

## Con sutil, ingeniosa y fácil mano: RVF 366 en español

Cristina BARBOLANI  
Universidad Complutense de Madrid

Como apertura a estas consideraciones quiero que conste su motivación intrínseca como réplica al amigo ausente, o continuación de un diálogo con él, concebido en términos tanto profesionales como personales. Porque Ángel Chiclana nos ha dejado, entre otras cosas, precisamente eso: un ejemplo de interconexión de vida y cultura, de apasionamiento filológico alejado de toda pretensión pedante de análisis textual aséptico. En el año 1984 me entregó, con dedicatoria más que afectuosa, una separata titulada *Una interpretación de la canzone «Vergine bella che di sol vestita»*, trabajo que aunaba la amplia erudición, habitual en él, con una finísima sensibilidad aplicada a la materia literaria, en este caso la canción 366 de Petrarca. Su lectura de aquel texto me pareció y me sigue pareciendo ahora, a distancia de 15 años, el reflejo de su implicación personal, intensamente sentida, en el *disidium* petrarquesco. Cabe hablar, una vez más, de la actualidad perenne de los clásicos, que siguen *diciendo*, a lo largo de los siglos, no sólo lo que el escritor quiso transmitir en su momento, sino algo más e incluso algo diferente de la propia *intentio auctoris*, según la resonancia ambiental que condiciona su recepción. Es más: la «varia lección» —si se me permite el abuso semántico de un término añejo del español áureo, superior en exactitud y belleza a cualquier tecnicismo actual— no constituye en absoluto una desviación reductiva de los clásicos, sino, a mi entender, una feliz contaminación enriquecedora. La lectura de la canción 366 que realizó Chiclana pertenece al tiempo de su formación, es fruto de su preparación y de su sentir acorde con la crítica historicista, con tintes a veces positivistas y otras veces claramente románticos. Y me ha hecho pensar en los miles y miles de lectores que a lo largo de los siglos, frente a este mismo texto, habrán experimentado ca-

da uno su grado personal de *epoké*, desde la indiferencia por una composición considerada fría y excesivamente erudita, hasta la adhesión fervorosa de otros lectores a su mensaje de oración y súplica.

De Ángel Chiclana me gusta recordar especialmente la extraordinaria generosidad, que pude apreciar ya en el lejano año 1972, cuando nos acabábamos de conocer. Viéndome algo perpleja entre el hispanismo y el italianismo, puso a mi disposición su magnífica tesis doctoral sobre Ariosto y Tasso en Lope de Vega, en la que pude comprobar cómo ambas opciones eran posibles. Después otros libros me prestaría, y en ocasión del presente trabajo en cierto modo me «presta» el título de su estudio arriba mencionado: en efecto, se va a tratar de una interpretación de la canción 366, aunque no de la mía propia. Es mi intención describir, comentar y analizar la interpretación de un lector culto de finales del siglo XVI, relacionada con un contexto peculiar que intentaré reconstruir, diferente al que vio nacer la creación petrarquesca. No pretendo, pues, entrar en el núcleo constitutivo de *Vergine bella*, ya estudiada a fondo por valiosos especialistas (Petrarca 1996D: 976), sino buscar su luz reflejada; localizar, por decirlo como lo expresó un gran escritor, una esquirla de la cola del cometa<sup>1</sup>.

El texto que me parece merecedor de ser atendido es la traducción de RVF 366 realizada por Enrique Garcés a finales del siglo XVI. Fuera de duda queda su interés histórico, que mereció el elogio de Cervantes en *La Galatea* en 1585, es decir, antes de que el libro fuera entregado a la imprenta (elogio del que está sacado el título del presente estudio). De hecho forma parte de la primera traducción completa al español de la obra principal de Petrarca, verdadero acontecimiento editorial que ha merecido dos reimpressiones modernas (Petrarca 1963; Petrarca 1985), aunque sólo se le ha dedicado un estudio adecuado a su importancia (Monguió 1960). Pero existen más motivos para fijarse en este texto, partiendo del principio sencillo, ya plenamente admitido (Lefevere 1995), de que toda traducción es precisamente una interpretación. Su autor, Enrique Garcés, representa algo más que un oscuro y atractivo personaje de su época, que llegó a la condición de hombre de iglesia y de letras tras una vida un tanto aventurosa (Lohman Villena 1948); por su origen lusitano, por su cultura bilingüe (trilingüe, si le añadimos el latín), y sobre todo por su residencia en el Perú y su proyección hacia la América hispana, consigue con esta labor traductora la máxima divul-

---

<sup>1</sup> Se trata de una imagen que a propósito de Dante utiliza Vittorio Alfieri, quien en su sátira quinta se define a sí mismo respecto a Dante de este modo: «Io, trista coda di sì gran Cometa».

gación de la poesía petrarquesca y petrarquista en el siglo de oro de las letras hispánicas. Podemos hablar incluso de colonización cultural a través de Petrarca, si nos atenemos a un concepto oficial de cultura que coincide entonces con el occidente europeo y cristiano de finales del siglo XVI. Su expansión en América afirma la vigencia de Petrarca en ese imperio donde nunca se ponía el sol: no en vano la edición impresa por Droy en 1591 está dedicada nada menos que a Felipe II.

En su faceta de imitador, Garcés nos ofrece el caso, singular aunque no único<sup>2</sup>, de seguimiento de Petrarca como canon de poesía patriótica. En efecto, su canción «Aunque mi hablar, Pirú, venga a ser vano» se inspira claramente en la 128 de los *RVF* (*Italia mia*); ésta última también la tradujo él mismo por primera vez al español («Italia mía, aunque mi hablar sea vano»). Su admiración por el poeta aretino<sup>3</sup>, ilimitada en cuanto al reconocimiento en la elaboración formal, es la típica de quien ha asimilado, con visión renacentista, la lírica petrarquesca como una gran lección de estilo. A este propósito resulta muy significativo su aprecio por *Verdi panni*, es decir, la canción 29, acrobacia métrica petrarquesca al modo de Arnaut Daniel, que Garcés consideraba irrepetible, y ante cuya perfección, complicación y oscuridad decidió rendirse, pues ahí le fallaron, según nos cuenta en verso<sup>4</sup>, sus fuerzas de traductor. En esta misma advertencia le interesa a Garcés precisar que ha dejado en el lugar correspondiente una hoja en blanco en la edición<sup>5</sup>, como curioso acicate para quien se considere capaz de dar una respuesta sa-

<sup>2</sup> Por ejemplo, el mucho más célebre Fernando de Herrera se inspira manifiestamente en Petrarca para su poesía heroica.

<sup>3</sup> En las poesías preliminares a la edición, que estudia Monguío, a Petrarca se le llama generalmente toscano, excepto en el soneto «Juntas venid Calfope y Talía», en que el poetastro Pedro Sarmiento de Gamboa le atribuye curiosamente la ciudadanía anconitana: «Y Garcés vuestro Píndaro, que entona / La lyra de amor casto del de Ancona / Con mucho más dulçor y melodía?». Prueba de que más allá del océano no cabían excesivas precisiones geográficas.

<sup>4</sup> «Mas ay, que un verdi panni, todo entero / me tiene avergonçado, y muy corrido, / por no poder suplir tan chica mengua, / con la riqueza de una, u otra lengua. / Es el Petrarca allí tan intricado, / que no pude passar aquel barranco, / así me resumí que era acertado / dexarle libremente el campo franco: / Para otro puede ser que esté guardado / bien es que se le quede el papel blanco. / Prueve pues a supplir algún buen genio / la falta de mi pobre y rudo ingenio».

<sup>5</sup> Los ejemplares que hemos consultado de la edición de 1591 contienen, en efecto, una hoja en blanco en el lugar correspondiente. García Morales la sustituyó en su edición (Petrarca 1963) con una traducción propia, que pasó a la edición de Planeta como si fuera del propio Garcés (Petrarca 1985: 25-27).

tisfactoria a una belleza tan compleja, recogiendo el reto que supone su versión española.

