tanto por binomios léxicos como por antítesis y oxímoros, a menudo puestos en posición final del verso.

El estudio abarca pues aspectos fónicos, léxicos, sintácticos y retóricos y permite comprobar dos elementos fundamentales de la traducción: las modalidades con las que los dos traductores se enfrentan con el complejo tejido de relaciones intertextuales que unen indisolublemente varios poemas de los *Fragmenta* y, sobre todo, la capacidad de captar y reproducir su *varietas* estilística - principio unificador del *Cancionero* al que el mismo Petrarca alude programáticamente en el soneto I⁴ -, esto

³ La primera edición Contini del *Cancionero* vio la luz en 1964 (Turín, Einaudi) y, desde entonces, ha conocido un enjundioso número de reediciones. Crespo declara explícitamente que utilizó la sexta edición, publicada en 1975.

⁴ Así reza el v. 5 del soneto I: «del vario stile in ch'io piango e ragiono». Dentro de la abundante bibliografía sobre el primer soneto de los *Fragmenta*, véanse al menos Rico 1976; Danelon 1999.

es, la magistral combinación de dulzura y asperidad que caracteriza la lengua petrarquesca⁵. Aunque, desde luego, se aleje notablemente del audaz hibridismo de la *Comedia* dantesca, de sus repentinas transiciones entre momentos marcados por un registro lingüístico grave y solemne y otros en los que domina el uso de un léxico vulgar y descuidado, la aristocrática lengua de los *Fragmenta* - construida «resecando gli estremi del tecnicismo da un lato e del parlato dall'altro»⁶ - se funda sobre una riqueza de lemas y, en particular, sobre una constante alternancia entre *dulcedo* y *raucitas* que determina una fuerte expresividad y cuya recreación tuvo que constituir uno de los mayores retos para Crespo y Cortines⁷.

Antes de adentrarnos en el estudio comparativo, es absolutamente esencial detenerse en el análisis de los principios teóricos en que se fundamentó la labor de los dos traductores, expuestos con notable lucidez en los preliminares que preceden a sus versiones del *Cancionero*.

Dos poéticas de la traducción contrapuestas

Cuando, en 1983, sale a luz la *editio princeps* de su versión de los *Fragmenta*, Ángel Crespo (1926-1995) es ya una de las más destacadas figuras de traductores en lengua española, autor de una vasta cantidad de traducciones al castellano galardonadas con numerosos premios y distinciones⁸. Paralelamente a su abrumadora actividad traductora del latín, italiano, portugués, francés, catalán, inglés y retorromano, Crespo desarrolla - tanto en ensayos editados en revistas literarias como en los prólogos y prefacios que a menudo acompañan a sus traducciones -

⁵ Como afirma Marcozzi, la «alternanza di dolcezza e asperità petrosa [...] caratterizza, sul piano linguistico, l'opera». Marcozzi 2007: 585.

⁶ Santagata 2006: XL.

⁷ Con respecto a la lengua de Petrarca, cabe recordar cómo Contini, en su célebre estudio *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, publicado en 1951 y reeditado en 1970 en su volumen *Varianti e altra linguistica*, había sentado las bases de la dicotomía entre el monolingüismo petrarquesco en oposición al plurilingüismo dantesco, antagonismo que en las últimas décadas ha sido objeto de un profundo proceso de revisión. Al respecto, ver en particular Vitale 1996; Manni 2003; Marcozzi 2007.

⁸ Para una visión de conjunto acerca de las traducciones de Crespo, véanse Valls 1987; Gómez Bedate 1997; Lafarga 1997; Ruiz Casanova 2000: 499-504; Ruiz Casanova 2011: 107-112; Paone 2012. Véanse también dos tesis de notable interés: la de C. Isoldi, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, defendida en la Università di Pisa en 2007, y la de C. Chierigato, *Ángel Crespo y la cultura italiana*, defendida en 2012 en la Universitat Pompeu Fabra.

una ininterrumpida y aguda reflexión teórica que culminará en la lección *Un ideal de traducción poética* (1995)⁹, canto del cisne y síntesis magistral de su escrupulosa preocupación metodológica y de su voluntad de hacer partícipe al lector de sus inquietudes poéticas.

Si amplio y variado es el abanico de obras y autores que Crespo ha logrado verter al español, sin duda muy significativa es su particular inclinación hacia textos poéticos de extraordinaria complejidad lingüística y estilística; bajo este aspecto, su versión del *Cancionero* - precedida por una amplia introducción del mismo Crespo y galardonada en 1984 con el Premio Nacional de Traducción - representa la culminación de una época dedicada a los grandes monumentos de la literatura romances medieval, siendo de pocos años posterior a la traducción de la *Comedia* de Dante (1973-1977) y contemporánea a la del *Cantar de Rolán* (1983). Dentro de la inagotable actividad poética, traductora, crítica y teórica que caracterizó la trayectoria biográfica crespiana, Petrarca y su *Cancionero* ocupan un lugar de primera importancia, pues con el gran aretino Crespo estableció una intensa relación espiritual y literaria, una auténtica comunión con una *auctoritas* que marcó profundamente su universo poético y a la que dedicó, además de su versión de los *Fragmenta*, el ensayo introductorio que precede a su traducción y el soneto *A Francesco Petrarca*. Editado en el *Parnaso confidencial* (1984) y compuesto poco después de la publicación del *Cancionero*, el poema es una conmovedora invocación a uno de los padres de la poesía europea, en la que Crespo manifiesta su esperanza de haber recreado fielmente con su labor la palabra poética petrarquesca¹⁰.

Ya a partir de la *editio princeps* de su traducción, en 1983, Crespo dedica una breve reflexión sobre su versión, tres páginas en las que presenta los pilares de su praxis traductora. El primer fragmento en el que es necesario demorarse es el siguiente:

Siguiendo nuestro método de siempre, que obedece a la convicción de que la traducción de las obras en verso no puede aspirar a ser completa, ni siquiera

⁹ El texto de la lección, pronunciada el 18 de abril de 1995 con motivo de la inauguración del Curso para Extranjeros de la Universitat Pompeu Fabra, en Crespo 2004: 41-52.

¹⁰ «Si te presté mi voz sin desviarme / y sin ahorrar mi lima, no es engaño / pensar que tras sufrir mi postrer daño / tú salgas a mi encuentro a saludarme. / Una veste, tal vez, vendas a darme / de otro color y de distinto paño / de la que visto ahora; y será extraño / que otra canción no quieras enseñarme. / Presumo que las rimas que tú hacías / y que los versos con que voy vistiendo / tus ideas, las de otros y las mías / sean allá silencio, si no ruido, / y que al canto que ya estoy presintiendo / me inicies tú, que ya lo has aprendido». El soneto lo cito de Gómez Bedate 1997: 16-17.

parcialmente fiel, si prescinde de los valores rítmicos y demás recursos formales del original, hemos tratado de respetar escrupulosamente tanto los esquemas estróficos del original como sus rimas - incluso en el caso de las internas -, y, cuando ello ha sido posible, sus aliteraciones y demás rasgos estilísticos¹¹.

El pasaje representa una perfecta síntesis de la teoría de la traducción poética de Crespo, fundada en el respeto incondicional por los elementos formales del prototexto, cuya recreación es esencial para restaurar el mundo poético en que brotó el original en un texto reconstruido en un distinto sistema lingüístico. Principio esencial de su concepción del *ars traducendi*, la fidelidad absoluta a la forma poética del prototexto acompañó a Crespo a lo largo de toda su vida - de hecho el poeta de Ciudad Real habla de «nuestro método de siempre» - a partir de sus primeras traducciones en los años cincuenta hasta la citada lección *Un ideal de traducción poética* (1995). La fidelidad al *ordo verborum* y a las estructuras sintácticas representa, pues, un valor añadido del metatexto solo cuando no perjudica el proceso de recomposición del metro, de la estrofa, de la rima y del ritmo, a cuyo mantenimiento tiene que supeditarse.

Importancia decisiva adquiere el concepto de compensación: lo que inevitablemente se pierde en algunos momentos con algunas infidelidades gramaticales y sintácticas, se recupera en otras partes de la traducción y, lo que es más importante, se compensa a través de la recreación de los esquemas métricos y estróficos así como de la rima del original, condiciones ineludibles para la creación de un sistema poético isomorfo al prototexto¹². Si, como Crespo afirmó en una entrevista a *La Vanguardia* en julio de 1989, la traducción debe intentar «transmitir un mensaje estético e ideológico lo más semejante posible al de la obra traducida»¹³, es del todo evidente que en su óptica una desviación de la forma poética del original no es simplemente una desfiguración de su imagen exterior, sino también una dañosa metamorfosis que traiciona su alma y su espíritu.

Un aspecto de indudable interés de los preliminares crespianos estriba en la enunciación de la lengua empleada en la traducción de los *Fragmenta*: «En lo que al lenguaje se refiere, a ningún lector se le escapará que el empleado por nosotros trata de aproximarse - sin incurrir

¹¹ Crespo 2008: 134.

¹² Sobre el concepto de isomorfismo, de gran interés la reflexión de Gamoneda 2008: 44-52.

¹³ *La Vanguardia*, martes 18 de julio de 1989, p. 50.

en arcaísmos - a los de los grandes líricos castellanos de los siglos XVI y XVII, en muchos de los cuales la huella de Petrarca es, por supuesto, manifiesta»¹⁴.

El fragmento es evidentemente decisivo para comprender plenamente la operación llevada a cabo por Crespo: aunque por un lado manifieste su voluntad de evitar el empleo de arcaísmos innecesarios, por otro declara explícitamente la intención de retrotraer su lengua, intentándola aproximar a la de los grandes autores protagonistas de la renovación poética en la España del Siglo de Oro, una revolución que - como es de sobra sabido - tuvo en la *imitatio* del equilibrio formal de la poesía de inspiración petrarquista uno de sus principios fundamentales. En la óptica de Crespo, las *auctoritates* poéticas que hicieron grande la poesía española entre Renacimiento y Barroco - a partir, claro está, de Garcilaso - representan pues el equivalente más cercano al lenguaje poético de Petrarca, cumpliendo así con una esencial función mediadora entre la obra extranjera y el lector de la traducción, reduciendo, en suma, el (aparentemente abismal) hiato histórico entre el tiempo de la escritura del prototexto y la contemporaneidad.

