

# El soneto CXLVIII de Petrarca traducido por Enrique de Villena: ¿original o traducción?

Joaquín RUBIO TOVAR

Universidad de Alcalá  
joaquin.rubio@uah.es

## RESUMEN

La traducción del soneto que aparece entre los folios 195 y 198 del Ms. 10186 custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid es quizá la primera huella del *Cancionero* en lengua española. La exégesis que lo acompaña ofrece ideas y conceptos para entender la literatura en el primer tercio del siglo XV y permite comprobar los conocimientos del traductor y el significado que dio el escoliasta al poema. Las traducciones no deberían juzgarse sólo por sus errores o aciertos respecto del original, sino también de acuerdo con su recepción, con la intención que se buscaba al realizarlas. La información, la idea de la literatura y de la cultura que nos ofrece el texto traducido es mucho más rica que la mera transcripción del original italiano que también poseía el Marqués. En esta valoración de las traducciones se percibe un debate permanente. ¿Tienen las obras literarias un significado en sí mismo, al margen de su recepción por parte de los lectores de todos los tiempos? ¿Es el significado de una obra un proceso que se crea en las lecturas, traducciones y reescrituras?

**Palabras clave:** Petrarca, Enrique de Villena, soneto, traducciones medievales, historia de la traducción.

## *Petrarch's Sonnet CXLVIII As Translated by Enrique de Villena: Original or Translation?*

## ABSTRACT

The translation of the sonnet which appears on pages 195-198 of the Manuscript 10186 held at the National Library in Madrid is perhaps the first trace of Petrarch's *Canzoniere* in Spanish. The exegesis which accompanies this manuscript provides some ideas and concepts which help us to understand the literature written between 1400 and 1430. This exegesis also serves to ascertain the knowledge of the translator as well as the scholiast's interpretation. Translations should not be judged only by their accuracy, but should also be evaluated on the basis of their reception and the intention with which they were prepared. The information provided by the translation, and its views on literature and culture, are more valuable than mere transcription of the original Italian text, which the Marquis also held in his library. This reassessment of translation raises a permanent debate. Do literary works possess a meaning of their own, regardless of the way they are received by readers? Or does the meaning of a literary work depend on the way it is read, translated and rewritten?

**Key words:** Petrarch, Enrique de Villena, sonnet, translation in the Middle Ages, translation's history.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. La geografía. 3. Affectio. 4. Traducción y reescritura.

## 1. INTRODUCCIÓN

El petrarquismo no es un fenómeno exclusivamente italiano, sino europeo, y hunde sus raíces en la lectura y la imitación de Petrarca, en particular en las *Rime* y los *Trionfi*. Estas actividades influyeron en la historia de la poesía europea, hasta el punto de que los inicios de algunas literaturas nacionales, desde el sur al norte de Europa, se relacionan con la imitación y traducción de Petrarca o, como dice Foleña, con la transmisión a varias lenguas de elementos métricos y estilísticos y de modelos sentimentales y morales. El petrarquismo ha afectado a la lengua poética, a las formas métricas y a la técnica literaria. Todas las literaturas europeas y algunas no europeas incluyen entre sus formas el soneto, y esta es una deuda contraída con el poeta italiano.

La traducción y exégesis del soneto CXLVIII «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro», que se atribuye a don Enrique de Villena, aparecen recogidas entre los folios 195 y 198 del Ms. 10186 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Su edición, llevada a cabo en dos momentos distintos por Derek Carr (1981) y por Pedro Cátedra (1994), autoridades indiscutibles en la obra de Villena, y los estudios que han realizado tanto sus editores como los profesores Julian Weiss y Francisco Rico, nos han permitido entender su importancia, y el lugar que ocupa en la difusión de Petrarca en la Península. Estamos, probablemente, ante la primera traducción de un soneto del poeta italiano, realizada entre 1428 y 1434, lo cual la coloca en un lugar destacado en la historia de su difusión. Todavía en los primeros decenios del *Cinquecento*, recuerda Meregalli, no se pensaba en traducir, tal y como hoy concebimos esta tarea, sino en la imitación (hoy se habla de reescritura) de un modelo. Por otra parte, es bien sabido que la difusión de la obra de Petrarca en vulgar, en verso y en español, no se inició con la traducción de los *Sonetos* sino con los *Trionfi*.

La traducción y la exégesis aparecen en las últimas hojas de un volumen que contenía la *Commedia* de Dante y su traslado, obra de Enrique de Villena. La versión no sólo no aparece en un lugar relevante del códice, sino que lo hace rodeada por varias *declaraciones*, que la preservan de interpretaciones equivocadas. Parece como si el texto por sí mismo, desnudo de aclaraciones y comentarios, no pudiese aparecer y hubiese de hacerlo arropado por una exégesis.

Describiré brevemente cómo se nos muestra el soneto en el códice. En el folio 196 r leemos en primer lugar una rúbrica en rojo. Es un procedimiento común a este manuscrito (a este manuscrito y a tantos otros), pues los capítulos que encabezan los cantos de la *Commedia* también aparecen en este color. En la rúbrica inicial leemos

*Soneto que fizo micçer Françisco por el grand desseo que auía de obtener la poesía, afirmando que otro deleite o bien temporal no lo podrían tanto contentar la sitibunda voluntad suya. E fabla de amor methafóricamente, entendiéndolo de lo susodicho.*

A continuación, y tras anunciarse, también mediante rótulo en rojo, el traslado y aclaración del significado del poema, aparecen el soneto de Petrarca en italiano y en castellano. Tras el texto traducido leemos, también en rojo: *Declaración desto*, y

a continuación una exégesis en la que se nos explica la idea central del poema. Interesa reproducir en este punto las palabras del intérprete:

*Queriendo miçer Françisco significar cuánto deseaua optener la poesía e ser en aquella laureado, faze una metháfora en este soneto, diziendo que ha grand sed, la cual amansada ser no podría con el agua de todos los ríos del mundo, e nonbra los prinçipales dellos, sinon con el agua del uno muy feroso, a quien no pone nombre, pero descrívelo diziendo tiene frescas riberas donde nasce el feroso laurel, el cual él çelebra, siquier honra, con quien sus rimos compone, afectando estar en reposo deyuso de su dulce sombra, onde tranquilamente escrevir pudiesse sus quexos e sus ferosos e altos pensamientos al son melodioso de la sonorante agua. E fasta lo obtener, en todas cosas con él se quexaua, entendiendo por aquella sed el grand deseo sitibundo de obtener el plazer e fartura de la plática poetal. El cual deseo todos los plazer del mundo temporales, afueras d'ête, no lo podrían amansar. Significando por aquellos ríos las diversas prouinçias donde nasçen e por donde passan; e por ellas los deleites e folganças saçiatiuas de la uoluntad que en ellas son.*

Podremos leer después una extensa aclaración sobre los nombres de los ríos, los lugares donde nacen y por dónde discurren, así como la revelación de las fuentes que se han utilizado para llevar a cabo la tarea del *accessus*. Aparece, para terminar, un nuevo epígrafe en rojo:

*La ystoria d'esto es tal:  
Estavan muchos departiendo caualleros e gentiles omnes en la cámara del rey Roberto, diziendo cada vno lo que más deseaua de las felixidades temporales. Unos nombrauan riquezas, otros honras, otros victoria de enemigos, otros cumplimento de amores, e así cada vno segúnd sus appetitos e affecciones. E llamaron ende a miçer Françisco, rogándole que declarasse su desseo. E aquél apartóse e fizo el soneto ya dicho, e oviéronlo por bien fecho, e loaron su propósito e affección poetal uirtuosa. Mostráronlo al rey dicho e con plazer que d'él ouo, mandólo escrevir en el registro de sus obras.*

## 2. LA GEOGRAFÍA

Es indiscutible que para ilustrar la sabiduría que se esperaba de un poeta sabio, la elección del soneto CXLVIII era muy adecuada. La exégesis demostraba que Petrarca «aúia leído muchos e diuersos cosmógraphos e aúia en prompto la recordación dellos». Francisco Rico ha demostrado que la relevancia de las alusiones geográficas responde al interés hacia el mito y la historia clásicas desarrollado en las primeras décadas del siglo XV español. En Italia este afán venía de lejos. Ya en el *De montibus* de Boccaccio se exigía una precisión espacial, de suerte que todo hecho mencionado debía aparecer circunscrito a un espacio determinado. Pero no es esta una actitud única. Junto a este texto, cuya traducción encargó Santillana, otros ejemplos muestran que las acciones presentadas en las obras han de desarrollarse en unas coordenadas temporales y espaciales concretas, tal y

como se lee en las glosas y comentarios que rodean muchos textos y traducciones castellanas.

Petrarca rescató hacia 1335 una miscelánea de autores latinos entre las que destacan las obras fundamentales de Pomponio Mela y Vibio Secuestre. El poeta las anotó y difundió entre los primeros humanistas. Estos autores no sólo sirvieron de enorme ayuda para leer a los clásicos, sino también de estímulo para que, en la segunda mitad del *Trecento*, se compusieran tratados de geografía tomando como modelo el diccionario de Vibio. *De montibus* de Boccaccio o *De insulis* de Domenico Silvestre convivieron con las secciones geográficas de las enciclopedias (como el *De originibus rerum* de Guglielmo da Pastrengo).

La traducción y el comentario no nacieron del gusto por la lírica en vulgar, ni el traductor y exégeta parece ser un gran conocedor de la lengua italiana. Uno de sus objetivos era convertir el poema en un pequeño tratado sobre los ríos, para lo cual comete disparates como entender que el «faggio» del verso quinto es el «río Fasis que corre por Tesalia e nasce en el monte Ysmos». Las fuentes de saber geográfico a las que acude son bien conocidas: la «descripción de Felipe Elefante»<sup>1</sup>, *De natura locorum* de Alberto Magno, *Imago mundi* que atribuye a San Ambrosio (en realidad, de San Anselmo), la *descripción* de César, tal vez Macrobio y Lucano; quizá deba incluirse también *De montibus* de Boccaccio entre esos *auctores*.

Al leer la *Commedia* de Dante, Juan II de Navarra apreció el valor que se le otorgaba a la *Eneida*, de ahí que le encargara su traducción a don Enrique de Villena, que aceptó la tarea. En las glosas el traductor sacaba a relucir todas sus lecturas (conocía, entre otros muchos textos, la *appendix Vergiliana*) y sabemos de su interés por tratados que hoy consideraríamos de geografía. Aunque la exégesis del soneto no es brillante ni profunda, no deja de ser un ejemplo más del enorme interés que despertaba la literatura italiana entre los nobles castellanos de la primera parte del siglo («los ytálicos prefiero yo», sentenciaba Santillana) y de cómo esta literatura modeló sus intereses literarios. La traducción de la *Commedia*, la presencia de los comentarios de Benvenuto da Imola, Pietro Alighieri o la *Vita di Dante* de Leonardo Bruni (por no hablar más que de aquellos que pudo poseer Santillana), muestran que la poesía en lengua vernácula se consideraba que tenía el prestigio suficiente para ofrecer una educación refinada. Los nobles parece que discutían en un círculo privado los textos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Los estudios de Beaujouan nos muestran a un intelectual muy destacado, autor de una obra original. Es posible que perteneciera a una noble familia escocesa y que viviera largo tiempo en Toulouse, donde fue profesor de Medicina. Su vasta obra enciclopédica es anterior a 1355. En su *Arte de trovar*, Villena se considera el restaurador del «Consistorio de la Gaya Ciencia», fundado en Barcelona siguiendo el ejemplo del que existía en la ciudad francesa. Es muy probable que la obra de Felipe Elefante se difundiera a partir de este eje Toulouse - Barcelona.

<sup>2</sup> He recogido suficientes testimonios como para pensar que muchas de las traducciones del siglo XV peninsular se discutían (y quizá se realizaban) en círculos de «iniciados». Estoy preparando un artículo en el que resumo mis investigaciones sobre el modo en que se encargan y discuten algunos de los textos traducidos en la península en los siglos XIV y XV.