Este espacio de una página en blanco se nos antoja una manifestación candorosa de impotencia por parte del traductor. Pero, curiosamente, el mismo Garcés no sólo prescinde del espacio en blanco sino que demuestra no experimentar, al parecer, el más mínimo escrúpulo cuando, sin previo aviso al lector, procede a la supresión de otras composiciones de *RVF*. Resulta muy llamativa la de los 4 sonetos antiavifloreses 114, 136, 137 y 138. Éstos se saltan sin más en la traducción, alterándose ostensiblemente el orden numérico consecutivo que, efectivamente, no va a coincidir con el del original de Petrarca<sup>6</sup>. Así pues, resulta que Garcés ejerció sobre su propia labor una censura previa, para garantizar la buena acogida de la versión en medios eclesiásticos —o vinculados de un modo u otro a la Iglesia— acorde con el entorno ideológico oficial de la Contrarreforma católica.

Este indicio clarísimo nos va a sugerir la perspectiva correcta a la hora de calibrar la actitud de Garcés ante el texto original. En ámbito hispánico, hasta entonces, los *RVF* de Petrarca habían sido tempranamente imitados por un sinfín de poetas, y después, hacia mediados de siglo, traducidos por Salomón Usque. Pero la versión de Usque (Manero 1989) provenía de un sector marginal de la cultura del tiempo, y además era incompleta<sup>7</sup>. El hebraísmo del traductor y la exclusión de las poesías *in morte* de sus *Sonetos y canciones* constituyen dos características tal vez susceptibles de ser relacionadas entre ellas. Pero no es esto lo que nos interesa ahora, sino poner de relieve que el caso de Garcés es exactamente el contrario que el de Usque: emprendía su traducción a instancia de los ambientes más cultos de Lima y se proponía una difusión completa —y cristiana— de Petrarca a lo largo y ancho del imperio hispanohablante<sup>8</sup>. Ni siquiera excluyó de su proyecto una traducción paralela al portugués, aunque esto último quedara en una significativa declaración de intenciones<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> En este caso también (véase nota anterior) la omisión pasa desapercibida a Antonio Prieto, que reproduce el orden numérico —y las traducciones intercaladas— de Justo García Morales.

<sup>7</sup> No sólo por eliminar la parte *in morte*, sino también por prescindir de la poesía no amorosa en su selección.

<sup>8</sup> Pero también este catolicismo tan ostentado podría encubrir un posible origen judío de Garcés, que al parecer (Lohmann Villena 1948: 461; Monguió 1960: 24) fue indagado por el Santo Oficio, aunque se ignora el porqué.

<sup>9</sup> «Con lo dicho, el estar tan desviado / y lexos de mi patria Lusitana / fue causa que al Petrarcha trasladado / lo diesse más en lengua castellana / que no en la mía, aunque he

No necesita, pues, más aclaraciones este contrarreformismo oficial de Garcés, traductor que llega a ocultar los acentos ásperos de las invectivas antiaviñonesas para así excluir todo desacuerdo de Petrarca con la Iglesia como institución. Para situarlo de modo más preciso en la cultura y en el gusto de la época, nos queda ahora preguntarnos en qué momento de su trayectoria se encontraba entonces lo que se ha venido llamando el petrarquismo renacentista. Al respecto, es conocido el sesgo biográfico que se vino incrementando en la valoración del conjunto de los *RVF* a lo largo del *Cinquecento*. En una visión que ha podido parecer a los críticos actuales empobrecedora y limitada, la secuencia de las 366 líricas fue considerada como macrotexto que reflejaba de forma lineal la vida del poeta aretino, como un diario intelectual. Y de esta vida, considerada ejemplar, se tendía a resaltar lo anecdótico, tan escaso en Petrarca, tendiendo cada vez más a una fragmentación de episodios y situaciones hasta hacerlas catalogables en *topoi*. Sobre estos temas, y su codificación, se había ejercitado incansablemente la lírica renacentista, en paralelo con la tratadística amorosa, acentuando uno u otro motivo por separado y modificándolo a menudo en contacto con un substrato anterior o con la fuerte personalidad de quien emprendía la imitación. Habían surgido así no uno, sino varios petrarquismos, en una gama con diferentes direcciones y gradaciones, desde el madrigalismo galante a la meditación honda, desde el formalismo estricto hasta el cultivo de la vertiente espiritualista. Por no hablar del petrarquismo llamado *a lo divino*, abiertamente promocionado por la cultura postridentina, y a veces practicado en conexión con el culto mariano. Recordemos el soneto de Gian Francesco Ranieri que el poeta Diego Ramírez Pagán traduce transformando a la amada de Petrarca en «Nuestra señora del Alva» (Fucilla 1960: 61-62). Ahora bien, es sabido que el culto mariano estaba tomando gran impulso en esta época en el mundo católico, en contraposición a las corrientes de la Reforma. Todo ello tendrá, inevitablemente, cierta repercusión en Garcés a la hora de enfrentarse con esta poesía dirigida a la Virgen, lírica de todos conocida. Recordemos que el mismo Petrarca la había colocado intencionalmente como colofón de su *Canzoniere*, en posición bien destacada, sin duda por simetría con la ardorosa plegaria a la Virgen que Dante había puesto en boca de San Bernardo en el canto XXXIII del *Paradiso* (Gorni

---

muy bien provado / que le es muy semejante, y quasi hermana, / de que espero (si bivo) que mi diestra / venga algún tiempo a dar entera muestra». Entre las traducciones impresas de Garcés se encuentra también la versión completa española de las *Lusiadas* de Camoens (Monguió 1960: 3).

1987). Asimismo Garcés debía conocer también la imitación de esta canción que había realizado en español un poeta de la altura de Fray Luis de León, acentuando sobre manera su dimensión teológica en una equilibrada hechura clasicista (Introducción de Macrí a Luis de León 1982): un precedente a todas luces prestigioso que tal vez le animara en su tarea más humilde de traductor.

Debido tal vez a una corriente de sensibilidad común, no hay diferencias insalvables entre Italia y España, y el petrarquismo español discurre por caminos a veces paralelos, quedando tal vez más anclado en la experiencia italiana cuatrocentista (Barbolani 1996) en su empeño por afinar al máximo los recursos formales de la lírica petrarquesca hasta llegar a cierta artificiosidad (y hemos visto cómo Garcés considera *Verdi panni* la cumbre de esa poesía). En cuanto a la gran atención que se presta a la biografía, recordemos también que en España ya el primer traductor de los *Triumph* (Fucilla 1960: 2) Hernando de Hoces, hablaba de Petrarca en términos de vida edificante. La misma tendencia se puede apreciar en todas las ediciones comentadas que a partir de 1524 aparecían a lo largo del siglo XVI en Italia, y llegaban a ser conocidas casi de inmediato en España: iban insistiendo una y otra vez sobre la «vida y costumbres» de Petrarca como necesaria introducción a la lectura de su lírica. En este orden de cosas, cuando Garcés emprende su versión a finales del siglo XVI, Petrarca ha llegado a ser un autor fetiche cuya imagen oficial ha pasado ya por varios filtros; su vida ha sido objeto de una hagiografía laica con toda la riqueza psicológica y la ambigüedad en las que puede reconocerse a sí mismo un lector renacentista. Los comentarios que acompañan las ediciones quinientistas de RVF, con el acento puesto en el hombre (de hecho ya en el siglo anterior el humanista Leonardo Bruni había escrito una vida de Petrarca), establecerán, además, una práctica crítica que llegará a ser habitual a lo largo del siglo siguiente y hasta bien entrado el siglo XVIII. Una edición como la de Tassoni, Muzio y Muratori (Petrarca 1741) es algo más que una joya bibliográfica: nos refleja a un Petrarca leído a través de los siglos.