Aspecto interesante atañe al aparato de notas, muy reducidas porque «el objeto perseguido [...] es facilitar una lectura puramente poética de nuestra traducción»¹⁵. Limitándose a ofrecer al lector castellano aquellos instrumentos básicos para identificar personajes o lugares convocados en los *Fragmenta* así como para entender plenamente el significado de determinados lemas petrarquescos y su peculiar valor semántico en los distintos poemas, Crespo rehúsa decididamente cualquier pretensión exegética, riesgo previsible a la hora de verter una obra tan compleja como el *Cancionero*. Es, este, un principio esencial del *modus traducendi* crespiano, ya que en 1973, en el *Prólogo* que precede a su versión del *Infierno* dantesco, leemos: «la primera obligación del traductor de Dante [...] es procurar ser fiel al texto y evitar toda veleidad exegética del mismo mientras se está realizando la versión»¹⁶; en su óptica, pues, la voluntad de glosar la traducción - proponiendo así una interpretación subjetiva del prototexto - acarrea una intromisión del comentarista en los versos, lo que equivaldría a una dañosa intervención estilística e ideológica sobre el texto poético, esto es, una peligrosa superposición de la faceta crítica del traductor.

¹⁴ Crespo 2008: 134.

¹⁵ Crespo 2008: 135.

¹⁶ Crespo 1973: XXV.

Precisamente en la visión de la relación que tiene que establecerse entre texto poético y notas la posición de Cortines coincide plenamente con la de Crespo: presentando su obra en 1989, el traductor andaluz señala cómo ellas son «deliberadamente exiguas [...] más aclaratorias y explicativas que de interpretación [...] para no condicionar a ningún lector». Bajo este aspecto, se manifiesta su convicción según la cual el traductor no debe ser a la vez un exégeta que allana el camino a su lector, orientando su sentido crítico y ahorrándole un esfuerzo hermenéutico, lo que presupondría una minusvaloración de su competencia interpretativa; pero, como se desprende de la lectura de estos pasajes, el repudio del afán exegético hay que entenderlo también como un acto de fidelidad estilística al texto petrarquesco, esto es, una voluntad de respetar sus oscuridades que, a veces, representan «un procedimiento expresivo que no tiene por qué exigir necesariamente continuas notas a pie de página»¹⁷.

Si en este aspecto Cortines coincide plenamente con Crespo, la lectura de los preliminares de 1989 revela a las claras la profundísima distancia que lo separa de su predecesor. Movido por el intento de arrojar luz sobre la génesis de su labor, Cortines declara explícitamente que su versión del *Cancionero* se debió a una voluntad «de aproximación, y en cierto modo de apropiación»¹⁸ de la poesía petrarquesca, un deseo que surgió durante su experiencia académica y que fue alimentado por una insatisfacción por las precedentes traducciones castellanas: las quinientistas de Salomón Usque y Enrique Garcés, en las que la devoción por Petrarca no fue capaz de generar versiones siquiera comparables con el original, pero también las contemporáneas de Atilio Pentimalli y Ángel Crespo. Sí, por lo que atañe a la primera, Cortines subraya cómo el autor había sacrificado cualquier pretensión estilística en pro de una literalidad que favoreciera al lector castellano del siglo XX¹⁹, a la segunda dedica sucintas palabras, limitándose a notar «que se orientaba en direcciones que no eran las por mí perseguidas»²⁰.

Una discrepancia profunda, así pues, entre su praxis traductora y la de Crespo, de la que es cristalino testimonio esta declaración programática de los preliminares de su *Cancionero*:

No soy un teórico de la traducción, pero tengo por experiencia el íntimo convencimiento de que la poesía, en rigor, no puede traducirse. El poema es un uni-

¹⁷ Cortines 1989: 14.

¹⁸ Cortines 1989: 7.

¹⁹ Cortines 1989: 8.

²⁰ Cortines 1989: 12.

verso perfectamente acabado en sí mismo, donde el mínimo detalle tiene su sentido. Cualquier modificación que se le imponga, y muchas son las que en el proceso de traducir se producen, genera otra cosa, un texto distinto, que no tiene que ser necesariamente inferior al original [...] El nuevo texto es en principio deudor, pero llega un momento en el que se independiza y comienza su propia aventura²¹.

La distancia con respecto a Crespo es abismal: como queda de manifiesto en este fragmento, la idea que «la poesía, en rigor, no puede traducirse» revela un intelectual a primera vista partidario del principio de la intrínseca intraducibilidad de la escritura lírica, defendido por destacados poetas y teóricos contemporáneos (Northrop Frye, André Lefevere, sólo por citar algunos)²². La calidad semántica de las lenguas y sus enraizadas tradiciones métricas y formales, por un lado, la singularidad rítmica y musical de un poema y la urdimbre de connotaciones que lo caracterizan, por otro, generan - en palabras de Cortines - «un universo perfectamente acabado en sí mismo», de ahí que en su óptica la traducción nunca pueda configurarse como una mimesis del original, esto es, una reproducción exacta de su imagen, ya que los cambios debidos a la reconstrucción del prototexto crean un texto distinto que, aunque no tenga la obligación de competir estéticamente con su modelo, llega a ser independiente.

Esta voluntad de independencia es el pilar en que se fundó el largo viaje traductivo petrarquesco emprendido por Cortines, una fructífera experiencia que arrancó en 1978 y que, desde sus albores, se configuró como un proceso cuyo objetivo no era el de llevar al lector castellano del siglo XX hacia Petrarca, sino, al revés, acercar al poeta aretino hacia la contemporaneidad. Es precisamente esta convicción la razón que determinó, a la hora de publicar los *20 Sonetos amorosos de Petrarca* en 1980, su decisión de prescindir del mantenimiento de la rima, a partir de la consideración que es un «procedimiento ajeno a mi modo de utilizar la lengua poética, entre otras razones por no considerarlo, salvo excepciones, consustancial y decisivo»²³. A este principio, él se atuvo también a la hora de verter al castellano los *Triunfos* en 1983, pues también en aquella ocasión renunció decididamente al terceto de endecasílabos encadenados, cuyo mantenimiento «podría haber llevado en numerosas ocasiones a un alejamiento de la sustancia semántica del

²¹ Cortines 1989: 9.

²² Con respecto a eso, véanse Frye 1988; Torre 2001: 159-207; Ruiz Casanova 2011: 75-92. La bibliografía sobre verso y traducción es enjundiosa, pero véanse al menos Meschonnic 1973; Mattioli 1989; Sansone 1989; Vegliante 1996.

²³ Cortines 1989: 10.

original»²⁴; una decisión reveladora de la constancia del *modus traducendi* de Cortines, según el cual el respeto del esquema de rimas limita la libertad del traductor de escoger las palabras más adecuadas y, sobre todo, puede distorsionar el sentido auténtico del original.

Pues bien, al culminar su experiencia de traductor de Petrarca, en 1989 el intelectual andaluz da a la imprenta una versión de los *Fragmenta* fundada en estos criterios: «adopción de los mismos metros y en la misma variedad y distribución que en el original: endecasílabos y heptasílabos, y no sólo ausencia de rimas, sino exclusión de éstas para que no interrumpiera esa otra musicalidad del verso blanco»²⁵. Al igual que en el caso de los *Triunfos*, Cortines se decanta por el verso libre, no solo porque el respeto minucioso de las rimas del prototexto representa un escollo infranqueable, sino también por una razón fono-estilística sustancial, esto es, para no alterar la musicalidad del metatexto que, en su óptica, no debe ser una imitación servil de la forma del prototexto, sino una obra en la que la melodía fluya armónicamente amoldándose a las modulaciones y a los tonos propios de la lengua terminal.

La visión de la traducción literaria que se desprende de las palabras de Cortines contrasta decididamente con la praxis defendida por Crespo: aunque ambos defiendan la importancia central de la inmersión en el universo histórico y literario del prototexto - de hecho Cortines recuerda cómo quiso vivir en los lugares privilegiados de la experiencia poética petrarquesca como Toscana, Aviñón y Vaucluse -, en la óptica del traductor andaluz este proceso de apropiación de la esencia de los *Fragmenta* no le impide una - desde luego limitada - creatividad fundada sobre las potencialidades expresivas de la lengua de llegada.

Entre restauración y rechazo de la rima (y de palabras-rima)

A partir de presupuestos teóricos tan discrepantes, el estudio comparativo puede empezar con el análisis de la traducción de las sextinas, que Petrarca, hechizado por el encanto que roza la sacralidad del número 6, convierte en una forma métrica autónoma y en uno de los vehículos privilegiados de la lírica amorosa, reglamentando su estructura con «un comportamiento da legislatore»²⁶ después de los prime-

²⁴ Cortines 1989: 12.

²⁵ Cortines 1989: 12.

²⁶ Santagata 2006: XLI.

ros e inestables experimentos de Arnaut Daniel y Dante²⁷.

Alejándose de su *modus traducendi*, solamente en la traducción de las sextinas Cortines decide repropone en castellano el esquema fundado en la presencia de palabras-rima con *retrogradatio* cruzada: un reconocimiento, pues, de la unicidad y de la rigidez del género, que justifica el esfuerzo - en este caso análogo al de Crespo - por recrear su peculiar estructura ya que, como el traductor andaluz subraya en los preliminares, «el mayor interés de estas artificiosas composiciones radica precisamente en el juego de repetir como terminación de los versos, en las seis estrofas de que consta, las mismas seis palabras bajo combinaciones distintas»²⁸.