### 3. *AFFECTIO*

Ya he dicho que el exégeta y traductor eligió intencionadamente este poema.<sup>3</sup> En la *declaración* al soneto leemos que bajo la sed que padece el poeta se esconde una metáfora. No se trata de una sed que pueda ser calmada por ninguno de los principales ríos del mundo, sino por uno sólo, «a quien no pone nombre, pero descríVELO diziendo tiene frescas riberas donde nasce el hermoso laurel». El escoliasta tenía claro el sentido del texto: aquella sed petrarquesca es «el grand deseo sitibundo de obtener el plazer e fartura de la plática poetal». Por otra parte, hemos leído que los «gentiles omnes» de la corte del Rey Roberto de Nápoles deliberaban acerca de sus mayores deseos; unos anhelaban riquezas, otros fama y otros *appetitos y afecciones*. Petrarca, que estaba presente, demostró poseer una categoría y nobleza sobresalientes. El soneto que compuso es su respuesta a la petición de *declarar* su afán, que no es otro que la *afección poetal virtuosa*, expresión muy rica y llena de significados.

El término *afección* es una palabra estudiada en el *Diccionario histórico de la lengua española*, en concreto en la primera etapa de su elaboración, caracterizada por la presentación de numerosas acepciones acompañadas por muchos textos. Las acepciones de *afección* aparecen desglosadas en tres grupos, de los que nos interesa el primero, que recoge los significados, «en sentido moral e inmaterial». Dentro de esta primera acepción encontraremos hasta nueve subacepciones. Los redactores amontonaron sinónimos para dar cabida a todos los valores del término y el resultado no siempre satisface. En la segunda leemos que *afección* significa «Sentimiento bondadoso o benévolo hacia alguna persona o cosa; cariño, amor, afecto, simpatía, benevolencia». Se aducen, entre otros muchos, un texto de Villena que proviene del *Tratado de la consolaçión*: «Maguer cunpliera a mí más o' r consolaçiones que dezirlas, cuya materia es a mí agreste, la syncera affecçión non permitió desistir del propósito.» La tercera reza: «En general, cualquier sentimiento o estado afectivo». Entre los textos citados leemos uno del *Prohemio e Carta* del Marqués de Santillana: «Vos quiero çertificar que me plaçe mucho que todas cosas que entren o anden so esta regla de poetal canto vos plegan [...]; cómo es cierto éste sea un çelo çeleste, una affecçión divina, un insaçiable çibo del ánimo». La cuarta reúne textos que significan: «Tendencia imperiosa del ánimo e inclinación particular y vehemente hacia alguna cosa; propensión para actuar de algún modo, loable o no; afición, impulso; apego». De nuevo recogieron aquí los redactores del *Diccionario histórico* un texto de Villena que aparece en las *Glosas a la Eneida*: «En este lugar Venus se toma por la contemplaçión de los bienes temporales que es deleytable a la [sensual] natura: desta nasce la afección e amor de los dichos bienes, que es dicha concupisçiençia». Las subacepciones quinta y séptima presentan significados que no son ajenos al que encontramos en el comentario al soneto. La quinta se titula: «Deseo, gusto, intención», y recoge un pasaje del *Arte cisoria* de Villena: «Non vos paresca presumaçión atreverme en escripto hordenar lo que vos en esto deuéis fazer, mas parescan vos afección buena, como lo es, e fidença». La séptima es: «Ahínco,

<sup>3</sup> «The poem seems to have interested the translator not because it gave him the opportunity to re-create in Castilian a Petrarchan sonnet but because it was a useful pretext for a commentary.» (Weiss 1991: 70)

interés, empeño, diligencia en el desempeño de alguna tarea; cuidado con que se trabaja».

Este breve recorrido muestra al menos dos cosas: que don Enrique de Villena usó el concepto a menudo y en diferentes obras (y junto a él numerosos contemporáneos), y que uno de los significados corrientes del término es el de *afición* o *apego*. Pero el término posee un significado más específico. El traductor y exégeta no escogió el soneto para mostrar la musicalidad del endecasílabo o la novedad del *Cancionero*, sino como pretexto para exaltar la dedicación del poeta a su trabajo, tal y como ha demostrado el profesor Julian Weiss, además de mostrar su saber geográfico. La expresión *affecçion poetal virtuosa* no está muy lejos de la de *studium*, y este parentesco nos permite situar el comentario en relación con las ideas literarias de la época. El término *studium* aparece en la retórica clásica, y puede reconocerse en autores medievales.<sup>4</sup> El afán que mueve al trabajo intelectual aparece ya en Dante (I, 82-84.)<sup>5</sup>, en *De genealogia* (XV, 10) de Boccaccio, y es también pariente del *dulchis amor* que menciona Petrarca en la *Collatio Laureationis* de 1341 y en el *Bucolicum carmen* que Villena conocía.<sup>6</sup>

Santillana pudo conocer el concepto a través de varios caminos, aunque es improbable que fuera gracias a la exégesis del soneto. Los documentos aportados por Julian Weiss y los testimonios recogidos en el *DHLE*, demuestran que el concepto estaba suficientemente difundido, pero al ser don Íñigo el destinatario de la traducción y exégesis del soneto, no puede descartarse que lo conociera a través de Villena. El *studium*, la *affectio* es un concepto importante en el *Prohemio e Carta*, que, entre otras cosas, pretende justificar la dedicación del Marqués a su tarea. Su trabajo de escritor se fundamenta en la definición de poesía como una *afección divina*, expresión que rodea o comprende a la de *studium*, si no es un sinónimo de *zelo celeste*. La noble actividad del estudioso y el creador aproxima el comentario a los intereses de algunos nobles castellanos por la literatura. El tema central de la *affecçion* expresa el entusiasmo y las aspiraciones de una clase política que encontraba en la autoridad del pasado el fundamento a sus actividades y las revestía de un aire noble.