Así pues, cuando pensemos en Garcés como traductor, no debemos imaginárnoslo frente al texto de Petrarca, sino ante ese texto «enmarcado» por uno o más comentarios. No es posible averiguar, por el momento, cuál o cuáles de ellos pudo tener delante. Tras manejar las más importantes ediciones comentadas del siglo XVI, me he fijado en particular en la de Giovanni Andrea Gesualdo, por sus reiteradas reimpresiones a lo largo del siglo, una de ellas de gran proximidad cronológica (1581) a la traducción que queremos analizar; debió de tener, además, una difusión en ámbito hispáni-

co muy considerable, aunque fuera superada por otras<sup>10</sup>. Probablemente llegaría a Perú y Garcés la pudo tener presente. Pero aun sin la absoluta seguridad de que la conociera, se trata de un texto coetáneo e ideológicamente afín al talante del traductor, lo que es suficiente para no descartar su posible influencia.

Original, traducción y comentarios sin duda están vinculados entre sí en una compleja red de relaciones. Comprobamos plenamente lo que los comparatistas han llamado la insuficiencia de la fórmula A y B<sup>11</sup>; pero tampoco podemos multiplicar los contextos sin límites, pues el riesgo sería el de perderse. Debemos privilegiar el camino entre O (original) y T (traducción) para que quede como trazado fundamental, como hilo conductor del análisis. Por mi parte he creído oportuno reproducir en apéndice los dos textos enfrentados<sup>12</sup>. Con ello me propongo dar mayor claridad a mi exposición, pero también hacer que estos apuntes queden más verificables e incluso susceptibles de ser continuados e integrados en una implicación *ad infinitum* acorde con la apertura necesaria a otras opiniones, a ulteriores interpretaciones.

Me voy a referir en primer lugar a los dos únicos puntos de manifiesta infidelidad (dos errores o alteraciones del sentido, no sabemos hasta qué punto involuntarios) de la traducción de Garcés. Puede deberse a descuido la versión del verso 30:

per te il tuo figlio *e* quel del sommo padre / por ti tu hijo *es* del summo padre

donde el traductor puede haber confundido burdamente la conjunción *e* con *è* tercera persona del presente indicativo de *essere*. Notemos, sin embargo, que en el verso de O la conjunción no indicaba nexos con un elemento de información añadido ('tu hijo más el hijo del sumo padre') sino que esta peculiar sintaxis se refería a la también peculiar coexistencia —no contradictoria y sobre todo ya admitida y sobreentendida en cuanto dogma teológico— de

<sup>10</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentran catalogadas 6 ediciones del comentario de Gesualdo y 11 del de Vellutello; pero un ejemplar del primero se encuentra, por ejemplo, también en el fondo antiguo de la Biblioteca de nuestra Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>11</sup> Esta simple confrontación de 2 textos se cuestionaba ya en el manual clásico de Pichois-Rousseau (1969) *La literatura comparada*, Madrid: Gredos.

<sup>12</sup> Para el texto de Petrarca he reproducido la edición de Dotti y para el de Garcés el del ejemplar de la edición de 1591 que se encuentra en el fondo antiguo de la ya mencionada Biblioteca de la Facultad de Filología, del que sólo he modernizado la acentuación.

la persona humana ('tu hijo') y a la vez divina ('el del sumo padre') de Cristo. Cristo, hijo de la Virgen y de Dios, en O es sujeto gramatical del verbo del verso 32: *venne a salvarnel* vino a salvarnos. En T se expresan, alineados en asíndeton, ambos conceptos: la coincidencia de lo humano y lo divino (a través de la aseveración *es*), y el hecho de que Cristo vino a salvarnos. Si contextualizamos un poco más, observaremos que en el siguiente verso 31 la invocación *o finestra del ciel lucente, altera* —claramente referida a la Virgen, ya en la himnografía latina (Petrarca 1996D: 968)— Garcés la ha puesto entre paréntesis, para que quede más evidente su carácter de inciso, y por lo tanto no sea interpretada como aposición de Cristo, del que, en efecto, se está hablando en el verso anterior y en el siguiente (30 y 32). A través de esta puntuación se percibe un cierto afán de claridad en Garcés, que expone así dos conceptos teológicos por separado, y no unidos en la hipotaxis de O. Así pues, sin poder excluir la lectura equivocada de O por parte del traductor, podemos suponer que éste haya querido, amén de otorgar mayor claridad, insistir en el primer dogma teológico: 'por ti tu hijo es del summo padre' significa, en efecto, que por los méritos de la Virgen Dios la escogió para tan alta misión, mientras el texto de O (en que sintácticamente se subordinaba este dogma al segundo) hacía más hincapié en la redención llevada a cabo por Cristo *per te*, es decir a través de su concepción en el vientre de María, a la que se invoca. Por otra parte, el hecho de que el apelativo del v. 31 *o finestra del ciel lucente, altera* se traduzca con '(o del empíreo ciclo gran lumbreira)' demuestra que Garcés se ha tomado en este punto cierta libertad, sin duda condicionado por el sistema de rimas que se ha propuesto conservar, pero también dispuesto a renunciar a la literalidad cuando ésta supone un oscurecimiento del sentido.

El otro punto de dudosa correspondencia entre O y T es el verso 71, que plantea un problema análogo al del caso anterior. En efecto,

*ed ò già da vicin l'ultime strida / donde el postrer sonido ya se oya*

induce a suponer que Garcés tuviera delante una variante, como por ejemplo *ed odo già vicin* que explicaría la presencia del verbo *oya* en T. Por otra parte, tener cerca los últimos gritos significa, según la metáfora de la tempestad marina que aquí utiliza Petrarca, *oírlos*. En efecto, si acudimos al comentario de Gesualdo (que a propósito del verso 67 trae a colación el bellísimo himno *Ave maris stella* en que la Virgen es considerada norte y guía en la navegación de la vida) podemos aclarar también del todo el sentido del verso 71, relacionado con un pasaje de Estacio:



...et ha già DA VICIN da presso L'ULTIME STRIDA per l'estremo pericolo de la morte, che gli era da presso; perochè i naviganti, quando si veggono giunti a tale, che aprendosi il mare si credono co la nave esser da le rapide onde inghiottiti, e discendendo andarne a l'Abyssso, allhora alzano grandi e lagrimose strida, onde Statio, Tollunt Clamorem, bello qualis supremus apertis Viribus, aut pelago iam descendente carina; il qual suo stato sì periglioso mirando ella, spera che pietate haverne debba...

El mismo pasaje de la *Tebaida* es citado también en el comentario paralelo de Vellutello<sup>13</sup>. Nada extraño entonces que Garcés interpretara que el poeta se encontrara ya *sol, senza governo* ('soy engolfado solo y sin gobierno') y por lo tanto no sólo no pudiera contar con la ayuda de la tripulación, sino que oyese los últimos gemidos de los marinos, semejantes a los gritos de dolor de los heridos en guerra, como reza la cita latina que subyace al sintagma petrarquesco *l'ultime strida*.

Al anticipar la indicación de estas dos «irregularidades» concretas de la versión de Garcés mi intención ha sido la de sugerir que deberemos proceder con cierta cautela antes de acusarlo de ser un mal traductor. Pero quisiera dejar claro, por otra parte, que no me interesa en principio fundamentar un juicio de valor, sino, más bien, comprender esta traducción como interpretación, tratando de explicar, a través del *cómo*, su *porqué* y *para qué*.

En este orden de cosas creo oportuno empezar por consideraciones de tipo general: tal sería, por ejemplo, el reconocimiento de la composición como *letteratissimo chef d'oeuvre*, según la definió Suitner (Suitner 1977: 157). Pero aquí no intentaremos demostrar la belleza de esta canción 366 desde el punto de vista formal: se impone por sí misma a cualquier lector y asimismo se impondría a Garcés. Éste, como suelen proceder los buenos traductores, saca el máximo partido a las coincidencias debidas a la similitud de ambos registros lingüísticos. Otras veces la simetría comporta un mínimo de adaptación, como en el v. 66 en que la introducción del latinismo litúrgico *ab eterno* aporta una solemnidad algo mayor que en el verso italiano, también de registro alto y repleto de cultismos (*chiara, stabile, eterno*); o como en el v. 14 en que se traduce *bel* con 'aquel', guardando cierta homofonía, o en el v. 40 en que se traduce *d'ogni grazia* con 'de mil gracias' también cua-

<sup>13</sup> «Et da vicino, dice, haver l'ultime strida, stando anchora ne la metaphora ad imitatione di Statio ne la terza Theb. ove dice Tollunt clamorem, bello qualis supremus apertis Viribus, aut pelago iam descendente Carina».

tríflabo. En suma, no se pierde nada que no se recupere en otro aspecto. Semántica, métrica y eufonía, ritmo y rima, todo se interrelaciona e interfiere sutilmente; Garcés lo sabe muy bien y afina su oído y su sensibilidad, atento a las variaciones mínimas que se producen inevitablemente en la tarea de traducir. Podemos afirmar que, siempre que es posible, opta por la traducción literal. Más allá de la constatación del porcentaje numérico (30 versos casi idénticos al original, que constituyen aproximadamente un 21% del total de 137) nos interesa también comprobar cómo se distribuye esta literalidad.