Pues bien, el cotejo entre las sextinas petrarquescas y las dos versiones españolas revela cómo en tres poemas la recreación del artificio del prototexto no se traduce en Cortines en una absoluta fidelidad semántica: me refiero a las sextinas XXII, XXX y LXXX, en donde él escoge como palabras-rima «lumbre», «verde» y «muerte» en la posición correspondiente a «sole», «lauro» y «fine» (en estos casos, Crespo emplea «sol», «laurel» y «fin»). La discrepancia léxica se debe a una razón estilística bien determinada, esto es, al firme rechazo, por parte del traductor andaluz, de palabras oxítonas en rima: manifestando su independencia actualizadora, Cortines rechaza «sol», «laurel» y «fin» por «la incompatibilidad del verso agudo, desterrado de nuestro sistema métrico por poderosas razones desde la segunda mitad del siglo XVI»²⁹.

Como no podía ser de otra manera, esta firme voluntad de evitar arcaísmos métricos determina obvias consecuencias: si al traducir metonímicamente «sole» con «lumbre», en la traducción de *A qualunque animale alberga in terra* se pierde la contraposición entre «terra» y «sole» - antagonismo cosmológico esencial en poema³⁰ - más espinoso es el problema provocado por la sustitución de *lauro* por *verde* en *Giovene donna sotto un verde lauro* y por la iteración, en todas las estrofas, del sintagma *laurel verde*. Es, esta, una elección no del todo desacertada si tenemos en cuenta que el lauro es una planta siempre

²⁷ Abundante es, por supuesto, la bibliografía sobre el género de la sextina en Petrarca, pero véanse al menos: Fubini 1962: 328-346; Picchio Simonelli 1973; Shapiro 1980; Frasca 1992; Pelosini 1998.

²⁸ Cortines 1989: 12.

²⁹ Cortines 1989: 13. Sobre la progresiva desaparición de los versos oxítonos en la poesía renacentista, es imprescindible Rico 1983.

³⁰ Al respecto, ver Ceserani 1987: 129.

verde - Petrarca lo nombra «arbor sempre verde» en CLXXXI, 3 - y que, sin embargo, determina un notable empobrecimiento de la capacidad alusiva y evocadora de *lauro*, palabra clave en el universo poético de los *Fragmenta* con la que se identifica etimológicamente Laura, *senhal* de la mujer fundado en el mito dafneo de Ovidio (*Met.* I 452-567) y, por eso, emblema de la frustración amorosa, pero también - desde luego - símbolo del arte poético y de la gloria literaria con el que Petrarca fue coronado en el Capitolio en 1341. A diferencia de «sol», las razones que empujan a Cortines a colocar en rima «verde» no son solo métricas sino también léxicas, pues como él mismo aclara en los preliminares lo que rechaza es tanto la palabra oxítona «laurel», como su variante llana, el latinismo «lauro»; utilizado por Garcilaso, Cervantes y Quevedo - entre otros -, y sin embargo ya notablemente minoritario en el Siglo de Oro³¹, el cultismo es repudiado por el traductor andaluz por su carácter anticuado: «la tentación de emplear [...] lauro en lugar de laurel [...] no me parecía la solución más adecuada por estimar que un término tan clave en el universo del *Cancionero* no debería aparecer con sombras de arcaísmo»³².

Pues bien, si en la primera estrofa el «laurel verde» de Cortines es perfectamente equivalente del «*verde lauro*» bajo el cual se encuentra Laura³³, en la segunda estrofa la presencia del sintagma y la paralela omisión del atributo «verde» asociado a «hoja» reducen notablemente la fuerza expresiva del *adynaton* petrarquesco:

Allor saranno i miei pensieri a riva
che foglia verde non si trovi in lauro³⁴
RVF, XXX, 7-8

Irán mis pensamientos a la riba
cuando no dé hojas verdes el laurel
Crespo

Irán mis pensamientos a su cumbre
cuando no tenga hoja el laurel verde
Cortines

³¹ A lo largo de los siglos XVI-XVII, el CORDE señala 1613 casos de «laurel» y 393 de «lauro».

³² Cortines 1989: 13.

³³ Así reza el v. 1 de la sextina XXX: «Giovane donna sotto un verde lauro».

³⁴ A partir de este momento, todas las citas de los *Fragmenta* proceden de la edición de Santagata 2006.

Con todo, los problemas más graves se manifiestan en la tercera y cuarta estrofa, donde «*lauro*» es *senhal* de Laura:

o colle brune o colle bianche chiome
seguirò l'ombra di quel dolce lauro
RVF, XXX, 15-16

ya oscuros o ya blancos los cabellos,
la sombra he de seguir de aquel laurel
Crespo

teniendo negros, blancos, los cabellos,
la sombra seguiré del laurel verde
Cortines

onde procede lagrimosa riva,
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
RVF, XXX, 22-23

y así un río de llanto va a la riba
que Amor conduce hasta el cruel laurel
Crespo

naciendo un río de llanto de esa cumbre
que Amor conduce al pie de un laurel verde
Cortines

En la versión de Cortines se pierden el «*dolce lauro*» del v. 16 - como es de sobra sabido sintagma de enorme importancia en el *Cancionero* - y, en el v. 23, el «*duro lauro*», lo que provoca la desaparición del oxímoron «*dolce*» / «*duro*», reflejo estilístico del temperamento huido y mutable de Laura, símbolo de su carácter metamórfico y, por eso, nítida reminiscencia del mito ovidiano. Con todo, cabe notar cómo también la versión crespiana presenta una pérdida evidente: aunque en su versión «cruel lauro» sea una solución fiel al prototexto, la conversión del «*dolce lauro*» del v. 16 en un genérico «aquel laurel» determina la desaparición de la oposición «*dolce*» / «*duro*». Notable empobrecimiento semántico se nota también en la quinta estrofa:

I' temo di cangiar pria volto et chiome,
che con vera pietà mi mostri gli occhi
l'idolo mio, scolpito in vivo lauro
RVF, XXX, 25-27

Temo cambiar de faz y de cabellos
sin que me muestre con piedad los ojos
el ídolo esculpido en tal laurel
Crespo

Temo cambiar el rostro y los cabellos
antes que compasión muestren los ojos
de mi ídolo esculpido en laurel verde
Cortines

El «*vivo lauro*» es aquí *senhal* de Laura, laurel «*in carne e ossa*» (Contini) tal y como en CCCXVIII, 9³⁵, de ahí que no solo el «laurel verde», sino también el «tal laurel» de Crespo provoquen la desaparición del valor intertextual del sintagma. En la contera, la decisión de Cortines de emplear como palabra-rima «verde» manifiesta sus efectos más negativos:

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sì tosto a riva
RVF, XXX, 37-39

A oro y topacio al sol sobre la nieve
vencen blondos cabellos, y los ojos
que apresuran mis años a la riba
Crespo

Al verde, al oro, al sol sobre la nieve
vence el cabello próximo a los ojos
que apresuran mis años a su cumbre
Cortines

La presencia de «verde» - elemento ajeno al prototexto y del todo inapropiado en el contexto - y la paralela renuncia a la recreación de la pareja «auro e i topacii» - muy probable herencia de *Ps.* 118, 27, «ideo dilexi mandata tua super aurum et topazion» - determina la pérdida de la alusión a la castidad, simbolizada por el topacio que, además, con toda probabilidad representa una referencia al color de los ojos de Laura³⁶. En este proceso de notable empobrecimiento - de hecho, desaparición - del tejido de alusiones a la mujer juega un papel importante, finalmente, la traducción de «*bionde chiome*» con «cabello» en el v. 38: una pérdida relevante y la renuncia - no aislada como veremos después - a uno de los sintagmas privilegiados que conforma el retrato de Laura en los *Fragmenta*.

En la sextina LXXX el problema de las palabras agudas en rima se presenta a propósito de «*fine*», que Cortines decide traducir con «muerte». En este caso, en su versión se crea una evidente antítesis

³⁵ «Quel vivo lauro ove solean far nido / li alti pensieri».

³⁶ Hipótesis agudamente sugerida por Durling 1971: 13-15.

representada por la reiterada presencia de «vida» y «muerte», antagonismo ya velado en Petrarca que, en castellano, conoce una evidente amplificación, en algún caso traidora del *sensus* del prototexto, como por ejemplo en la segunda estrofa:

et le cagion' del mio doglioso fine
non pur d'intorno avea, ma dentro al legno
RVF, LXXX, 11-12

y las razones de doliente fin
no las tenía en torno, sí en el leño
Crespo

y la razón de mi doliente muerte
en torno la tenía, y en el leño
Cortines

En su versión, en Petrarca el «doglioso fine» representa el amargo resultado de un viaje que había empezado con «l'aura soave»³⁷: una solución dolorosa que, desde luego, no necesariamente se identifica con la muerte. Discurso distinto hay que hacer a propósito de la tercera estrofa:

Chiuso gran tempo in questo cieco legno
errai, senza levar occhio a la vela
ch'anzi al mio di mi trasportava al fine
RVF, LXXX, 13-15

Larga prisión sufrí en el ciego leño
y erré sin parar mientes en la vela
que antes de tiempo me acercaba al fin
Crespo

Preso gran tiempo en este ciego leño
erré, sin quitar ojo de la vela
que me llevaba a una temprana muerte
Cortines

La traducción de Cortines del v. 15 parece acertada a nivel particular y respetuosa de la intertextualidad de los *Fragmenta* a un nivel más general, no solo porque «*fine*» es sinónimo de muerte, sino también porque la expresión petrarquesca recuerda muy de cerca VI, 11, donde el «*folle desio*» «mal mio grado a morte mi trasporta»³⁸.

³⁷ «L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita» (vv. 7-8).

³⁸ Así rezan los vv. 9-11 del soneto VI «Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie, / i'mi rimango in signoria di lui, / che mal mio grado a morte mi trasporta».