En la exégesis leemos que el poema es expresión del dominante deseo de Petrarca de «optener la poesía e ser en aquella laureado». Al final de la explicación, describe el anhelo del poeta de obtener «plazer e fartura de la plática poetal virtuosa». Esta interpretación, dice Weiss, corresponde a una idea de Petrarca. En la *Collatio*

<sup>4</sup> Este poema fue escogido, entre otras razones, porque era adecuado para la exégesis, sacaba a relucir unos conocimientos geográficos, y servía para defender algunas opiniones acerca de la poesía en el siglo XV castellano: «Its central theme of *affecçion* expresses the enthusiasm and aspirations of a new class of landed aristocracy who sought to buttress their political power with literary pursuits and to create for themselves a pedigree from the literary authorities of the past.» (Weiss 1991: 77) En cuanto a «afección poetal virtuosa», dice Weiss: «corresponds to the concept of *studium*, which can be traced back to the precepts of classical rhetoric, notably, though not exclusively, to Cicero and his popular *De inventione* (...)» (1991: 76) En *Tusculanas* (IV, xviii, 38) leemos: «assidua et vehemens ad aliquam rem applicata magna cum voluptate occupatio, ut philosophie, poetrie».

<sup>5</sup> Al principio de su viaje, Dante expresa a Virgilio el gozo con que se dedicó al estudio de su obra: «O degli altri poeti onore e lume, / vagliami il lungo studio e il grande amore, / che m'ha fatto cercar lo tuo volume». (I, 82-84)

<sup>6</sup> Véase Villena (1976: 104).

*Laureationis (...) tempore laureationis sue* ya mencionada escogió, entre otras ideas, una que proviene de los versos 291 y 292 de la tercera *Geórgica* de Virgilio: «Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis raptat amor» («pero un dulce atractivo me arrastra por las alturas solitarias del Parnaso»). El poeta se enfrenta a tres dificultades: la inherente a su tarea, la mala fortuna y la falta de sensibilidad de sus contemporáneos. Todas las vence *dulchis amor*. Sin el gozo, el placer intenso que le produce la larga dedicación al estudio y la creación, no podría vencer las dificultades que le imponen la sordidez y el mal gusto que le rodea y la propia exigencia de su trabajo.

El comentarista castellano no pudo conocer el discurso de Petrarca, que sólo circuló entre un reducido número de amigos. Sin embargo, ambos comparten la convicción de que, frente a todas estas dificultades, la actividad de escribir poesía es esencialmente placentera. Sin el *dulchis amor*, sin la *affección poetal*, el escritor sería incapaz de completar sus ambiciones literarias. Los términos *lungo studio e grande amore* dantescos, el *dulchis amor* de Petrarca y *affección e estudio*, así como *affección poetal virtuosa* del exégeta de nuestro soneto, parecen pertenecer a una tradición que se refiere al inmenso placer que les suponía la dedicación al trabajo intelectual.

Otras expresiones hablan también de la huella de las ideas petrarquescas. El estudio y la composición de la poesía son superiores a todas las «felicidades temporales». Al escribir este soneto, el poeta demostraba que la poesía había nacido de la elocuencia y de la contemplación solitaria, realizada en «la sombra quietatua del reposo de la uoluntad». Esta imagen del proceso creativo basado en el *topos* de la soledad del filósofo es un lugar común en el pensamiento medieval y aparece también en la obra de Villena.<sup>7</sup>

Por lo demás, no es difícil relacionar los términos de «placer de la fartura de la plática poetal», con metáforas que se refieren a la degustación de viandas textuales y a ver satisfechas la sed (una sed insaciable que sólo el hermoso río de la elocuencia puede apagar y que mueve al poeta a escribir) y el hambre. Dante se dirige a Virgilio al inicio de la *Commedia* apostrofándole como «quella fonte/ che spandi di parlare sí largo fiume». Curtius ha señalado que la palabra «fiume» es un latinismo estilístico que corresponde a la expresión latina «flumen orationis» con que se alaba la elocuencia de un autor.

Cabe destacar, finalmente, la apócrifa anécdota de la cámara del rey Roberto. Es más que probable que, en efecto, sea una mera invención, pero no por ello deja de ilustrar un tópico muy difundido. En el *Mare historiarum* de Fernán Pérez de Guzmán se ilustra el tema del *imperator litteratus*; lo mismo en los *Doze trabajos de Hércules*, donde se pone énfasis en el tema de la unidad de las armas y las letras. En el *Proemio* de Santillana se dice que la poesía siempre fue cultivada por espíritus elevados. Hemos leído antes que el rey Roberto de Nápoles mandó que su poema se inscribiera «en el registro de sus obras». Quizá se trate de compilar un *Cancionero* para la corte: «The function of the enlightened patron was faithfully to record the communal wisdom of his circle». (Weiss 1991: 75) La imagen nos deja un cuadro

<sup>7</sup> Don Enrique cita *De vita solitaria* en el *Tratado de la consolación* (Villena 1976: 123-127).

según el cual la poesía es una actividad de corte: el debate entre los nobles en la cámara real sugiere un intercambio entre del tipo de preguntas y respuestas que debió de caracterizar la actividad poética en aquel ámbito.

#### 4. TRADUCCIÓN Y REESCRITURA

##### 4.1. Originales y traducciones

El texto italiano copiado antes de la traducción revela que fue tarea de un amanuense, quizá de origen castellano, que no conocía bien la lengua italiana. Varios detalles dan cuenta de este hecho. En el verso tercero se forma una sola palabra donde el texto italiano presenta dos y se transforman gravemente algunos vocablos en el verso quinto. Este caso merece mayor detenimiento, porque es uno de los versos más problemáticos y afecta a la traducción e interpretación significativamente. Mientras los árboles *edra* («edera» en italiano moderno, hiedra) y *abete* (abeto) se han convertido en *odra* y *habere*, *pin* se ha confundido con el adverbio *più*, y el árbol final, *genebro* («ginepro» en italiano moderno, enebro), se ha trasladado como *girebro*. El calco casi total de este verso es el resultado de la combinación del relativo desconocimiento del italiano por parte del traductor y de un error de copia en el texto original que aparece en el folio. En primer lugar, resulta obvio que Villena ha dejado las palabras *odra*, *habere*, *faggio* y *girebro* sin traducir, simplemente por no entender el significado. Los primeros dos vocablos no serán recogidos siquiera en el comentario; en cuanto a *más*, es el resultado de la transformación de «*pin*» en «*piu*». Se pierden así las alusiones a la hiedra, al abeto y al pino, mientras que la glosa convierte el haya y el enebro en dos ríos, el primero identificado con el *Fasis* griego, y el segundo, inventado a base de un juego etimológico *Girebro* > «giro» + «Ebro»:

*El río Girebro no se falla en la descripción de César nin en la de Alberto. E quieren dezir algunos que nasce del mesmo Monte Olimpo en la región de Traçia, e apártase del río d'Ebro reçercando sus bueltas; corre poca tierra e a la fin éntrase en él, pero tiene fértiles e abundosas riberas.*

Esta segunda parte de la comparación entre todos los ríos que no pueden saciar la «*sitibunda voluntad*» del yo poético y el «*fermoso río*» que le amansa el corazón, permitirá al escoliasta interpretar de acuerdo con el propósito de su exposición. El hecho de que no identifique el río de este verso con el *Sorga* ni el *laurel* del verso 12 con *Laura* podría deberse quizá a que ignorara «la incipiente tradición exegética del *Canzoniere*» (Carr 1981:123), aunque al margen de este desconocimiento u omisión, a don Enrique le interesaba más la referencia metapoética —el laurel como símbolo de poesía— que él mismo amplifica.

Por otro lado, la métrica y la rima se resienten gravemente. Estamos ante una traducción realizada casi vocablo por vocablo, hasta el punto de que deja algunas palabras sin traducir y yerra, incluso, en los calcos. El texto traducido es una versión que quiere ser guía del soneto y que ejerce como pretexto para desarrollar la exégesis.

El análisis métrico revela que los versos oscilan entre las doce y las veintiuna sílabas. La rima se transforma de ABBA ABBA CDC DCD a ABCA ADDA EFE GEF. La coincidencia de las rimas A y C de Petrarca con las rimas A y E de Villena se debe en parte al mantenimiento de los nombres de los ríos, y sin duda, también a la evidente afinidad entre el castellano y la lengua toscana. La única posible «decisión poética» en el proceso de traducción reside en la rima de los versos 6 y 7, donde el par italiano *ange-piange* se convierte en *aquexa-quexa*, aunque no parece un esfuerzo suficiente para conservar algún tipo de efecto melódico.

El cotejo entre traducción y original (aquí solamente esbozado) no es, desde luego, el único camino que debe emprenderse, ni debería ser la aspiración máxima de esta clase de trabajos, pues elude elementos esenciales del hecho comunicativo. Los textos se comparan porque en el fondo la traducción no merece nuestra confianza, y esto permite a los críticos pronunciarse respecto de los textos traducidos desde una posición de pretendida superioridad. La traducción siempre es vulnerable. El traductor nunca es fiel, porque la fidelidad es un valor que se guarda y protege en el original. Todavía hay quienes consideran a los traductores simples mediadores transparentes entre lenguas: sus palabras no les pertenecen. Quienes siguen pensando que traducir es sólo una actividad casi mecánica, destinada a transferir un significado de una lengua a otra, no compartirán los fundamentos de los trabajos realizados en los últimos lustros, que han reorientado los estudios sobre la traducción.

Durante muchos años se ha considerado esencial la diferencia entre la literatura que se crea en la lengua madre de un poeta o, si se prefiere, la literatura que se asocia a la lengua de un país o una región concreta, y aquella que se traduce. La idea más extendida era que el texto original y el traducido no sólo no pueden ser idénticos, sino que el segundo es inferior al primero. El original es el que pertenece a la historia de la literatura y es el camino verdadero para conocer a fondo la obra del escritor. De acuerdo con esta distinción, solamente quienes sean capaces de leer y disfrutar a Petrarca en su lengua original comprenderán sin fisuras el sentido de su lírica. Sólo ellos entenderán de primera mano y sin perder un ápice de la expresión, el intenso recorrido por los grandes temas del *Cancionero*: el amor y la muerte, el paso del tiempo, la belleza, el yo de ayer y el actual, la reflexión moral sobre nuestra existencia, la transformación de la vida en literatura y la incomparable música del endecasílabo petrarquesco. Por otro lado, la huella que deja la lírica del poeta en la literatura italiana, y la influencia posterior en las literaturas europeas y no europeas, arranca necesariamente del texto italiano. Petrarca es el origen, y su obra condiciona la verdad o falsedad de las traducciones; es siempre el punto de referencia de las interpretaciones. La sólida roca sobre la que trabajan filólogos y críticos es el texto italiano. Así las cosas, parece que la traducción es un trasvase, más o menos afortunado, desde el cielo del original al cielo de la nueva lengua, un viaje químicamente puro, sin tocar la molesta realidad. Pero el trayecto desde un texto original a un texto traducido es muy distinto y está cargado de impurezas.

La consecuencia que se extrae de las ideas resumidas es que la literatura traducida no merece igual consideración ni estudio que la literatura *original*. El lector de traducciones está condenado a no alcanzar el grado de conocimiento de quien lee la versión primigenia de las obras. En el caso que me ocupa, no hablamos ya de una

experiencia menor, sino de una muestra minúscula, de una ínfima huella mal copiada, mal traducida y mal interpretada del *Cancionero* petrarquesco a la que le cabe, eso sí, el honor de ser la primera muestra del poemario en Castilla.

Niego la mayor de todo el planteamiento que he resumido. Estoy de acuerdo en que tanto el contenido como el ritmo de un texto literario se perciben con más intensidad en el texto original que en el traducido, y en que quien sea capaz de entenderlos, debe optar por los textos pensados en la matriz original. Convengo en que quienes están dotados del don de lenguas y pueden leer varias de ellas son privilegiados. Me refiero a leer, comprender y disfrutar, no a entender un artículo de bibliografía o un estudio erudito. Quienes leen el latín de Virgilio, la lengua de los trovadores, el italiano de Dante y de Boccaccio, el catalán de Ausiàs March, el alemán de Rilke, el francés de Proust y el ruso de Dostoievsky están de enhorabuena. Lo están quienes solamente sean capaces de entender a fondo los versos de Petrarca. La pregunta es ¿cuántos leen el texto original? ¿cuántos lo han podido leer?, y ¿cuántos han sido capaces de entender el poema como los lectores contemporáneos del Aretino? El hecho indiscutible es que la mayor parte de la literatura que leemos está traducida. En el caso que me ocupa, el de las cortes castellanas de la primera mitad del siglo XV, el número de lectores que podían disfrutar del original no era escaso, sino muy escaso.