Si consideramos las diez estrofas<sup>14</sup> más el *congedo*, apreciamos la conservación idéntica del primer verso de cada estancia, con leves alteraciones en el primero de la VI.<sup>a</sup>, VIII.<sup>a</sup> y X.<sup>a</sup>, es decir los versos 66, 92 y 118. Como cada una de estas tres modificaciones no se aparta esencialmente del sentido literal, podemos concluir que en la práctica todo *incipit* queda intangible, sacralizado para el traductor. Esta identidad significa respeto por la belleza, pero también por las verdades teológicas inalterables que son allí expresadas. La mayor parte de los comienzos de estrofa de Petrarca, sobre todo los de las primeras estancias, rezuman teología, desde imágenes sugestivas sacadas del Apocalipsis, como en el verso 1, el más solemne (*Vergine bella che di sol vestita*), hasta expresiones calcadas de la himnografía, hasta las fórmulas más conocidas de la devoción mariana (v. 40: *Vergine santa d'ogni grazia piena*). A partir de la estancia VI, que trata, como ya hemos visto, del «naufragio» del poeta, las invocaciones iniciales aparecen sin adjetivos referidos a la Virgen, propios éstos de la oración comunitaria, y se vuelven coloquio privado con la trascendencia. Aparecen entonces las lágrimas del poeta, su historia personal, la muerte de Laura y su confesión de pecador. La plegaria adquiere otra dimensión, como ya observó finamente el estudio de Chiclana del que arrancan las presentes consideraciones (Chiclana 1984: 122). Ahora bien, Garcés optará, también en estos *incipit* más personales, por la traducción literal:

Vergine, quante lagrime ò già sparte / O Virgen, cuanto llanto he derramado  
 Vergine, tale è terra e posto à in doglia / O Virgen ya murió quien dolor puso  
 Vergine, in cui ò tutta mia speranza / O Virgen que eres toda mi speranza

<sup>14</sup> Varios críticos subrayan la presencia de una significativa simbología numérica, tan importante en Petrarca como en Dante. El 10 es el número mariano tradicional, como lo evidencia la práctica devota de rezar el rosario.

La fuerza de O se impone, pues, de modo especial y siempre, después del silencio que separa el inicio del final de la estrofa anterior.

Tras constatar esta simetría «de arranque», si atendemos a los restantes versos idénticos de T, podemos observar que se van distribuyendo de modo bastante irregular (I: 12, 13; II: 14, 15, 16, 17, 18; III: 27, 28, 36; IV: 40, 47, 48; V: 53, 54, 57, 59, 60, 61, 62, 63; VI: 75; VII: 79; VIII: 94, 103; IX: 109; X: 119; XI: ninguno). Aparecen con una frecuencia que irá disminuyendo a partir de la estancia central (V), donde se da la mayor concentración, con 8 de estos versos sobre el total de 13; tras lo cual serán cada vez menos, hasta el punto de que en el *congedo* final no encontramos ninguno. Intentaremos dar razón de esta distribución aparentemente aleatoria, observando desde dentro el sistema de disimetrías y simetrías, como se haría con dos negativos en un fotomontaje con superposición de imágenes.

Estos versos que hemos llamado 'idénticos' ofrecen, obviamente, una solución satisfactoria en cuanto a conservación del aparato formal de la canción en su sistema retórico, que Garcés consigue salvar en su integridad. Observemos que en T no sólo el número total de versos es igual al de O (137), sino que coinciden también el número de versos de cada estrofa (13) y la proporción entre *fronte* y *sirima* (8+ 5). Asimismo en O y en T, en todas las estancias la *sirima* está fuertemente trabada a la *fronte* a través del vocativo anafórico (*Vergine/Virgen*), clara marca de sacralización, pues la repetición anafórica es harto frecuente en la liturgia mariana. Las rimas de cada estancia (ABCBADDe+eCFgF) se repiten con la misma alternancia, complicadas por la *rimalmazzo*: es decir, el último endecasílabo de cada estrofa, en su cesura *a minore*, presenta una rima interna con el heptasílabo anterior. También este último vistoso artificio de O es seguido fielmente en T: el resultado es que la versión guarda la prodigiosa trabazón interna de la complicada arquitectura de la *canzone*<sup>15</sup>.

Menor fidelidad se guarda en la puntuación<sup>16</sup>. En este aspecto Garcés obedece a un criterio clarificador al utilizar en tres ocasiones (31, 85, 99) los paréntesis para dar mayor realce a los incisos; también en los versos 5 y 6 transforma las frases aseverativas de Petrarca en interrogación directa. Ambos cambios apuntan a una expresión enfática de mayor impulso, de elocuencia «predicadora», que suponen un alejamiento del original en busca de

<sup>15</sup> No podemos aquí detenernos en este aspecto, salvo para poner de relieve la importancia que le atribuye el traductor. La forma métrica de la canción, a la que hemos aludido de modo apresurado, es objeto de amplio análisis en Petrarca 1996D: 977.

<sup>16</sup> Nos referimos, claro es, a la de la edición de 1591 y no a la de García Morales.

una mayor distensión, de un aliento más amplio. Si bien la versión de Garcés es incomparablemente menos hermosa (si se nos permite el inciso valorativo), deberemos reconocer que resulta también menos rígida que O.

En efecto, el texto original *letteratissimo* adolece en algunos momentos de cierta frialdad. Aunque no hay por qué dudar de la sinceridad del poeta, ya los primeros comentaristas notaron que la espiritualidad de Petrarca fue claramente cristocéntrica (como lo sería, más de un siglo después, la fe de una Vittoria Colonna o de un Miguel Ángel, personalidades muy vinculadas a la Reforma, además de eminentes petrarquistas) siendo esta canción 366 su única y tardía manifestación de amor a la Virgen. La palabra *Vergine*, que aquí se repite 21 veces, no aparece nunca en el resto de los RVF ni en los *Triumph*i para indicar a la madre de Jesús<sup>17</sup>. Por lo que respecta a la faceta religiosa de Garcés, no disponemos de datos suficientes para una valoración, aunque lo sabemos partícipe del espíritu de la Contrarreforma y lejos, por tanto, de una fe desapasionada o intelectualizada. Al respecto conviene fijarnos en la traducción del *dolce* del v. 61 por «sabrosa». Petrarca con *Vergine dolce e pia* había trasladado al italiano el *dulcis* y el *pia* que aún hoy aparecen en la himnografía mariana (en la *Salve*); por otra parte la dulzura como rasgo de femineidad había quedado ya codificada en la poesía amorosa profana, por el Stilnovo y por el propio Petrarca (Suitner 1977: 159). Garcés podría haber traducido el verso perfectamente con el adjetivo *dulce*, salvando la falta de una sílaba con el recurso que usa otras veces, el de añadir una *O* de vocativo: «O Virgen dulce y pía». En cambio ha optado por «sabrosa» ¡cuánto más concreto, maternal, entrañable y tierno, menos tópico, más vivo, tal vez más ‘barroco’!<sup>18</sup> También podemos fijarnos en el verso 52, en que Petrarca llama a la Virgen *vera beatrice*: aparte recuerdos dantescos más o menos conscientes (pienso que no es casual el dantismo del verso 47), también *beatrice* es bastante raro en Petrarca<sup>19</sup>. Sin duda la aparición de este término, acompañado de *vera* (es decir, sobreentendiendo que otras muje-

<sup>17</sup> Estas y otras averiguaciones se basan en la consulta de los textos procesados en la LIZ, cuya ayuda considero muy valiosa; sin embargo, evito reproducirlos en nota, pues se trata de datos al alcance de todos.