Sin lugar a dudas, la cumbre de la experimentación del aretino en el ámbito de las sextinas la constituye el poema CCCXXXII, la sextina doble *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, única en muerte de Laura³⁹. De entre las palabras en rima, algunas poseen especial importancia (en concreto *stile* y *rime*) al constituir una definición técnica de la lengua poética de los *Fragmenta*, fundada en la coexistencia de dulzura y aspereza. Pilar sobre el que se fundamenta el poema es, pues, la oposición entre el estilo *dolce* (v. 3), por un lado y, por otro, el estilo *agro* (v. 20), *debile* (v. 48), *pietoso* (v. 49), *doloroso* (v. 56), en suma *aspro* (v. 74), las rimas *basse* (v. 24), *roche* (v. 32), *lacrimose* (v. 40), *stanche* (v. 61); a la creación de dicha dicotomía, por supuesto, contribuye la palabra en rima *notti*, *tranquille* en la primera estrofa, *dogliose*, *penose*, *crude*, *fere* en la segunda, quinta, sexta y décima. Desde luego, este antagonismo no es prerrogativa de las palabras en rima, pues basta con recordar la oposición que se desarrolla en las primeras dos estrofas entre los «soavi sospiri» (v. 3) y los «gravi sospir» (v. 10), los «chiari giorni» (v. 2) y los «giorni oscuri» (v. 9). Pues bien, el cotejo entre las dos traducciones revela algunas pérdidas en el proceso de restauración de las oposiciones, como se ve en la segunda y tercera estrofa:

i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e' l dolce stile
RVF, CCCXXXII, 2-3

los claros días y tranquilas noches,
el suave suspirar y el dulce estilo
Crespo

los claros días, las tranquilas noches,
el suave suspirar y el dulce estilo
Cortines

e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I me' gravi sospir' non vanno in rime
RFV, CCCXXXII, 10-11

días oscuros y dolientes noches.
Mis suspiros no inspiran graves rimas
Crespo

con sus días oscuros y sus noches.
Mi grave suspirar no cabe en rimas
Cortines

³⁹ Sobre la sextina CCCXXXII, véanse Shapiro 1980: 130-140; Hernández Esteban 1987: 393-399; Berra 1991; Frasca 1992: 207-258; Pelosini 1998.

En las dos versiones no se recrea del todo el juego opositivo petrarquesco, pues si Crespo asocia en el v. 11 el atributo *graves* a las *rimas* - lo que determina la pérdida del antagonismo «*soavi-gravi*» aplicado a los «suspiros» - Cortines renuncia a la oposición «*tranquille-dogliose*» aplicada a las «noches», traduciendo solo el primer atributo («tranquilas»). Más grave, en cambio, es la traducción de Cortines del «*vario stile*» (v. 35), manifiesto de la *varietas* estilística de los *Fragmenta* a la que hemos aludido ya:

Non à 'l regno d'Amor sì vario stile
RVF, CCCXXXII, 35

No en el reino de Amor hay un estilo
tan variado
Crespo

De Amor no tiene el reino tanto estilo
Cortines

Crespo, a pesar de emplear un encabalgamiento, respeta fielmente el prototexto a través de la fórmula «estilo variado»; Cortines, en cambio, se desentiende del atributo en los versos, empleando el indefinido «tanto» - «tanto estilo» - y, sin embargo, poniendo una nota al pie en la que aclara que «tanto» es sinónimo de «tan variado», lo que determina, al menos en el texto poético, una pérdida de indudable relieve.

Convencido de que el respeto de la rima es medio imprescindible para que a la mirada del lector de la traducción le sea permitido adentrarse en el mundo mental del autor, Crespo no titubea en reproducirla con extraordinaria meticulosidad, incluso en el caso de los experimentos más atrevidos de los *Fragmenta*, como las *coblas unissonans*, practicadas por ilustres poetas de la Scuola Siciliana y por Guittone pero desconocidas por los *stilnovisti*: me refiero a la canción XXIX y, sobre todo, a la CCVI, modelada según el *escondig* trobadórico y construida según el principio de la *retrogradatio* con solo tres rimas (-*ella*, -*ei*, -*ia*)⁴⁰. Pues bien, al verter al castellano el poema, que el mismo Crespo define en la nota al pie «un alarde técnico de difícilísima ejecución - y traducción»⁴¹, el traductor restaura la *retrogradatio* y, para recrear el esquema *unissonans*, sustituye las rimas italianas por -osa, -ado e -ía. Así las cosas,

⁴⁰ Sobre la canción XXIX y, más en general, sobre las *coblas unissonans* petrarquescas, véanse Riquer 1951-1952; Figurelli 1956: 213-214; Fubini 1962: 261-270; Elwert 1983: 397-399; Perugi 1990.

⁴¹ Crespo 2008: 433.

la recreación de una de las tres rimas italianas empleadas por Petrarca, *-ía*, provoca en el metatexto una asombrosa proximidad con el prototexto a nivel fónico que, en algún caso, se extiende al ámbito semántico: al respecto saltan a la vista las tres parejas «Celosía : mía» (vv. 7-8) > «envía : pía» (vv. 15-17), «cortesía : oía» (vv. 29-30) y la tríada «podría : Falsía : espía» (vv. 46-49-50), traducción de «*Gelosía : mia*», «*in-via : pia*», «*Cortesía : udia*», «*poria : bugia : spia*». Por otro lado, la presencia de rimas castellanas en *-ado* en las mismas colocaciones de las rimas italianas en *-ei* determina la renuncia a muchos de los condicionales del prototexto («*morrei*», «*vorrei*», «*farei*», «*devrei*», «*saprei*», «*sosterrei*») sustituidos por participios de primera conjugación:

del cui amor vivo, et senza 'l qual morrei RVF, CCVI, 2	S'i' 'l dissì mai, di quel ch'i' men vorrei RVF, CCVI, 19
sin cuyo amor de vida estoy privado Crespo	Si lo he dicho, lo que es más por mí odiado Crespo

Sin duda opuesta es la postura de Cortines, cuyo desinterés por el esquema de rimas de la canción - emblemáticamente atestiguado por la ausencia de una nota aclaratoria al pie - se revela a las claras en los versos: a pesar de que el parentesco entre las dos lenguas implicadas en el proceso traductor hubiera permitido recrear en no pocos casos la expresividad fono-semántica de las palabras puestas en posición final del verso, Cortines decididamente evita cualquier tipo de rima ocasional. Evidente demostración de esta dinámica es el tratamiento de las rimas «*quella*» : «*stella*» : «*bella*» (vv. 1-5-9) y «*apria*» : «*solia*» (vv. 37-41): en el primer caso, aunque hubiera podido decantarse por «*aquella*» : «*estrella*» : «*bella*», el traductor andaluz pone en posición final del verso «*aquella*» : «*astros*» : «*hermosa*»⁴²; en el segundo caso, en lugar de escoger los perfectos equivalentes «*abría*» : «*solía*», pone en el v. 41 «*solía*», utilizando un preterito indefinido, «*abrió*», al comienzo del v. 38⁴³.

⁴² Así rezan los vv. 1, 5 y 9 del poema: «S'i' 'l dissì mai ch'i'vegna in odio a quella»; «s'i' 'l dissì, contra me s'arme ogni stella»; «più feroce ver' me sempre et più bella». Así Cortines los traduce al castellano: «Si lo dije jamás, que me odie aquella»; «si lo dije, que adversos sean los astros»; «hacia mí más feroz y más hermosa».

⁴³ Los vv. 37-38 - «Ma s'io nol dissì, chì s' dolce apria / meo cor a speme ne l'età novella» - Cortines los traduce así: «Mas si yo no lo dije, que quien dulce / abrió mi corazón a la esperanza».

Para cerrar este apartado, me parece oportuno cotejar las traducciones del soneto XVIII, un poema en que las rimas desempeñan una función muy peculiar. Caso aislado de los *Fragmenta*, es el único construido con cinco palabras rima con *aequivocatio*, esquema practicado por Guittone y Boccaccio⁴⁴:

Quand'io son tutto vòlto in quella parte
ove 'l bel viso di madonna luce,
et m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde et strugge dentro a parte a parte,
i' che temo del cor che mi si parte,
et veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d'orbo, senza luce,
che non sa ove si vada et pur si parte.
Così davanti ai colpi de la morte
fuggo: ma non sì ratto che 'l desio
meco non venga come venir sòle.
Tacito vo, ché le parole morte
farian pianger la gente; et i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.
RVF, XVIII

Cuando estoy todo vuelto a aquella parte
que en la faz de mi dama emana lumbre,
y hay en mi pensamiento tanta lumbre
que me quema y derrite parte a parte,
temo a mi corazón, por si se parte,
y cerca el final veo de mi lumbre;
me voy igual que un ciego, ya sin lumbre,
que adónde va no sabe, pero parte.
De esta manera escapo de ser muerto,
mas sin huir tan presto que al deseo
no me lleve conmigo, como suelo.
Callado voy, pues el lenguaje muerto
a otros llorar haría, y yo deseo
que el llanto mío caiga solo al suelo.
Crespo

Cuando estoy todo vuelto a aquella parte
donde brilla la cara de mi dueño,
y en mi mente la luz queda fijada
que dentro por entero me consume,
yo que temo que el pecho se me rompa
y cerca veo el fin de la luz mía,
sin luz me marchó, igual que aquel que
[es ciego
y parte aunque no sepa su camino.
Así huyo delante de los golpes
de la muerte, mas no con la presteza
que no venga el deseo como sueño.
Callado voy, que las palabras muertas
harían llorar a muchos; y yo quiero
que mis lágrimas solas se derramen.
Cortines

Como se ve, al traducir el poema Crespo respeta fielmente la estructura petrarquesca, empleando tan solo cinco palabras en rima y con la misma distribución del prototexto: ABBA ABBA CDE CDE; si en los

⁴⁴ Sobre el soneto XVIII, véanse Figurelli 1956: 202-204; Agosti 1972: 65-67.

dos cuartetos las palabras escogidas son perfectos equivalentes semánticos del original («*luce*» se convierte en «lumbre» y «*parte*», con función de sustantivo y de verbo, en «parte»), en los dos tercetos hay leves diferencias, pues «*morte*», «*desio*» y «*sole*» se traducen con «muerto», «deseo» y «suelo». Si la sustitución de «*morte*» con «muerto» no acarrea ninguna traición semántica, la presencia de «suelo» provoca una ligera alteración solo en el v. 11, pues en castellano es el yo el sujeto de la acción; en cambio, en el v. 14 («que el llanto mío caiga solo al suelo») el sustantivo no impide la recreación del «*sole*» italiano, provocando además una notable paronomasia («solo» / «suelo»).