#### 4.2. La traducción como original

Ya he dicho que el contraste entre la traducción y el original no debería abordarse como tarea única, sobre todo si la comparación se hace sin tener en cuenta otras consideraciones. El soneto CXLVIII no aparece limpio de polvo y paja, sino sacado de su contexto, encerrado entre rúbricas que pretenden explicarlo y sometido a exégesis. La traducción, cualquier traducción, aleja por principio a un texto de sus primeros lectores, del primer y primigenio contexto. El caso de que me ocupo lo muestra claramente.

Las modernas tendencias del estudio de la traducción no se interesan, como antaño, sólo por el concepto de equivalencia absoluta y de correspondencia unívoca entre dos textos. Los nuevos planteamientos, recordaba África Vidal, no invitan a los estudios comparativos entre originales y traducciones, porque suelen ser víctimas del *tertium comparationis*.

La comparación entre traducciones puede traer consigo desajustes graves. Es legítimo considerar que una traducción se ajusta más al original que otra, que una se salta versos y que la música de una suena mejor que otra. Pero tanto si son acertadas o no, la inmensa mayoría de los lectores leen las traducciones, no el original, y gracias a ellas han entendido o malentendido el texto. Si no tenemos en cuenta el fin que perseguía el traductor con su trabajo, su idea de fidelidad, la clase de traducción que se le encargó, si no tenemos en cuenta a los lectores, la consideración de mayor o menor cercanía al original tendrá poco interés. Lefevre y Bassnet han denunciado la deficiencia de esos estudios que se limitan a comparar los textos de las traducciones ignorando todo lo demás:

The *tertium comparationis* raises more problems —more, in the end, than it is worth, but we shall only list one more— suppose it «guarantees» that every word used in a translation is «equivalent» to every word used in the original. There is no way it can «guarantee» that the translation will have an effect on readers belonging to the target culture which is in any way comparable to the effect the original may have had on readers belonging to the source culture. (Bassnett & Lefevere 1990: 3).

Los trabajos recogidos por estos profesores en su libro de 1990 se hacían eco de una tendencia que recibió el nombre de «cultural turn» en los estudios sobre la traducción. El universo cultural en cuyo seno se traducen los textos es lo suficientemente complejo como para que la consideración de que una traducción sea mejor que otra resulte definitiva:

Translations made at different times therefore tend to be made under different conditions and to turn out differently, not because they are good or bad, but because they have been produced to satisfy different demands (1990: 5).

Un estudio comparativo realizado por un buen conocedor del desarrollo histórico de una lengua puede demostrar que la traducción de un término revela un aspecto concreto de la cultura de esa etapa, pero esta clase de análisis no van tan lejos y suelen quedarse, casi siempre, en el mero cotejo textual, como si las traducciones fueran textos creados en el vacío. Las traducciones no se realizan al margen de la cultura (es decir: el poder, el saber). La idea de fidelidad debe ser revisada, porque puede depender de los objetivos del traductor, de las imposiciones de quien le encargó la tarea, y no sólo de su mayor o menor competencia. En cualquier caso, lo que los lectores u oyentes leen o escuchan no es el texto original, sino el traducido, y no debería darse a la comparación la categoría que se le ha dado. Tanto si la versión es correcta o incorrecta, lo que se lee o escucha es la traducción. La traducción es el original.

A principios del siglo XV, la humilde traducción del soneto petrarquesco y la exégesis correspondiente nos aportan muchos más datos que la reproducción del texto del poeta italiano.<sup>8</sup> La traducción y la *declaración* nos ofrecen información sobre la teoría poética en las cortes castellanas, la concepción de la poesía, las maneras de traducir, la interpretación de un poema petrarquesco a principios del siglo XV, las razones por las que se escogió precisamente ese texto y no otro. El modo en que se nos presenta la traducción muestra que no basta el simple cotejo de los textos. Lo que el traductor buscaba aparece mediatizado por rúbricas y apostillas. Ya me he referido a la anécdota apócrifa que explica cuándo y por qué se escribió el poema. La escena nos recuerda que la traducción aparece como una forma de comunicación que abraza espacios y tiempos diferentes. Una obra escrita en una lengua se dirige a un público concreto, mientras que la traducción se muestra a uno nuevo. No es igual la cámara del rey Roberto que la del marqués de Santillana. Tras el traslado de la

<sup>8</sup> El Marqués pudo leer el soneto en italiano (poema CXLVIII), además de en la exposición, en el volumen *Sonetti e Canzoni in morte di madonna Laura*, que se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10026).

obra, el primero de los receptores desaparece y nos quedaremos con una forma de comunicación ternaria, como decía Claudio Guillén. El traductor se ve obligado a trasladar el texto, pensado originalmente para un destinatario concreto, a otro diferente. De ahí la importancia de todo cuanto haga posible el acceso a la sensibilidad, la mentalidad, los puntos de vista del nuevo público: prólogos, aclaraciones y otros intermediarios similares. La historia de la literatura es un proceso que inicia un escritor pero que, desde luego, no termina él. La serie infinita de lecturas, interpretaciones y reinterpretaciones ha infundido vida perdurable a los grandes textos y ha fecundado el quehacer de los autores posteriores. La exégesis del soneto no parece destacar aquello que hoy nos parece esencial en el *Cancionero*, pero si Villena decidió trasladarlo y explicarlo para convertirlo en un *De fluminibus*, su «mala» interpretación fue la que convirtió el soneto en la primera muestra de Petrarca en España. Decía Paul de Man que la especificidad del lenguaje literario reside en la posibilidad de interpretar y leer erróneamente.