<sup>18</sup> En el *Diccionario de Autoridades*, «sabroso» tiene tres entradas: «Sazonado y deleitable al sentido del gusto»; «Por translación significa lo que es deleitoso, gustoso y deleitable al ánimo»; «Se llama también lo que tiene más sal de lo que necesita, para su perfecta sazón y gusto».

<sup>19</sup> Como había notado Suitner, *beatrice* como adjetivo aparece tan sólo en 191,7 (*hora beatrice*); la consulta de LIZ nos aclara que en los *Triumph*i aparece 2 veces, pero como nombre propio.

res salvíficas son engañosas) en O ha venido inducida por la contraposición, que aparecerá más claramente en la estrofa VIII y en la X, entre Laura y la Virgen. Ahora bien, conviene observar que este *vera beatrice* no ha sido traducido por Garcés: probablemente porque no interesa, es algo que en la tradición hispánica no tiene la adecuada contextualización. La muerte de Laura, fuera de toda problemática de salvación, para el traductor sólo puede significar la caducidad y la vanidad de lo terrenal.

De estos dos ejemplos, uno de incremento semántico, y otro de omisión y simplificación, es oportuno subrayar la importancia del segundo porque, en efecto, no constituye un ejemplo aislado, sino que forma parte de un grupo de modificaciones especialmente significativo. En ellas queda manifiesto el carácter fuertemente reductivo de T, que mutila gravemente O, empobreciendo precisamente su parte más original. Si volvemos a la distribución de la literalidad, antes observada, no parece casual que Garcés traduzca estricta y escrupulosamente las invocaciones a la Virgen, mientras va optando por soluciones cada vez más libres cuando se trata de la vivencia personal de Petrarca. En este apartado procede claramente generalizando, hasta transformar esta invocación de fe «privada» en una plegaria de carácter universal, que insiste en los aspectos dogmáticos de la fe, en los que cualquier lector puede reconocerse. Veamos el v. 26:

che sconsigliato a te vien per consiglio / que atribulado a ti pide el gobierno

donde *sconsigliato*, o sea ‘desorientado’, ‘que no sabe a qué atenerse’, es término filosófico, en antonimia con el siguiente *consiglio*, perteneciente a la misma área semántica, relativa al *disidium* petrarquesco. Ahora bien, esta carga de intelectualismo disminuye notablemente con ‘atribulado’, que insiste en el dolor, a la vez que ‘gobierno’ indica claramente, con terminología relativa a la navegación, una orientación pragmática, una pauta de comportamiento. O en las siguientes dos estancias, siempre en la *sirima*:

fammi, ché puoi, de la sua grazia degno / pues puedes, hazme libre del infierno

donde se sustituye el anhelo a la gracia de Dios con el miedo concreto al castigo; o bien en 49-50

donna del Re che nostri lacci à sciolti	madre del que libró del duro fuego
e fatto 'l mondo libero e felice	al mundo, y de la red en que bivía

en que se incrementa la idea de las cadenas (*lacci*-‘red’) con el elemento añadido del ‘duro fuego’; otra vez, el temor al infierno.

Los ejemplos hasta ahora expuestos pertenecen, como hemos observado, a la *sirima* o parte final de las estancias, cuyo contenido concierne siempre a la vivencia más particular de Petrarca. Pero en la canción hay un momento a partir del cual también la primera parte o *fronte* de la estancia se abre a la confesión personal que lo invade todo: son las 4 estrofas finales a partir de la VII, en las que el verso inicial utiliza en anáfora el vocativo *Vergine*, sin adjetivos. En la VII Petrarca se presenta a sí mismo; en la siguiente, habla de la muerte de Laura; en las 2 sucesivas y últimas, pide a la Virgen que transforme sus lágrimas, su dolor humano en dolor espiritual, de modo que *almen l’ultimo pianto sia devoto*.

Ahora bien, ante estas estrofas Garcés ha evitado la generalización que acabamos de observar, y en cambio ha respetado, hasta cierto punto, la idiosincrasia que adscribe concretamente esta canción al poeta italiano. Se trata de evocar, una vez más, una biografía de dominio público. El prestigio de la autoría petrarquesca de la canción no sólo no queda mermado, sino que es intensificado por Garcés, que al traducir para el universo hispánico, precisa ulteriormente la localización geográfica del v. 82:

Da poi ch’io nacqui in su la riva d’Arno / que nasciendo en el Arno mío Toscano

Pero, a pesar de esta mayor precisión exterior, diríamos que se ofrece una versión excesivamente simplificada de la trayectoria de error juvenil y arrepentimiento que el propio autor sugirió a través de la estructura de *RVF*. Esta palinodia de la estrofa VII en la traducción queda resumida y presentada en un sentido más religioso, de verdadero «examen de conciencia», y adquiere un tinte de mayor control, de mayor seguridad y menor indulgencia consigo mismo. Garcés omite el punto de exclamación, con lo que ya la expresión se hace más contenida; traduce

non è stata mia vita altro ch’affanno / siempre mi vida ha sido un mal estraño

con lo que parece ofrecer un diagnóstico, que después explicará, traicionando aún más el sentido:

mortal bellezza, atti e parole m’anno  
tutta ingombrata l’alma.

mortal belleza y actos (puro engaño)  
hizieron mi alma oscura.

*affanno*, *ingombrare*, términos propios de la angustia existencial petrarquesca, quedan sustituidos por los estereotipos *puro engaño*, *alma oscura* pertenecientes al campo semántico de la poesía religiosa española, ciertamente representada por excelsos nombres en el siglo de oro, cuya espiritualidad queda, sin embargo, a gran distancia —tanto cronológica como anímica— del contexto del *disidium* prehumanista de que se trata en la 366. Así pues, la traducción de estos versos, sin llegar a ser errónea, resulta a todas luces inadecuada. Lo mismo ocurre a continuación, cuando Petrarca insiste sobre el pasar rápido del tiempo, tema fundamental en él, mientras Garcés sólo hace hincapié en la muerte próxima:

i di miei, più correnti che saetta	mis días van corriendo de tal suerte
fra miserie e peccati	que embueltos en peccados
sonsen andati, e sol morte n'aspetta.	son ya llegados cerca de la muerte.

donde lo más grave no es que se haya perdido la imagen de la saeta (normalmente cargada de sentido amoroso en Petrarca, y aquí aplicada excepcionalmente<sup>20</sup> a la velocidad del tiempo). Hay más. La diptología *miserie e peccati* ha quedado burdamente simplificada en la traducción; se ha eliminado, asimismo, la súbita pérdida de los días, y también el sentido del vacío que le sigue, que Petrarca había subrayado con la fuerte cesura que marca una importantísima pausa. Garcés ha conservado la vistosa *rima mezzo*, pero no la cesura, es decir, el hiato, el silencio entre el transcurrir del tiempo y la muerte. ¡Así de fundamental es una coma en poesía!

No todas las modificaciones, sin embargo, producen este tipo de mutilación reductiva. Antes al contrario, en general puede decirse que Garcés *interpreta* el texto original y no necesariamente lo desvirtúa, sino que lo transforma en otro desde su óptica. En ocasiones, su lectura resulta más acorde con la sensibilidad actual, como en los versos 7-8 de la estrofa inicial de la canción. Allí Petrarca, tras la invocación inicial en forma de ardorosa apóstrofe a la Virgen, y antes de la segunda invocación de la *sirima* en la que utiliza el imperativo de súplica directa (*al mio prego t'inchina*), introducía dos versos en los que se refería a la Virgen con pronombre acusativo de tercera persona, como si no se dirigiera a ella sino a un hipotético lector:

<sup>20</sup> Es la única vez que Petrarca aplica la imagen de la saeta al paso del tiempo; según datos ofrecidos por la consulta de LIZ, que comprende también los *Triumph*. Para este tipo de consultas véase la nota 17.