Veamos ahora qué ocurre en la versión de Cortines: el traductor andaluz solo en tres casos respeta las palabras en rima - «parte» en el v. 1, «suele» en el v. 11 y el sintagma del v. 12 («*parole morte*» > «palabras muertas») - colocando otras en posición interna para que en sus versos no se divise la sombra del principio de la *aequivocatio*: «luz» en los vv. 3, 6 y 7 así como «deseo», aunque poniéndolo en el v. 11 en lugar del v. 10. En cuatro casos, pues, Cortines conscientemente cambia de lugar la posición de las palabras en rima, rehuyendo así en posición final del verso cualquier forma de reiteración fónica, principio al que se atiene casi sistemáticamente en su traducción del *Cancionero*. Más allá del distinto tratamiento de las rimas, el cotejo revela otros elementos notables: en el primer cuarteto el v. 1 es traducido de forma idéntica por Crespo y Cortines, quien reduce una de las más reiteradas parejas de los *Fragmenta*, «*arde et strugge*», decantándose por el solo «consume»; en el segundo cuarteto, el primer dístico de Cortines asombra por su proximidad sintáctica con el prototexto, a diferencia de Crespo, en cuya versión es llamativo el hipébaton en el v. 6. En los tercetos el traductor andaluz recrea el encabalgamiento de los vv. 9-10, respeta la función de sujeto del «deseo» de los vv. 10-11 y, finalmente, escoge un verbo, «derramen», perfectamente equivalente del «*spargan*» del original, a diferencia del «caiga» de Crespo, quien, en el v. 13, coloca el verbo de la oración en posición final («a otros llorar haría»).

Traducción de una de las cumbres del virtuosismo lingüístico del aretino, las dos versiones son paradigmáticas de un opuesto *modus traducendi*: movido por una deferencia incondicional a la forma del prototexto, Crespo se propone restaurar en el metatexto la expresividad fono-semántica de las palabras en rima; pero, además, en el proceso de obvia alteración del *ordo verborum* del original, reviste la sintaxis de sus versos de una evidente pátina arcaica a través del hipébaton del v. 6 y de la colocación del verbo en posición final del v. 13; Cortines, en

cambio, presenta una versión en algún caso sintácticamente más ceñida al prototexto, pero, debido a la renuncia al artificio petrarquesco, inevitablemente más distante, un texto poético que naturalmente hubiera podido ser compuesto en la España de los años ochenta y en el que, por eso, la imagen más auténtica del poema parece difuminarse.

La recomposición de la dispositio de los Fragmenta

Si una de las peculiaridades que caracterizan la *dispositio* del *Cancionero* es la frecuente acumulación - tanto asindética como polisindética - de sustantivos, adjetivos y verbos, no cabe duda de que la reiteración de determinadas secuencias binarias, constituidas tanto por binomios léxicos como por parejas antitéticas y oxímoros, juega un papel fundamental en la construcción del universo poético petrarquesco, al ser testimonio tanto de la compleja intertextualidad de los *Fragmenta* como, en algún caso, de la fusión entre *dulcedo* y *asperitas*. En este ámbito, analizaremos las modalidades con las que Crespo y Cortines se relacionan con algunas de las más célebres - y repetidas - parejas como «*honesta et bella*», «*soavi et chiare*», «*bella et cruda*», a menudo colocadas en posición final del verso; luego, nos detendremos en el ámbito del tratamiento de reiterados sintagmas construidos alrededor de los dos *senhals* «*l'aura*» y «*lauro*» y del atributo «*dulce*».

Empecemos con el análisis del tratamiento de «*honesta et bella*», con su variante «*honesti et belli*»:

e 'l volger de' duo lumi honesti et belli
col suo fuggir m'atrasta
RVF, LIX, 13-14

y el movimiento de los ojos bellos,
conforme huyen, me hiere
Crespo

y el moverse de aquellas luces puras
con su huir me entristece
Cortines

faccendo lei sovr'ogni altra gentile,
santa, saggia, leggiadra, honesta et bella
RVF, CCXLVII, 3-4

pues en belleza, gracia y juicio honrado
digo que sobre toda otra se descuella
Crespo

mostrándola gentil más que a ninguna,
santa, sabia, graciosa, hermosa y casta
Cortines

Sì nel mio primo occorso honesta et bella
veggiola, in sé raccolta, et sì romita
RVF, CCCXXXVI, 5-6

Y tan sola la veo, honesta et bella,
en el primer encuentro, y recogida
Crespo

Y la veo tan bella y tan honesta,
tan en sí misma, en mi primer encuentro
Cortines

gran meraviglia ò com'io viva anchora:
né vivrei già, se chi tra bella e honesta,
qual fu più, lascio in dubbio
RVF, CCCXLIII, 6-7

me asombra vivo estar sin mi señora:
y no viviera, si quien ser honesta
más que bella dejó en duda
Crespo

no comprendo que pueda seguir vivo,
si aquélla, que más bella o más honesta
en duda nos dejar
Cortines

Como se ve, en todos los ejemplos la pareja se encuentra en posición final del verso, pero solo en los dos últimos ejemplos ambos traductores consiguen respetarla, aunque en el soneto CCCXLIII Crespo la diluya en dos versos; ambos convierten la pareja en un único miembro, en cambio, en la balada LIX, aunque privilegiando atributos distintos, pues con «bellos» Crespo traduce «*belli*», a diferencia de Cortines, cuyo adjetivo «puras» es evidentemente mucho más próximo a «*honesti*». Discurso del todo distinto es el del soneto CCXLVII: Cortines mantiene la laudatoria acumulación adjetival del v. 4 y reproduce con absoluta fidelidad la disposición rítmica del verso, aunque invirtiendo el orden de la pareja y prefiriendo «hermoso» en lugar del más literario «bello»; vinculado al respeto de la rima, Crespo se ve obligado a una profunda reorganización sintáctica de los versos que, desde el punto de vista gramatical, conlleva la renuncia al catálogo adjetival dedicado a Laura - y, por eso, a «*honesta et bella*» - sustituido por los sustantivos «belleza», «gracia» y «juicio».

A lo largo de los *Fragmenta*, la pareja «soave» / «chiaro» se presenta tres veces:

e scorto d'un soave et chiaro lume,
tornai sempre devoto ai primi rami
RVF, CXLII, 21-22

y guiado por suave y clara luz,
volví devoto a las primeras ramas
Crespo

y guiado por una clara lumbre,
volví devoto a las primeras ramas
Cortines

non posso, et non ò più sì dolce lima,
rime aspre et fosche far soavi et chiare
RVF, CCXCIII, 7-8

no puedo, al no tener tan dulce lima,
a mí oscura canción hacer más clara
Crespo

no podré, sin tener la dulce lima,
volver blandas las rimas que son duras
Cortines

Invide Parche, sì repente il fuso
troncaste, ch'attorcea soave et chiaro
stame al mio laccio
RVF, CCXCVI, 7-9

Ívidas Parcas, de repente el huso
rompisteis, que enroscaba el suave y claro
estambre al lazo mío
Crespo

Ay Parcas envidiosas, cómo el huso
tan rápido rompisteis, que envolvía
el estambre en mi lazo
Cortines

El cotejo entre las dos traducciones atestigua nítidamente la mayor fidelidad de Crespo al prototexto, a diferencia de Cortines, quien parece desentenderse de la relevancia que la pareja adquiere en el *Cancionero* y que, además, prescinde del todo del atributo «suave», como se evidencia ya a partir de la sextina CXLII: en este caso, llama la atención la perfecta igualdad entre las dos traducciones del v. 22 y, en el v. 21 de la versión del traductor andaluz, tanto la reducción de la pareja «soave et chiaro» aplicada a los ojos de Laura como, desde luego, el

empleo de «lumbre» en lugar de la voz oxítona «luz». Si en este caso Cortines reduce la estructura bimembre petrarquesca, en su traducción del soneto CCXCVI no queda ninguna huella de la pareja; a este evidente empobrecimiento se opone la versión de Crespo, cuya traducción se caracteriza por una admirable analogía fónica, léxica y semántica con el prototexto, pues además de recrear fielmente la pareja «suave y claro» en posición final del v. 8, el traductor castellano mantiene al comienzo del v. 8 el cultismo «Invidas» - rechazado por Cortines a favor del netamente más popular «envidiosas» - y finalmente utiliza en el v. 9 el verbo «enroscaba», solución mucho más cercana que el «envolvía» de Cortines al *«attorcea»* italiano.

De entre los tres ejemplos, el soneto CCXCIII es indudablemente el poema en el que la pareja desempeña su función más significativa, al encarnar la *dulcedo* que se opone a la *asperitas*, esto es, al ser símbolo de la antigua dulzura de las rimas, ahora *«aspre et fosche»*. Como se ve, en ambas traducciones el antagonismo formado por los cuatro atributos que constituyen las dos parejas antitéticas del v. 8 se reduce a una oposición entre dos adjetivos, aunque Crespo y Cortines elijan senderos semánticos distintos: a través de «oscura» / «clara» el primero se decanta por reproducir la antítesis *«fosche»* / *«chiare»*, mientras que con «blandas» / «duras» el segundo privilegia la restauración de la contraposición *«aspre»* / *«soavi»*.