Conviene no confundir el problema de la traducción en general, en un sentido amplio, con la incorporación a la historia y a la crítica del estudio de las traducciones propiamente dichas. Para Claudio Guillén resulta sumamente difícil la comprensión de las traducciones sin tener en cuenta el contexto social e histórico en que se llevan a cabo. No tiene sentido juzgar una traducción sin tener en cuenta la época en que fue redactada, los criterios a que obedecía y la función que su autor pretendía desempeñar. Sus palabras son muy claras:

Traducir es introducir, es trasladar verbalmente, de un espacio a otro, no sólo textos sino muestras, miembros, cosas, retazos de culturas dispares. Se trata de una acción, una iniciativa cultural, tan innovadora como cualquier otra, en lo que se refiere al público receptor (1985: 355).

Con razón decían Bassnett y Lefevere que si las lenguas expresan culturas, los traductores deberían ser no sólo bilingües sino «biculturales».

### 4.3. Una nota sobre la reescritura

Vegue y Goldoni transcribió en 1911 el soneto italiano y la traducción en su edición de los *Sonetos al itálico modo* del Marqués y llegó incluso a sugerir que pudo ser él el traductor del poema.<sup>9</sup> Hoy consideramos que es más que probable que el traductor fuera Villena, pero la sugerencia de Vegue y Goldoni es interesante. Conviene recordar en este punto que ya Rafael Lapesa (1957) recordaba cómo Santillana seguía a su modo y manera la intención de algunos poemas petrarquescos. Es fácil escuchar la voz del Aretino cuando el Marqués se dirige a sus propios suspiros y les invita a denunciar el dolor que sufre; cuando concibe el amor como destino o

---

<sup>9</sup> Vegue y Goldoni (1911: 51n): «Teniendo este libro notas marginales del Marqués, y por haber sido de su propiedad, ¿será aventurado pensar que bien pudo el Marqués ser autor de la traducción del soneto, o bien haberla encargado con el comentario a alguno de sus servidores?»

curso fatal «que priva toda señoría / e rige e manda nuestro entendimiento»; cuando se complace visitando de nuevo el lugar donde vio a la amada por primera vez y evocando su cabellera rubia y toma por confidentes a las «doradas ondas del famoso río» que circunda la ciudad donde ella se encuentra, o alude con nombres de ríos a otras determinaciones locales. Lapesa recordaba que el soneto del que me ocupó figuraba entre los libros del Marqués y recuerda la vecindad con el número XIX (que tanto le gustaba a Juan Ramón Jiménez) y el CXLVIII del aretino.<sup>10</sup>

En los últimos lustros se ha desarrollado un campo de estudio que ha echado sus cimientos sobre los viejos e imprescindibles trabajos inspirados en las fuentes, el campo proteico de las llamadas influencias y los estudios sobre la traducción. Me refiero a la reescritura, la recreación de textos antiguos y el modo en que se vierten en moldes nuevos. A decir verdad, no se trata de un fenómeno nuevo, porque la reescritura se ha practicado siempre y cabe preguntarse incluso si uno de los pivotes sobre los que sustenta la historia de la literatura no es la reescritura. Viejos temas se hacen nuevos una y otra vez, de manera que argumentos y personajes de culturas pasadas florecen, se traducen, se reescriben y *deconstruyen* sistemáticamente porque es su destino, y es uno de los modos de desarrollarse la literatura. En un excelente ensayo, el profesor André Lefevere subrayaba con razón la relevancia de la reescritura como una de las fuerzas que potenciaba la evolución literaria, pues ha tenido una enorme influencia en la traducción de las literaturas del pasado.<sup>11</sup>

Si hablamos de expresar las palabras de otro con las nuestras, estamos ante un ejemplo de reescritura. La manifestación más obvia de la reescritura es la traducción, pero hay otras muchas. Lefevere recordaba, entre otras, las versiones reducidas de obras clásicas, las películas que adaptan cualquier texto escrito, desde la *Iliada* al *Doctor Faustus*, las historias de la literatura que resumen obras literarias para hacer que se ajusten a una corriente ideológica o poetológica de una época, los trabajos de crítica y exégesis que ilustran un texto para defender o criticar algunas ideas vigentes, etc. Todo son ejemplos de reescritura, entendida en el sentido amplio al que me he referido. La traducción, la reescritura en general, es uno de los caminos por los que la literatura entra en una sociedad. Traducir, dice Jenaro Taléns (Hölderlin 1994), implica reescribir el discurso, destextualizarlo de su espacio poético propio para iniciar una nueva escritura por la que producir no un espacio *semejante*, sino un espacio y un texto *diferentes*. La traducción *es* el original reactualizado, revitalizado y ofrecido desde una nueva textualidad.

<sup>10</sup> «Lexos de vos e çerca de cuidado, Pobre de gozo e rico de tristeza, Fallido de reposo e abastado De mortal pena, congoxa e graveza; Desnudo de esperanza e abrigado De inmensa cuita e visto aspereza. La vida me fuye, mal mi grado, E muerte me persigue sin pereza. Nin son bastantes a satisfacer La sed ardiente de mi grand desseo Tajo al presente, nin me socorrer La enferma Guadiana, nin lo creo; Sólo Guadalquivir tiene poder De me guarir e sólo aquel desseo». Santillana (1983: 280-282, soneto XIX).

<sup>11</sup> «Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translations is the history also of literary innovation, of the shapping power of one culture upon another». (Bassnett & Lefevere: 1990: ix).