Invoco lei che ben sempre rispose  
chi la chiamò con fede.

No cabe duda de que este cambio de registro hoy en día resulta chocante (Petrarca 1996S: 1405); en la edición comentada de Gesualdo el pasaje había necesitado, por cierto, la siguiente aclaración sobradamente argumentada:

a dinotare, che, senza cagione invoca per servare il precetto d'Horatio 'con' il quale non vuole, che invochiamo, se 'l soggetto è agevole a trarsi da noi senza divino soccorso. Ma di questo lascierò il Minturno ne l'Academia ragionare. E però invoca LEI, Maria vergine intendendo, cangiando il parlare in terza persona, il che suole talvolta haver più forza, cioè Invoco voi, come colei la quale sempre RISPOSE, sempre benigna si mostrò et adempiè la preghiera a chi, a chi la chiamò con FEDE, la qual cosa basta a farci gratia impetrare: Onde Nostro Signore; Fides tua te salvum fecit, et in quel Divino canto, che in laude del santissimo suo corpo si canta, Ad salvandum cor sincerum sola fides sufficit.

Por mucho que se justifique con una mayor solemnidad y con preceptos horacianos, si por un momento nos permitimos leer el texto de RVF 366 con ojos de hoy —algo a lo que debemos renunciar en aras de la filología; pero nunca del todo— no podremos evitar la impresión de distanciamiento libresco producido al abandonar el *tú* predominante en un contexto de súplica. Es más que probable que ésa misma fuese la actitud del traductor Garcés, quien no dudó en cambiar a:

Invoco a ti, que siempre has respondido  
bien a quien te ha llamado.

implicando así a la propia Virgen directamente en toda la canción, sin el rodeo que supone interpretar «te invoco a ti, como a aquella que» como hemos visto que lo hace Gesualdo.

Más discutibles serán otras omisiones como la de *Medusa* del v. 111, referencia mítica que Garcés pudo considerar innecesaria. El comentario de Gesualdo interpretaba a Medusa como Laura

MEDUSA, Madonna Laura intendendo, che mirando soleva agghiacciarlo e sbigottirlo sì, che sembrava una rigida pietra, sì come in marmo altrui col suo volto trasfigurava Medusa...



seguramente basándose en la presencia de Medusa en otros dos pasajes de los RVF<sup>21</sup>. Pero veamos por qué esta omisión de Garcés es importante. Con *Medusa e l'error mio* Petrarca enuncia dos sujetos gramaticales, de los cuales el primero es externo a él, y llena el verso con la fuerza del mito; él ha errado, pero la figura de Medusa con la atracción terrible de su mirada está presente para eximir en parte al poeta de su fallo. En Garcés, como antes observábamos, el examen de conciencia queda más explícito, reconociéndose el poeta más claramente culpable. Además, según la ambigüedad semántica intrínseca a 'poder', podemos considerar distintos valores de este pretérito: «pudo» valdría como fuerza o poderío (tuvo fuerza suficiente para), pero probablemente Garcés lo utiliza como verbo servil, y entonces cabría admitir que el poeta «estuvo a punto de perderse», pero no lo hizo, pues nunca está todo perdido si se cuenta con la ayuda divina: "Mi error en peña pudo transformarme".

La paradójica prosopopeya del poeta como piedra que rezuma llanto<sup>22</sup>, quedará en cambio conservada en la traducción, así como la súplica a la Virgen para que transforme ese llanto humano y mundano en llanto devoto, de arrepentimiento y redención a través del dolor: un concepto cristiano invariable, y por lo tanto, idéntico en Petrarca y en Garcés. Pero recordemos que Garcés debía de apreciar en especial este petrarquesco llanto devoto, pues en su época había un contexto cultural favorable a una literatura «de lágrimas» representativa de toda una corriente de sensibilidad. El poemita de Tansillo sobre el famoso episodio de las lágrimas de San Pedro cuenta en efecto con una traducción al español de Diego Dávalos y Figueroa, poeta peruano contemporáneo de Garcés, y miembro, como éste, de la "Academia antártica" de Lima, cuya contribución a la difusión de la cultura italiana fue enorme (Bellini 1974: 76 y 80). Este poemita representaba algo más que una simple moda literaria; las lágrimas del apóstol eran, en efecto, derramadas a consecuencias de un episodio (uno de los relatos más novelescos de la pasión de Cristo), que en sí mismo implicaba la reflexión sobre los temas más vidriosos de la teología posttridentina, como predestinación, nicodemismo, confesión, pecado, arrepentimiento y perdón divino. Todo ello puede explicar tan-

<sup>21</sup> En 179,10 y en 197,6 según puede comprobarse en LIZ.

<sup>22</sup> Según datos de LIZ, la única vez que Petrarca utiliza como paradoja la piedra (imagen de lo duro y seco) llena de llanto es en RVF, 286, 14 «ch' avria virtù di far piangere un sasso». Todavía es usada en toscano la expresión paradójica de «far piangere le pietre», "per indicare la capacità di suscitare una profonda e intensa emozione" (Dizionario Battaglia, s. v. *pietra*).

ta insistencia sobre las lágrimas, elemento frecuente en esta época en la devoción popular (milagros de imágenes que lloran) y en los grupos escultóricos del arte barroco, que exasperan la escenificación del *planctus* medieval, éste último de lágrimas igualmente dramáticas pero menos profusas, más contenidas<sup>23</sup>. Y puede explicar también el incremento de lágrimas en la traducción de Garcés. En Petrarca se trataba, como hemos visto, del llanto del poeta; en Garcés se hablará del llanto de la Virgen, pues se cambian deliberadamente los versos 22, 24 y 25. En ellos el poeta suplicaba a la Virgen que, llevada de la compasión que demostró como *mater dolorosa*, dirigiera hacia él sus ojos:

Vergine, que' belli occhi  
che vider tristi la spietata stampa  
ne' dolci membri del tuo caro figlio  
volgi....

repetiendo una invocación también conocida de la *Salve (illos tuos misericordes oculos)* con la variante stilnovista *belli occhi*. Garcés realiza aquí un cambio especialmente significativo. Alude a la mirada de la Virgen, con el italianismo/arcaísmo *viso*<sup>24</sup>; mirada no tanto hermosa, sino *jocunda*, cuya expresión sin embargo, se mudó al presenciar los sufrimientos del hijo; en su versión esos ojos no sólo se han entristecido al ver el cuerpo llagado de Cristo, sino que lo han inundado de lágrimas. Los ojos de la Virgen, rebozando llanto, llenan con sus lágrimas tan humanas la cara y los miembros del hijo, según el esquema figurativo de una *Pietà*:

Virgen, este jocundo  
viso, que hinchó de lágrimas la cara  
y dulces miembros de aquel verbo eterno,  
buelve....

Podremos desaprobar esta solución del traductor, bien por haber eliminado la discutida *spietata stampa*<sup>25</sup>, bien por haber introducido «hinchó de

<sup>23</sup> El himno *Stabat mater* representa a la Virgen como *lacrimosa*; recordemos también la más famosa de las laudas de Jacopone da Todi.

<sup>24</sup> El *Diccionario de Autoridades* registra «viso» como «Lo mismo que Vista. En este sentido está antiquado...».

<sup>25</sup> Gesualdo interpreta «spietata stampa» como «lo spietato segno, cioè la Croce spietata per la morte di Nostro Signore, ma dolce a la nostra salute, overo l' acerbe piaghe, che nel corpo impresse sono quasi stampa».

lágrimas» que, a pesar de que resulta correcto, al significar ‘llenó’, no deja de tener cierta resonancia vulgar<sup>26</sup> (tal vez por la proximidad fonética a «hinchar»); vulgarismo que jamás Petrarca habría incluido en su canon. Pero también será cierto que el traductor ha plasmado una Virgen diferente, «sabrosa» y menos distanciada del poeta y de los lectores; tal vez menos trascendente y más cotidiana, con alguno de los inquietantes rasgos de mundanidad que presentaban las santas de los retablos de la época. Un caso clarísimo —tenemos otros análogos, aunque no tan significativos, en los versos 11 y 134— de que el sentido pictórico o figurativo, dominante en la época renacentista y barroca (según Jakobson) llega a prevalecer sobre el conceptual petrarquesco. Como la imagería llena de pasión que rompe las fronteras entre el arte elitista y el popular, la producción poética se vuelve también menos perfecta, menos controlada por el canon, a veces incluso adocenada y hasta rayana en lo *kitsch*; pero indudablemente más «moderna», más cercana a nuestra sensibilidad.

### Apéndice

1 Vergine bella, che, di sol vestita,  
 2 coronata di stelle, al sommo Sole  
 3 piacesti sì che 'n te Sua luce ascose  
 4 amor mi spinge a dir di te parole;  
 5 ma non so 'ncominciar senza tu' aita,  
 6 et di Colui ch'amando in te si pose.  
 7 Invoco lei che ben sempre rispose  
 8 chi la chiamò con fede:  
 9 Vergine, s' a mercede  
 10 miseria extrema de l' humane cose  
 11 già mai ti volse, al mio prego t' inchina,  
 12 soccorri a la mia guerra,  
 13 bench' i' sia terra, et tu del ciel regina.

O Virgen bella que de sol vestida,  
 y estrellas coronada, al sol inmenso  
 así agradaste, qu' en ti fue escondido:  
 hablar de ti un amor me mueve intenso:  
 mas como daré yo sin ti salida?  
 y sin el que contigo así ha partido?  
 Invoco a tí, que siempre has respondido  
 bien a quien te ha llamado,  
 virgen, si el triste estado  
 humano, en tiempo alguno te ha movido,  
 embíeme tu mano algún consuelo,  
 socorre a mi gran guerra,  
 aunque soy tierra, y Reyna tú del cielo.

14 Vergine saggia, et del bel numero una  
 15 de le beate vergini prudenti,  
 16 anzi la prima, et con più chiara lampa;

O Virgen sabia, de aquel número una  
 de las beatas vírgines prudentes,  
 mas primera, y con lámpara más clara,

<sup>26</sup> «Llenar, ocupar totalmente alguna cosa que está vacía» es la primera acepción de «henchir» que encontramos en el *Diccionario de Autoridades*. El mismo comenta para las expresiones «henchir la panza, el xergón, el baúl»: «Phrases vulgares de que se usa para dar a entender que se ha comido abundantemente».

- 17 o saldo scudo de l' afflicte genti  
 18 contra' colpi di di Morte et di Fortuna,  
 19 sotto 'l qual si triumpha, non pur scampa;  
 20 o refrigerio al cieco ardor ch' avampa  
 21 qui fra i mortali sciocchi:  
 22 Vergine, que' belli occhi  
 23 che vider tristi la spietata stampa viso,  
 24 ne' dolci membri del tuo caro figlio,  
 25 volgi al mio dubio stato,  
 26 che sconsigliato a te ven per consiglio.
- 27 Vergine pura, d' ogni parte intera,  
 28 del tuo parto gentil figliuola et madre,  
 29 ch' allumi questa vita et l' altra adorni,  
 30 per te il tuo figlio, et quel del sommo  
 31 o fenestra del ciel lucente altera  
 32 venne a salvarne in su li extremi giorni;  
 33 et fra tutti terreni altri soggiorni  
 34 sola tu fosti electa,  
 35 Vergine benedetta,  
 36 che 'l pianto d' Eva in allegrezza torni.  
 37 Fammì, che puoi, de la tua gratia degno  
 38 senza fine o beata,  
 39 già coronata nel superno regno.
- 40 Vergine santa, d' ogni gratia piena,  
 41 che per vera et altissima humiltate  
 42 salisti al ciel onde miei preghi ascolti,  
 43 tu partoristi il fonte di pietate,  
 44 et di giustitia il sol, che rasserena  
 45 il secol pien d' errori oscuri ei folti;  
 46 tre dolci et cari nomi ài in te raccolti.  
 47 madre, figliuola et sposa:  
 48 Vergine gloriosa,  
 49 donna del Re che nostri lacci à sciolti  
 50 et fatto 'l mondo libero et felice,  
 51 ne le cui sante piaghe  
 52 prego ch' appaghe il cor, vera beatrice.
- 53 Vergine sola al mondo senza exempio,  
 54 che 'l ciel di tue bellezze innamorasti  
 55 cui né prima fu simil né seconda.  
 56 santi pensieri, atti pietosi et casti  
 57 al vero Dio sacrato et vivo tempio  
 58 fecero in tua virginità feconda.
- o firme escudo a las aflictas gentes  
 contra golpes de muerte y de fortuna,  
 so el qual se escapa, y gloria alcança rara.  
 O refugio que al ciego ardor repara  
 que se halle en este mundo.  
 Virgen este jocundo  
 que hinchió de lágrimas la cara  
 y dulces miembros de aquel verbo eterno,  
 buelve a mi incierto estado,  
 que atribulado a ti pide el gobierno.
- O Virgen pura en toda parte entera,  
 del gentil parto tuyo hija y madre,  
 luz del cielo, y del suelo clara guía.  
 Padre, por ti tu hijo es del summo padre,  
 (o del empíreo cielo gran lumbrera)  
 vino a salvarnos quasi al fin del día:  
 en los refugios que en el mundo havía.  
 tú sola fuyste electa  
 Virgen por más perfecta,  
 que buelvas de Eva el llanto en alegría:  
 pues puedes hazne libre del infierno,  
 o del mundo abogada  
 ya coronada del gran reyno eterno.
- O Virgen sancta de mil gracias llena  
 que por ser tan humilde mereciste  
 subir al cielo, en donde oyes mi ruego  
 tú de piedad la fuente nos pariste,  
 y el sol de la justicia que asserena,  
 y libra de tiniebla al mundo ciego:  
 tres renombres te ha dado tu sossiego,  
 hija, madre, y esposa,  
 Virgen muy gloriosa,  
 madre del que libró del duro fuego  
 al mundo, y de la red en que bivía  
 en cuya pasión santa  
 ruego quebranta la dureza mía.
- O Virgen sola al mundo sin exemplo  
 con la beldad que al cierlo enamoraste,  
 tú sola eres primera sin segunda  
 la piedad y humildad que professaste  
 (del verdadero Dios sagrado templo)  
 hizieron tu limpieza ser fecunda:

59 Per te pò la mia vita esser ioconda,  
60 s' a' tuoi preghi, o Maria,  
61 Vergine dolce e pia,  
62 ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.  
63 Con le ginocchia de la mente inchine,  
64 prego che sia mia scorta,  
65 et la mia tòrta via drizzi a buon fine.

66 Vergine chiara et stabile in eterno,  
67 di questo tempestoso mare stella,  
68 d' ogni fedel nocchier fidata guida,  
69 pon' mente in che terribile procella  
70 i' mi ritrovo sol, senza governo,  
71 ed ò già da vicin l' ultime strida.  
72 Ma pur in te l' anima mia si fida,  
73 peccatrice, i' nol nego,  
74 Vergine, ma ti prego  
75 che 'l tuo nemico del miomal non rida:  
76 ricorditi che fece il peccar nostro  
77 prender Dio, per scamparne,  
78 umana carne al tuo virginal chiostro.

79 Vergine, quante lagrime ò già sparte,  
80 quante lusinghe et quanti preghi indarno,  
81 pur per mia pena et per mio grave danno!  
82 Da poi ch' i' nacqui in su la riva d' Arno,  
83 cercando or questa et or quel' altra parte,  
84 non è stata mia vita altro ch' affanno.  
85 Mortal bellezza, atti et parole m' ànno  
86 tutta ingombrata l' alma.  
87 Vergine sacra et alma,  
88 non tardar, ch' i' son forse a l' ultimo anno.  
89 I dì miei più correnti che saetta  
90 fra miserie et peccati  
91 sonsen' andati, et sol Morte n' aspetta.

92 Vergine, tale è in terra, et posto ha in doglia  
93 lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne  
94 et de' mille miei mali un non sapea:  
95 et per saperlo, pur quel che n' avvenne  
96 fòra avenuto, ch' ogni altra sua voglia  
97 era a me morte, et a lei fama rea.  
98 Or tu, Donna del ciel, tu nostra Dea  
99 (se dir lice, et convensi)  
100 Vergine d' alti sensi,

por ti puede mi vida ser jocunda  
si a tus ruegos María  
Virgen sabrosa y pía  
donde abondó el pecar la gracia abonda  
con las rodillas de mi mente en tierra  
suplico que encamines  
a buenos fines mi tan cruda guerra.

O Virgen norte firme de ab eterno  
de aquel tempestuoso mar horrible,  
a todo navegante cierta guía,  
mira en qué tempestad fiera terrible  
soy engolfado solo y sin gobierno,  
donde el postrer sonido ya se oya:  
mas con todo a ti vuelvo el alma mía:  
que ser malo no niego,  
Virgen antes te ruego,  
que tu enemigo de mi mal no ría,  
ten memoria, que Dios por del pecado  
librarnos de su gana  
en carne humana tuya fue encerrado.

O Virgen cuánto llanto he derramado,  
qué ruegos, qué caricias, todo en vano  
para más pena mía y mayor daño,  
que nasciendo en el Arno mío Thoscano,  
y haviendo mil provincias rodeado,  
siempre mi vida ha sido un mal estraño:  
mortal belleza y actos (puro engaño)  
hizieron mi alma escura.  
Virgen sagrada y pura  
no tardes que anda cerca el último año:  
mis días van corriendo de tal suerte  
que embueltos en peccados  
son ya llegados cerca de la muerte.

O virgen ya murió quien dolor puso  
en mi pecho, y biviendo le dio llanto,  
que de mis males uno no sabía,  
y que supiera, al fin fuera otro tanto  
que siempre su querer fue un confuso  
morir mío, que no le convenía:  
tú pues Reyna del cielo, diosa mía  
(si es bien así nombrarte)  
Virgen que a toda parte

- 101 tu vedi il tutto, et quel che non potea socorres (cosa que otra no podría)  
 102 far altri, è nulla a la tua gran vertute: y esto es a tu poder, como no nada,  
 103 por fine al mio dolore; pon fin a mi dolor,  
 104 ch' a te honore, et a me fia salute. que a ti es honor, y a mí salud provada.
- 105 Vergine, in cui ò tutta mia speranza O virgen que eres toda mi esperança,  
 106 che possi et vogli al gran bisogno aitarne, que puedes, y querrás siempre valerme,  
 107 non mi lasciare in su l' extremo passo. suplicote no quieras olvidarme,  
 108 Non guardar me, ma Chi degnò crearme; mira al que se dignó de nada hazerme,  
 109 no 'l mio valor, ma l' alta Sua sembianza, no mi valor, mas su alta semejança  
 110 ch' è in me, ti mova a curar d' uom sì basso. te mueva, que te dignes de ayudarme:  
 111 Medusa et l' error mio m' àn fatto un sasso mi error en peña pudo transformarme  
 112 d' umor vano stillante: de humor vano abundante,  
 113 Vergine, tu di sante Virgen de oy en delante  
 114 lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso, haz que de un sancto humor venga a bañarme  
 115 ch' almen l' ultimo pianto sia devoto, y que al menos mi llanto en lo postrero,  
 116 senza terrestre limo, libre de lo terreno  
 117 come fu 'l primo non d' insania vòto. muestre mí seno, y no como primero.
- 118 Vergine humana et nemica d' orgoglio. O virgen de altivezes enemiga,  
 119 del comune principio amor t' induca: del principio común amor te mueva,  
 120 miserere d' un cor conrito humile. de un coraçón humilde te apiada,  
 121 Che se poca mortal terra caduca que si poca mortal tierra me ceva  
 122 amar con sì mirabil fede soglio, con una fe tan firme y tan amiga,  
 123 che devrò far di te, cosa gentile? que harás tú siendo cosa tan preciada?  
 124 Se dal mio stato assai misero et vile si de mi estado veo enderesçada  
 125 per le tue man' resurgo, la senda y me levanto,  
 126 Vergine, i' sacro et purgo Virgen por tí, a tu santo  
 127 al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, nombre, será mi lengua dedicada,  
 128 la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri. y el coraçón con todos sus arreos,  
 129 Scorgimi al miglior guado, haz que salga a buen vado,  
 130 et prendi in grado i cangiati desiri. y toma en grado mis nuevos desseos.
- 131 Il d's' appressa, et non pote esser lunge, Ya cerca deve andar mi postrer día,  
 132 sì corre il tempo et vola, según qu' el tiempo buela,  
 133 Vergine unica et sola. Virgen tú me consuela,  
 134 e 'l cor or conscientia or morte punge. que muerte sus correos ya me embía,  
 135 Raccomandami al tuo Figliuol, verace y ruégale a tu hijo verdadero,  
 136 homo et verace Dio, hombre y Dios me aperciba,  
 137 ch' accolga 'l mio spirito ultimo in pace. y me reciba en el passo postrero.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbolani, Cristina (1996): «Las octavas de un verso español y otro toscano de Francisco de Aldana» en *Paisaje, juego y multilinguismo*, Actas del X Simposio de la SELGYC, Santiago de Compostela: Universidad, pp. 305-315.
- Bellini, Giuseppe (1974): «Per una storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola», en *Studi di letteratura ispano-americana*, 5, Milano: Cisalpino-Goliardica, pp. 71-110.
- Chiclana, Ángel (1984): «Una interpretación de la canzone "Vergine bella, che di sol vestita"», en *Revista de Filología Románica*, II, pp. 113-124.
- Fucilla, Joseph (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: CSIC.
- Gorni, Guglielmo (1987): «*Petrarca Virgini* (Lettura della Canzone CCCLXVI *Vergine bella*)», en *Lectura Petrarce*, VIII, pp. 201-18.
- Lefevre, André (1995): «Introduction: Comparative Literature and Translation», en *Comparative Literature*, 47, pp. 1-10.
- León, Fray Luis de (1982): *Poesías*, Edición de Oreste Macrí, Barcelona: Crítica.
- Lohman Villena, Guillermo (1948): «Enrique Garcés, descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista», en *Anuario de estudios americanos*, 5.
- Manero Sorolla, María Pilar (1989): «La primera traducción de las Rime de Petrarca en lengua castellana: Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, de Salomón Usque», en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad.
- Meregalli, Franco (1975): «Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca», en *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, Padova: Antenore, pp. 55-63.
- (1989): «Sobre la traducción», en *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam: Rodopi, pp. 23-31.
- Monguió, Luis (1960): «Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del petruero Enrique Garcés y sus amigos», Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Núñez, Estuardo (1968): *Las letras de Italia en el Perú: estudios de literatura comparada: florilegio de la poesía italiana en versiones hermanas*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Petrarca, Francesco (1581): *Il Petrarca con l'espositione di M. Gio. Andrea Gesualdo...* Venetia, Alessandro Griffio.
- (1591): *Los sonetos y canciones / del poeta Francisco Petrarca; que traduzia Henrique Garces de lengua Thoscana en Castellana*. En Madrid: Impreso en casa de Guillermo Droy, 1591 (al fin: Guillermo Droy) [14], 178 h.; 4.º (19 cm.) Perg. e cart.

- (1741): *Le rime di Francesco Petrarca*. S'aggiungono le Considerazioni d'Alessandro Tassoni, le Anotazioni di Girolamo Muzio e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori. Seconda edizione. Venezia, Bonifacio Viezzeri.
  - (1963): *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Traducción de Enrique Garcés y Hernando de Hoces, Prólogo y adiciones por Justo García Morales. Madrid: Aguilar.
  - (1985): *Cancionero*, Introducción y notas de Antonio Prieto; Cronología y bibliografía de María Hernández; Traducción de Enrique Garcés (s. XVI). Barcelona: Planeta.
  - (1996S): *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori.
  - (1996D): *Canzoniere* a cura di Ugo Dotti, Roma: Donzelli.
- Suitner, Franco (1977): «Vergine bella» en *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze: Olschki.
- Vitale, Maurizio (1996): *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova: Antenore.