Uno de los símbolos de las dos imágenes antitéticas de Laura, salvífica y beatificadora, por un lado, cruel enemiga del poeta, por otro, es la pareja constituida por *«bella et cruda»*, que en los *Fragmenta* encontramos en la canción *Nel dolce tempo de la prima etade* y en el soneto *Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia*:

mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando 'l sol più forte ardea.
RVF, XXIII, 149-151

me fui, y aquella fiera hermosa y cruda
vi que estaba, desnuda,
en una fuente, cuando más ardía
el sol
Crespo

un día me fui; y aquella bella fiera,
desnuda en una fuente,
cuando el sol más ardía, se bañaba.
Cortines

Giunto m'`a Amor fra belle et crude braccia,
 che m'`ancidono a torto
 RVF, CLXXI, 1-2

Los brazos sin razón me están matando
 a que Amor me ha entregado
 Crespo

Púsome Amor en bellos brazos crueles
 que matan sin razón
 Cortines

Los ejemplos demuestran cómo Cortines en el primer caso no consigue reproducir la estructura bimembre, a diferencia de Crespo que, a pesar del vínculo de la rima, recrea la pareja. Discurso opuesto es el del v. 1 y del primer hemistiquio del v. 2 del soneto CLXXI, que Crespo vierte al castellano a través de una reorganización de los versos que, sin embargo, deja los brazos despojados de atributos, y que Cortines traduce recreando fielmente el antagonismo «*belle et crude*» y respetando de forma asombrosa el *ordo verborum*; su traducción revela un aspecto léxico muy interesante, esto es, su doble rechazo de «crudo», evidentemente rehusado por su aspecto excesivamente latinizante y al que, en el v. 1 del soneto CLXXI - pero también en LII, 4⁴⁵ - prefiere la voz «cruel», desde luego procedente del latín pero indudablemente de uso mucho más habitual. Detrás del repudio de «crudo» se entrevé pues la voluntad del traductor andaluz - análoga ideológicamente, aunque no tan firme como en el caso de «lauro»⁴⁶ - de omitir voces (recuperando las palabras con que él mismo defiende el uso de «laurel») «con sombras de arcaísmo».

Como señala Santagata, la isotopía *Laura- l'aura* nace en los vv. 31-32 de la sextina LXVI a partir de la «elaborazione del topos del vento che spira dal luogo ove vive l'amata»⁴⁷; la combinación paronomástica, que Petrarca inaugura en LXXIX, 3, se convierte en uno de los más insistentes - casi obsesivos - juegos de palabras de los *Fragmenta*⁴⁸. El

⁴⁵ El v. 4 del madrigal LII, «ch'`a me la pastorella alpestra et cruda», así es traducido por Cortines: «que a mí la pastorcilla cruel y ruda».

⁴⁶ De hecho, si en la traducción de Cortines no hallamos ni siquiera un ejemplo de «lauro», «crudo» rara vez se asoma - como en la sextina CCCXXXII - aunque resultando muy minoritario con respecto a «cruel».

⁴⁷ Santagata 2006: 335, n. 32. Así rezan los vv. 31-32 de la sextina LXVI: «Ben debbo io perdonare a tutti vènti, / per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi».

⁴⁸ Al respecto, son imprescindibles Contini 1970; Spaggiari 1985; Rossi 1990; Segre 1993.

doble valor de «*l'aura*», equivalente de Laura y de la brisa, es captado con gran agudeza por Crespo, que en la sextina LXXX fortalece el *senhal* petrarquesco al traducir el v. 30 - «del vento che mi pinse in questi scogli» - de esta manera: «del aura que me trajo a estos escollos»; así pues, teniendo en mente la sextina LXVI y atisbando en «viento» una indirecta alusión a la pasión amorosa, el traductor castellano se decanta por el empleo de «aura», lo que da prueba de una profunda percepción de la compleja red de asociaciones metafóricas que caracterizan el *Cancionero*.

A lo largo de los *Fragmenta*, a «*l'aura*» a menudo se asocian varios atributos que definen a la mujer amada por el poeta. En este catálogo adjetival, uno de los más reiterados es «*soave*», atributo fundamental de la *dulcedo* en oposición a la *asperitas*; pues bien, a diferencia del tratamiento de la pareja «*soave*» / «*chiaro*», en todos los casos - LXXX, 7; CIX, 9; CXCVIII, 1; CCLXXXVI, 1; CCCXXXIII, 16 - Cortines emplea el atributo «suave», recreando con absoluta fidelidad el sintagma, a diferencia de Crespo, que en CCLXXXVI, 1 usa el sustantivo «suavidad»⁴⁹.

Detengámonos ahora en dos aspectos muy significativos en el ámbito de los llamados *sonetti dell'aura* (CXCIV, CXCVI, CXCVII, CXC-VIII)⁵⁰, a partir del examen del v. 1 del soneto CXCIV:

L'aura gentil, che rasserena i poggi
RVF, CXCIV, 1

La aura gentil, que al monte ya serena
Crespo

Al aura que serena los oteros
Cortines

Como se ve, Crespo pone el verbo en posición final respetando el sintagma, a diferencia de Cortines, que despoja al aura de su atributo, pérdida lamentable de un adjetivo de clara raigambre *stilnovistica* que, en la óptica del traductor andaluz, evidentemente debió de aparecer excesivamente vinculado a una estética medieval. El ejemplo no representa un episodio aislado, pues Cortines reiteradamente rechaza «gentil» en su traducción, como en LX, 1 y en LXIV, 9, donde el atributo se asocia respectivamente a «*arbor*» y «*pianta*», esto es, al laurel: si en

⁴⁹ El verso petrarquesco, «Se quell'aura soave de' sospiri», así es traducido por Crespo: «Si aquella suavidad con que suspira».

⁵⁰ Al respecto, fundamental es Segre 1993.

el primer caso el «*arbor gentil*» se reduce a un sencillo «árbol», en el segundo la «*gentil pianta*» se convierte en «noble planta»⁵¹, sintagma sin duda más adecuado si tenemos en cuenta la profunda analogía que roza la sinonimia entre *gentilezza* y *nobiltà* en el mundo poético petrарquesco y, además, si recordamos que al propio lauro se asocia el atributo «*nobil*» en CCXXVIII, 11⁵².

Pasemos al análisis de la traducción del primer cuarteto del soneto CXCVII:

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
 spira, ov' Amor ferì nel fianco Apollo,
 et a me pose un dolce giogo al collo,
 tal che mia libertà tardí restauro
 RVF, CXCVII, 1-4

La aura celeste que ahora está oreando
 al laurel donde Amor a Apolo hería,
 que un dulce yugo puso al alma mía
 del que tarde demás me estoy librando
 Crespo

La aura celeste que en las verdes ramas
 exhala, donde Amor a Apolo hiriera,
 y en mi cuello me puso un dulce yugo,
 tal que mi libertad tarde recubro
 Cortines

El ejemplo es perfecto paradigma de las opuestas posturas de Crespo y Cortines, pues aunque ambos traduzcan de igual manera el sintagma inicial, la diferencia entre las dos versiones es palmaria. Debido al respeto del esquema de rimas ABBA, el primer traductor reorganiza la estructura del cuarteto tanto a nivel morfológico como sintáctico, interviniendo en profundidad sobre el *ordo verborum* y - entre otras cosas - utilizando dos gerundios («oreando» y «librando») en lugar de los indicativos presentes *spira* y *restauro*. Cortines, en cambio, presenta una traducción sintáctica y morfológicamente mucho más ceñida al prototexto - una dinámica que en parte ya hemos visto en el análisis del soneto XVIII - recreando con absoluta fidelidad el orden de las palabras en los vv. 1 y 4 así como el encabalgamiento entre los vv. 1-2 y,

⁵¹ El v. 1 del soneto LX, «L'arbor gentil che forte amai molt'anni», así es traducido por Cortines: «El árbol al que quise tantos años»; el v. 9 del soneto LXIV, «ché gentil pianta in arido terreno», en cambio, se convierte en su versión en «pues en árida tierra noble planta».

⁵² Así rezan los vv. 9-11 del soneto CCXXVIII: «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria, / casta bellezza in habito celeste / son le radici de la nobil pianta».

además, respetando los tiempos verbales empleados por Petrarca. Sin embargo, en posición final del v. 1 de su versión llama la atención la presencia de «verdes ramas» en lugar de «lauro» o «laurel», por obvias razones rechazados; aunque el sintagma sea perfecta designación de la planta, la decisión del traductor andaluz acarrea la pérdida de un elemento fundamental en la textura fono-simbólica del poema pues, como señala Segre, en el soneto CXCVII «l'aura [...] spira nel lauro, quasi-omonimo e quasi-sinonimo di *Laura* nel sistema petrarchesco»⁵³.

Tanto a «l'aura», como a otros insistidos *senbals* de los *Fragmenta*, «lauro» y «alloro», múltiples veces Petrarca aplica el atributo «dolce»: además de la común pérdida en el ya citado v. 16 de la sextina XXX, hay otras omisiones en las dos versiones castellanas. Cortines, por ejemplo, rechaza el atributo en el v. 5 del soneto CCCXXXVII⁵⁴, pero mucho más interesante es lo que ocurre en la traducción de Crespo del soneto CCXCI:

O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
RVF, CCXCI, 5-7

Oh Titón, feliz tú, pues sabes la hora
en que recobrarás a tu tesoro:
mas ¿qué haré del laurel por el que lloro?
Crespo

Oh Titono feliz, bien la hora sabes
en la cual recuperas tu tesoro
mas el dulce laurel cómo encontrarlo
Cortines

Aunque desaparezca el atributo «dolce» asociado a Laura / Dafne, en la versión crespiana es muy llamativa la presencia de «lloro», que provoca una fuerte aliteración en el v. 7 («laurel» / «lloro») y que, al aproximarse notablemente a la voz italiana «alloro», parece determinar un desdoblamiento del lema y, con ello, una amplificación de su valor fono-simbólico. Más allá de estos efectos fónicos, la inserción de «lloro» encuentra una sólida justificación si pensamos en las estrechas analogías sintácticas, pero también semánticas, entre el v. 7 del soneto CCXCI y otros dos poemas de los *Fragmenta*: me refiero a la canción

⁵³ Segre 1993: 47.

⁵⁴ «dolce mio lauro, ove habitar solea / ogni bellezza». En este caso, Cortines traduce el sintagma con «mi querido laurel».

CCLXVIII - el *planctus* cuyo primer verso, «Che debb'io far? Che mi consigli, Amore?» con toda probabilidad Petrarca modeló sobre el ejemplo de la oración interrogativa de CCXCI⁵⁵ - y la canción CCCLIX, cuyos vv. 34-35 rezan así: «Ma io che debbo altro che pianger sempre, / misero et sol, che senza te son nulla?»⁵⁶. Al emplear *lloro*, así pues, Crespo fortalece el ligamen intertextual petrarquesco, intensificando notablemente la manifiesta relación entre el v. 7 de CCXCI, el v. 1 del *planctus* CCLXVIII en muerte de Laura y el v. 34 de CCCLIX, un verso que, cabe subrayar, presenta uno de los sintagmas más reiterados del *Cancionero*, «pianger sempre»⁵⁷.

Uno de los atributos más repetidos en los *Fragmenta* es, pues, «*dolce*»: presente más de 250 veces, a menudo se asocia a sustantivos como «*lume*», «*riso*» y «*parole*» - solo por citar algunos sintagmas - y «*vista*». Homenaje al autor que Dante, en el *De vulgari eloquentia* (I x), elige a modelo de poeta vulgar dulce, Cino da Pistoia⁵⁸, y a su célebre *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, tan importante en el universo poético petrarquesco que en la canción LXX - construida a través del artificio de los *versus cum auctoritate* - es citada explícitamente en el v. 40⁵⁹, «*dolce vista*» es sintagma de capital importancia en los *Fragmenta*. Pues bien, a pesar de su notable relevancia, Crespo lo omite más de una vez en su traducción, como en la balada LIX:

Tolta m'e poi di que' biondi capelli,
lasso, la dolce vista
RVF, LIX, 11-12

Ay triste!, que los áureos cabellos
mostrarme ya no quiere
Crespo

Quitada me fue, ay de sus cabellos
aquella visión dulce
Cortines

Si en la versión crespiana salta a la vista la desaparición de «*dolce*

⁵⁵ Al respecto, es esencial Bettarini 1998: 50.

⁵⁶ Analogía agudamente subrayada por Santagata 2006: 1157.

⁵⁷ Además que en CCCLIX, 34, encontramos el sintagma «pianger sempre» - con su variante «sempre pianger» - en XXXVII, 63 y en CCXLVIII, 14.

⁵⁸ «primo quidem quod qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt, hii familiares et domestici sui sunt, puta Cynus Pistoriensis et amicus eius».

⁵⁹ Así rezan los vv. 38-40 de la canción LXX: «Meco si sta chi di et notte m'affanna, / poi che del suo piacer mi fe' gir grave / la dolce vista e 'l bel guardo soave».

vista» y la conversión de Laura en sujeto de la acción, Cortines respeta el sintagma de Cino aunque - al igual que en la contera de la sextina XXX - convierta los «*biondi capelli*» en «cabellos», renunciando otra vez a la recreación del célebre sintagma. En el soneto CLXXXVIII, a pesar de invertir el *ordo verborum* del v. 13, Crespo omite otra vez «*dolce vista*»:

L'ombra che cade da quel' humil colle [...]
 crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle
 la dolce vista del beato loco,
 RVF, CLXXXVIII, 9; 12-13

La sombra que descende del collado
 [...]
 creciendo mientras hablo, me ha privado
 del sitio en que mi vista se recrea
 Crespo

La sombra que descende de aquel cerro
 [...]
 creciendo mientras hablo, va borrando
 la dulce vista del bendito sitio
 Cortines

Cortines, en cambio, en el v. 12 emplea un doble gerundio que intensifica la continuidad de la acción y, sobre todo, respeta el sintagma en el v. 13 que, al igual que en algunos casos que hemos analizado anteriormente, recrea con absoluta precisión el *ordo verborum* del prototexto.

En numerosos casos esparcidos a lo largo de los *Fragmenta*, «*dolce*» forma parte de frecuentes antítesis como «*dolci sdegni*», «*dolce affanno*», «*dolce male*» y, sobre todo, «*dolce amaro*», repetido 8 veces en el *Cancionero*. Pues bien, en el tratamiento de no pocos versos marcados por la presencia del célebre oxímoron, llama mucho la atención la mayor fidelidad del traductor andaluz al atributo «*dolce*» y, paralelamente, la exacta recreación de las estructuras morfosintácticas petrarquescas. Esta dinámica se evidencia ya en la canción CXXIX:

et a pena vorrei
 cangiar questo mio viver dolce amaro
 RVF, CXXIX, 20- 21

y apenas yo querría
 ver mudarse esta vida amarga suave
 Crespo

y apenas si querría
 cambiar este vivir dulce y amargo
 Cortines

Si en Crespo la traducción de «*viver*» con «vida» es un cambio que solo atañe a la esfera gramatical, sin duda más relevante es la conversión de «*dolce amaro*» en «amarga suave», debida al vínculo del respeto de la rima; Cortines, en cambio, mantiene intacto el sintagma petrarquesco dentro de un verso que presenta una asombrosa analogía morfosintáctica con el prototexto. Caso análogo es la traducción de los vv. 5-6 del soneto CLVII:

L'atto d'ogni gentil pietate adorno,
e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva
RVF, CLVII, 6

El porte, de gentil piedad ornado,
su dulce queja, amarga y expresiva
Crespo

El gesto lleno de piedad y el dulce
amargo lamentar que yo escuchaba
Cortines

En Crespo se reduce notablemente el valor del oxímoron, ya que «dulce» y «amarga», separados por el sustantivo «queja», forman parte de una tríada de atributos, junto a «expresiva»; Cortines, en cambio, mantiene intacto el valor de «*dolce amaro*» y, a través de un hábil encajamiento, reproduce perfectamente el v. 6 petrarquesco, aunque en ámbito léxico insista en su constante renuncia al atributo «gentil».

A conclusión de este apartado, me parece muy significativo analizar lo que ocurre en la traducción del v. 11 del soneto CCCLXIII:

Fuor di man di colui che punge et molce,
che già fece di me sì lungo stratio,
mí trovo in libertate, amara et dolce
RVF, CCCLXIII, 9-11

Lejos de aquel que igual hiere que cura,
y que en mí pecho abrió tan honda herida
mí libertad es gozo y amargura
Crespo

Lejos de aquel que hiere y dulcifica,
y que hizo de mí tan gran desgarró
me encuentro en libertad dulce y amarga
Cortines

Como en todos los casos anteriores, salta a la vista el respeto absoluto de los elementos léxicos que constituyen el oxímoron - aunque con una variación del *ordo verborum* - en Cortines y una alteración en Crespo.

Sin embargo, la antítesis por él utilizada es prueba fehaciente del esmero en encontrar soluciones no solo semánticamente correctas, sino también coherentes y no aisladas en su complejo viaje de traductor de los *Fragmenta* respetuoso de la rima del prototexto: presente en CCCLXIII, el antagonismo «gozo y amargura» se halla también - otra vez en posición final del verso - en CLVI, 3, traducción de la oposición «*giova et dole*»⁶⁰.

Epílogo

El análisis de numerosos pasajes de las dos versiones del *Cancionero* ha demostrado la reiteración de bien determinadas dinámicas en los procesos traductores de Crespo y Cortines, fiel reflejo práctico de los propósitos teóricos tan claramente expuestos en sus prefacios y signo revelador de una distancia ideológica que va mucho más allá de la diferencia entre la fidelidad absoluta a la rima, por un lado, y la elección del verso blanco, por otro.

La recomposición de la rima llevada a cabo por Crespo es componente fundamental de una más profunda y compleja restauración de las peculiaridades estilísticas y lingüísticas de los *Fragmenta*, fruto de la relación simbiótica que el poeta de Ciudad Real establece con el *Cancionero*. Crespo amolda pues su escritura lírica al modelo petrarquesco, convencido de que el traductor debe recrear el prototexto bajo el signo de los mismos instrumentos poéticos; una mimesis no solo estética y formal, sino también ideológica y espiritual que le impone el uso de endecasílabos oxítonos⁶¹, hipérbatos así como de no pocas voces caracterizadas por su *vetustas* - «lauro» y «gentil» en primerísimo lugar, pero también, como hemos visto, «ínvidas» y «crudo», a los que podrían

⁶⁰ Así reza el v. 3 del soneto CLVI: «tal' che di rimembrar mi giova et dole»; así, en cambio, en Crespo: «cuyo recuerdo es gozo y amargura».

⁶¹ La defensa de la rima aguda es un principio que Crespo había defendido ya a la hora de traducir la *Comedia* dantesca. En el *Prólogo* que precede a su *Infierno*, el de Ciudad Real defiende el empleo de versos oxítonos escudándose en la *auctoritas* representada por el marqués de Santillana: «Tampoco ignoro que el endecasílabo con rima aguda no está muy de acuerdo con los usos actuales, pero Dante los ha compuesto y yo no me he abstenido, por fidelidad estilística y sin forzar las cosas, de componerlos en esta traducción. Después de todo, el Marqués de Santillana, gran admirador de Dante y eventual anotador de sus manuscritos, los compuso con acierto y eufonía, de manera que ya no puedan sorprendernos». Crespo 1973: XXVI-XXVII.

añadirse, solo por citar algunos, «nao» y «pulcro»⁶², y que lo obliga a la recreación de la rima, *conditio sine qua non* para no traicionar la *intentio auctoris*, esto es, para recrear con la mayor fidelidad alcanzable la estructura poética y simbólica de los *Fragmenta*.

En el repudio de las rimas Cortines rehusa un elemento que en su óptica no representa un componente estético significativo de la escritura lírica pero, sobre todo, rechaza la idea del carácter fijo y monolítico del texto literario, convirtiéndose así en protagonista de un proceso de reescritura - por usar un concepto propugnado por Lefevere - cuyo objetivo es reducir notablemente elementos métricos, sintácticos y léxicos considerados arcaicos, esto es, ajustar el lenguaje de Petrarca a la poeología de su época: desacralizar, a la postre, el prototexto.

Así, pues, pese a que ambos traductores se encarguen de la misión de acortar la distancia histórica, cultural y estética entre el tiempo de la escritura del prototexto y el momento de la creación del metatexto, escogen senderos opuestos: Crespo modela una lengua impregnada de medievalismo, llevando a los lectores castellanos de los años ochenta del siglo XX hacia el mundo poético en el que brotó el *Cancionero*; Cortines emprende una operación antitética, trayendo la palabra poética petrarquesca hacia la contemporaneidad.

Superando el utopismo de creer que la traducción poética puede recrear el original sin dejar hendiduras, el cotejo entre Petrarca, por un lado, y Crespo y Cortines, por otro, ha revelado cómo, a pesar de someter sus versiones al vínculo representado por el respeto del metro del prototexto, en numerosos casos los dos traductores españoles logran recrear la realidad signica del *Cancionero*. Las reiteradas alteraciones del *ordo verborum* que a veces acarrearán una reorganización interna de los versos, así como las transposiciones del contenido semántico de una clase gramatical a otra⁶³ - mecanismos desde luego obvios en una traducción poética - no perjudican pues de forma irremediable la imagen de los endecasílabos y heptasílabos italianos, poniendo en tela de juicio el arraigado principio de la intraducibilidad poemática, defendido, como hemos visto, por el mismo Cortines. Con todo, muy distinta es la etiología de las pérdidas: en Crespo se deben al respeto absoluto de la rima, que si por un lado permite restaurar la expresividad fon-

⁶² Respectivamente, en el v. 1 del soneto CLXXXIX - «Llena mi nao de olvido» - y en el v. 1 del soneto CCII, «De un bello, claro, pulcro y vivo hielo».

⁶³ Una de las formas de *traducción oblicua* teorizadas por Vinay-Darbelnet 1973. Sobre los distintos tipos de transposición, ver también Vázquez Ayora 1977: 266-289.

semántica petrarquesca, por otro determina a veces una reducción del valor semántico de repetidas parejas del *Cancionero*, en especial modo «*dolce*» / «*amaro*». Si el severo constreñimiento debido a la restauración de la rima determina en Crespo una dinámica compensatoria, los lazos representados por el firme rechazo de cualquier elemento arcaico parecen atar a Cortines con mayor fuerza, pues emblemático al respecto es el caso de la omisión de *lauro* y *laurel* en rima, anacrónicos por razones léxicas y métricas.

Pero, evitando de caer en la trampa de una valoración estilística de las dos traducciones - una operación que al fin y al cabo pertenece al dominio de la subjetividad y que presenta una escasa relevancia científica -, las dos versiones de los *Fragmenta* tienen que ser valoradas como tangibles testimonios de una labor hija de una intensa afinidad entre la sensibilidad de dos *metapoetas* - por usar el término acuñado por Holmes - del siglo XX y una obra maestra universal. Como agudamente afirmó Octavio Paz, «traducción y creación son operaciones gemelas [...] hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación»⁶⁴; la reflexión es sumamente adecuada para Crespo y Cortines, ya que si el encuentro con la poesía de Petrarca fue para ambos el arranque de una mágica y fructífera experiencia de revelación y de apropiación, la traducción del *Cancionero* contribuyó de forma decisiva a plasmar y completar las respectivas experiencias poéticas, llegando a ser complemento fundamental de sus trayectorias artísticas⁶⁵. Auténticas autobiografías literarias, los *Cancioneros* de Crespo y Cortines encarnan pues el paradigma de sus concepciones del *ars traducendi* pero, sobre todo, representan los autorretratos de dos *metapoetas* para quienes la actividad de la traducción y la creación poética fueron dos facetas indisolublemente unidas de la escritura lírica.

Roberto Mondola
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
rmondola@unior.it

⁶⁴ Paz 1971: 14.

⁶⁵ De hecho, el mismo Crespo en 1987 define la traducción «como parte de mi obra poética». Cito a Crespo de Valls 1987: 289.

Bibliografía

- AGOSTI, Stefano, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milán, Rizzoli, 1972.
- BERRA, Claudia, «La sestina doppia CCCXXXII», *Lectura Petrarce*, XI, 1991, pp. 219-235.
- BETTARINI, Rosanna, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998.
- CAMPS, Assunta, *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
- CESERANI, Remo, «“Petrarca”: il nome come auto-reinvenzione poetica», *Quaderni petrarcheschi*, IV, 1987, pp. 121-137.
- CHIEREGATO, Chiara, *Ángel Crespo y la cultura italiana*, Tesis doctoral defendida en la Universitat Pompeu Fabra, 2012.
- CONTINI, Gianfranco, *Variants e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turín, Einaudi, 1970.
- CRESPO, Ángel, *Un ideal de traducción poética (Lección inaugural del Curso para Extranjeros de la Universitat Pompeu Fabra, 18 de abril de 1995)*, en Vv.Aa., *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra, 1992-93/2003-04*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2004, pp. 41-52.
- DANTE, *Infierno*, traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- DANELON, Fabio, «Il sogno e il perdono. Una lettura di “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” (RVF, I)», *Filologia e critica*, XXIV, 1999, pp. 101-123.
- DURLING, Robert M., «Petrarch’s “Giovane donna sotto un verde lauro”», *Modern Language Notes*, LXXXVI, 1971, pp. 1-20.
- ELWERT, W. Theodor, «La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel “Canzoniere”», en *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I. Dal Medioevo al Petrarca*, Florencia, Olschki, 1983, pp. 389-409.
- FIGURELLI, Fernando, «Note su dieci rime del Petrarca (nn. 14, 18, 22-24, 28, 29, 35, 37 e 39 del “Canzoniere”)», *Studi petrarcheschi*, VI, 1956, pp. 201-221.
- FRASCA, Gabriele, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Nápoles, Bibliopolis, 1992.
- FRYE, Northrop, «El orden de las palabras», *Revista de Occidente*, LXXXII, 1988, pp. 74-88.
- FUBINI, Mario, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane I. Dal Duecento al Petrarca*, Milán, Feltrinelli, 1962.
- GAMONEDA, Amelia, «La lengua bífida de la traducción», en *Nuevas pautas de traducción literaria*, ed. J. Gómez Montero, Madrid, Visor Libros, 2008, pp. 37-73.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar, «Ángel Crespo, poeta y traductor: el ideal de una vocación», en *Traducció i Literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, ed. S. González Ródenas- F. Lafarga, Vic, Eumo Editorial, 1997, pp. 13-23.

- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, «Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera», *Revista de literatura*, XLIX, 1987, pp. 351-424.
- ISOLDI, Caterina, *Il dantismo nella storia di un poeta traduttore: il caso di Ángel Crespo*, Tesis doctoral defendida en la Università di Pisa, 2007.
- LAFARGA, Francisco, «Ángel Crespo y la traducción», en *Traducció i Literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, ed. S. González Ródenas- F. Lafarga, Vic, Eumo Editorial, 1997, pp. 25-32
- MANNI, Paola, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bolonia, Il Mulino, 2003.
- MARCOZZI, Luca, «Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca», en *Letteratura italiana. Le origini, il Duecento, il Trecento*, Turín, Einaudi, 2007, vol. II, pp. 543-613.
- MATTIOLI, Emilio, «La traduzione di poesia come problema teorico», en *La traduzione del testo poetico*, ed. F. Buffoni, Bergamo, Guerini, 1989, pp. 29-39.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, París, Gallimard, 1973.
- PAONE, Marco, «L' "in"-dipendenza della traduzione. Ángel Crespo e la poesia italiana del Novecento», en *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, ed. A. Camps, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 199-212.
- PAZ, Octavio, «Traducción, imitación, originalidad», *Cuadernos hispanoamericanos*, CCLIII-CCLIV, 1971, pp. 7-16.
- PELOSINI, Raffaella, «Il sistema-sestine nel "Canzoniere" (e altre isotopie di Laura)», *Critica del testo*, I, 1998, pp. 665-721.
- PERUGI, Maurizio, «L' "escondit" del Petrarca (Rime CCVI)», *Lectura Petrarce*, X, 1990, pp. 201-228.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines. Estudio introductorio de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra, 1989.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edición de Marco Santagata, Milán, Mondadori, 2006.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 2008.
- PICCHIO SIMONELLI, Maria, «La sextina dantesca fra Arnaut e il Petrarca», *Dante Studies*, XCI, 1973, pp. 131-144.
- RICO, Francisco, «"Rime sparse", "Rerum vulgarium fragmenta". Para el título y el primer soneto del "Canzoniere"», *Medioevo Romanzo*, III, 1976, pp. 117-144.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecuá ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-552.

- RIQUER, Martín de, «El “escondit” provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIV, 1951-1952, pp. 201-224.
- ROSSI, Luciano, «Per la storia dell’“Aura”», *Lettere Italiane*, XLII, 1990, pp. 553-574.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011.
- SANSONE, Giuseppe, «Traduzione ritmica e traduzione metrica», en *La traduzione del testo poetico*, ed. F. Buffoni, Bergamo, Guerini, 1989, pp. 13-28.
- SEGRE, Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Turín, Einaudi, 1993.
- SHAPIRO, Marianne, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1980.
- SPAGGIARI, Barbara, «Il tema “west-östlicher” dell’aura», *Studi medievali*, XXVI, I, 1985, pp. 185-290.
- TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001.
- VALLS, Fernando, «Entrevista con Ángel Crespo», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, VIII-IX, 1987, pp. 273-299.
- VÁZQUEZ AYORA, Gerardo, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University, 1977.
- VEGLIANTE, Jean-Charles, *D’écrire la traduction*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996.
- VINAY, Jean-Paul - DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, París, Didier, 1973.
- VITALE, Maurizio, *La lingua del «Canzoniere» («Rerum vulgarium fragmenta») di Francesco Petrarca*, Padua, Antenore, 1996.

Resumen: el trabajo analiza algunos aspectos de dos celebradas traducciones españolas contemporáneas del *Canzonero* de Francesco Petrarca, obra de Ángel Crespo (1983) y Jacobo Cortines (1989). Tras el estudio de los prefacios, en donde los dos traductores exponen los fundamentos teóricos en que se basó la labor de traducción, se analizan las modalidades con las que Crespo y Cortines intentaron recrear en castellano la palabra poética petrarquesca.

Palabras-clave: literatura comparada, traducción poética, Petrarca, España contemporánea.

Abstract: the work analyzes the main aspects of two important Spanish translations of Petrarca’s *Canzoniere*, made by Ángel Crespo in 1983 and by Jacobo Cortines in 1989. Special attention is given to the prefaces in which the translators show the theoretical basis of their own works and the way they tried to recreate Petrarca’s words in the contemporary Spanish language.

Keywords: comparative literature, poetic translation, Petrarca, contemporary Spain.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2018