El soneto copiado, traducido y *declarado* es un ejemplo de muchas cosas. Parece que ni original ni traducción se valen por sí mismos y en torno a ellos se agavillan nociones e intereses que caracterizan una época. Hemos mencionado la idea de *affección* y de su interés entre los nobles castellanos del siglo XV, del afán por el saber geográfico, de reescritura, de traducción y, en definitiva, de la difusión de la obra en vulgar de Petrarca. No creo que sea desdeñable la reunión de tantas circunstancias. Un texto traducido nos dice a veces más cosas que la llamada literatura creada directamente en la lengua original. Son innegables las carencias lingüísticas de los cultos castellanos del siglo XV, su ignorancia de lenguas, la insuficiencia de conocimientos no ya para paladear, sino para entender la nueva literatura que se consolidaba en otros lugares. Las dificultades y errores del traductor y exégeta de nuestro soneto son palpables y han sido debidamente esclarecidas. Ya se sabe que el trabajo del traductor siempre es discutible. Es peligroso trabajar en tierra de nadie, esquivando las críticas que lanzan los lectores tanto de la versión traducida como de la obra original. Pero la traducción reviste una importancia enorme porque, como dice Susan Bassnett, a través de ella el pasado le pasa el relevo al futuro. La traducción, como la memoria, siempre es infiel, pero al igual que la memoria va escribiendo el futuro a medida que reescribe el pasado.

La traducción del soneto que aparece entre los folios 195 y 198 del Ms. 10186 custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid es quizá la primera huella del *Cancionero* en lengua española. Su exégesis supone preservar el texto de interpretaciones «incorrectas», ofrece ideas y conceptos para entender la literatura en el primer tercio del siglo XV, permite comprobar los conocimientos del traductor y el significado que le otorgó el escoliasta. Las traducciones no deberían juzgarse sólo por sus errores o aciertos respecto del original, sino también de acuerdo con su recepción, con la intención que se buscaba al llevarse a cabo. La información, la idea de la literatura y de la cultura que nos ofrece el texto traducido es mucho más rica que la mera transcripción del original italiano que también poseía el Marqués. En esta nueva valoración de las traducciones se percibe un debate permanente. ¿Tienen las obras literarias un significado en sí mismo, al margen de su recepción por parte de los lectores de todos los tiempos? ¿Es el significado de una obra un proceso que se crea en las lecturas, traducciones y reescrituras?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, C. (1990): «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV», *Anuario Medieval* 2, pp. 23-41.
- ARROJO, R. (2002): «La reevaluación del papel del traductor en el post-estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre Origen y Reproducción», en Román Álvarez, ed., *Cartografías de la traducción. Del postestructuralismo al multiculturalismo*, Salamanca, Almar, pp. 27-41.
- BASSNETT, S. (2002): «La traducción como remembranza», en Román Álvarez (ed), *Cartografías de la traducción. Del postestructuralismo al multiculturalismo*, Salamanca, Almar, pp. 59-76.

- Y LEFEVERE, A. (eds.) (1990): *Translation, History & Culture*, London and New York, Pinter Publishers.
- BEAUJOUAN, G. & CATTIN, P. (1981): «Philippe Éléphant (Mathématique, Alchimie, Éthique)», en *Histoire littéraire de la France* XLI pp. 285-362.
- CARR, D. C., (1981): «A XVth Century Castilian translation and commentary of a Petrarchan sonnet. BN MS 10186, folios 196r-199r», *RCEH*, 5, pp. 123-43.
- CÁTEDRA, P. M. (1985): *Exégesis, ciencia, literatura: la Exposición del salmo «Quoniam videbo» de Enrique de Villena*, Madrid, El Crotalón.
- (1985), «Algunas obras perdidas de Enrique de Villena con consideraciones sobre su obra y su biblioteca», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 2, pp. 53-75.
- (ed.), (1994) véase Enrique de Villena, *Obras Completas*, 3 vols., Madrid, Biblioteca Castro.
- (2002): «Enrique de Villena» en Carlos Alvar y José Manuel Lucía (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española*, Madrid, Castalia, pp. 454-467.
- & CARR, D. C. (2001): «Epistolario de Enrique de Villena», *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* 33, London.
- CURTIUS, E.R. (1948): *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2002): «Don Enrique de Aragón», en *Historia de la prosa medieval castellana*, vol. III, Madrid, Cátedra, pp. 2473-2516.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HÖLDERLIN, F. (1994): *Las grandes elegías (1800-1801)*, traducción de J. Taléns Madrid, Hiperión.
- LAPESA, R. (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula
- LÉPINETTE, B. (2003): «Traduction et histoire», en LÉPINETTE, B., MELERO, A., (eds.): *Historia de la traducción*, Universitat de València, pp. 69-91.
- MEREGALLI, F. (1975): «Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca», en *Traduzione e tradizione europea del Petrarca: Atti del III convegno sul problema della traduzione letteraria (Monselice, 9 giugno 1974)*, pp. 55-63, Padova.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, J. A. (1974): *La traducción de la Divina Commedia atribuida a Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RICO, F. (1983): «El nuevo mundo de Nebrija y Colón: Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América», en GARCÍA DE LA CONCHA, V., ed., *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España, Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, pp. 157-85.
- RUBIO TOVAR, J. (1999): «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», en PAREDES, Juan & MUÑOZ RAYA, Eva, (eds.): *Traducir la edad media - La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada.
- (2004), *La Vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad (Notas sobre la evolución de los estudios literarios)*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos.

- SANTIAGO LACUESTA, R. (ed.) (1979): *La primera versión castellana de la Eneida de Virgilio. Los libros I - III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)*, Madrid, RAE.
- SANTILLANA, MARQUÉS de (1983): *Poesías completas I*, edición, estudio y notas de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra.
- SCHIFF, M. (1899): «La première traduction de la *Divine Comédie*», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, vol. I, pp. 269-307.
- (1905): *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études.
- VEGUE Y GOLDONI, A. (ed.) (1911): *Los «Sonetos al ytálico modo» de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid.
- VIDAL CLARAMONTE, C. Á. (ed.) (1998), *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- VILLENA, E. de (1976): *Tratado de la consolación*, edición, prólogo y notas de Derek Carr, Madrid, Espasa.
- (1994): *Obras Completas*, ed. de Pedro Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro. (Vol. 1, pp. 373-379)
- WALSH, J. & DEYERMOND, A. (1980): «Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: Bosquejo de una polémica frustrada», *NRFE*, 28, pp. 57-85.
- WEISS, J. (1991): «La *affezione poetica virtuosa*: Petrarch's Sonnet 116 as Poetic Manifesto for XV Century Castile», *MLR*, 86.1, pp. 70-78.
- (1990): *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature.