

# Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*

Jordi CANALS PIÑAS

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche  
jordi.canals@lett.unitn.it

## RESUMEN

Análisis de las características tipográficas del volumen con el que Nicolás Bevilacqua, impresor de origen trentino con taller en Venecia, publicó en 1567 la traducción castellana de la primera parte del *Canzoniere* de Petrarca. Salomón Usque, a quien se pone en relación con los ambientes de *marranos* de Ferrara y de Venecia, es el autor de dicha versión. A través de las palabras de su breve dedicatoria, así como del proemio firmado por Alfonso de Ulloa, nos aproximamos a los propósitos de Usque y a la teoría de la traducción que subyace a su labor, la cual se contrapone a las posteriores de Enrique Garcés (1591) y de Francisco Trenado de Ayllón (1595).

**Palabras clave:** Traducción, Petrarca, Bevilacqua, Venecia.

## *Salomón Usque and the First Spanish Translation of the Canzoniere*

## ABSTRACT

Analysis of the typographic characteristics of the volume in which Nicolás Bevilacqua, a printer from Trento who worked in Venice, published the Spanish version of the first part of the *Canzoniere* of Petrarca in 1567. Salomón Usque, who has been related to Ferrara and Venice's *marranos* communities, is the author of this version. Through the words of its brief dedication, as well as the preface signed by Alfonso de Ulloa, we can see Usque's intentions and the translation theory which lies in his work. Theory that, on the other hand, is opposed to Enrique Garcés' (1591) and Francisco Trenado de Ayllón's (1595).

**Key words:** Translation, Petrarca, Bevilacqua, Venice.

1. De las traducciones castellanas sistemáticas de la obra vulgar de Petrarca publicadas en el siglo XVI, la de Salomón Usque es la única impresa fuera de España<sup>1</sup>. En 1567 el volumen en octavo, con la primera parte del *Canzoniere (C)*<sup>2</sup>, salió de las prensas venecianas del tipógrafo Nicolò Bevilacqua. Con toda probabilidad durante el verano, si se tiene en cuenta que Usque fecha su dedicatoria a Alejandro Farnese el día 8 de agosto de aquel año.

<sup>1</sup> Vid. Canals (2001). Noticias biográficas sobre el traductor en Zavan (2004) y Canals (2004).

<sup>2</sup> Primera según la edición tripartita de Alessandro Vellutello, cuya división y orden de los poemas sigue nuestro traductor. Vid. Manero (1989).

Pese a su aspecto austero, saltan a la vista los méritos de la edición y no sólo por la calidad del papel o de sus tipos. No hay característica formal que no tenga su funcionalidad en una edición que es toda ella un mecanismo perfecto; lo que es característica que no sorprende, teniendo en cuenta la maestría que el arte de la imprenta había alcanzado en los Estados italianos y, muy particularmente, en Venecia.

El tipógrafo de origen trentino, que por entonces debía de contar alrededor de los cincuenta años, había sido uno de los mejores aprendices del taller de Paolo Manuzio<sup>3</sup>. Una predilección que no disminuyó con el paso del tiempo y al que el heredero del arte aldino reconoció en varias oportunidades su maestría. Una de ellas fue precisamente en 1567, cuando siendo Manuzio director de la *Stamperia del Popolo Romano*, y no pudiendo hacer frente por sí solo a la preparación de las ingentes cantidades de breviarios que la reforma litúrgica imponía, buscó la colaboración del Bevilacqua.

El mismo año en el que se publicó la traducción de Usque el impresor, con taller veneciano «in vico sanctae Martinae», había editado el *Vocabolario volgare e latino* de Luc'Antonio Bevilacqua di Ferrara. Su autor tuvo la ocurrencia de dedicar la obra al hijo de Emanuele Filiberto de Saboya, un gesto que decidiría las futuras vicisitudes profesionales y biográficas del responsable de su impresión. Ya que el duque, admirado de la calidad tipográfica del volumen y queriendo impulsar el arte de la imprenta también en Turín, dio orden a su embajador en Venecia para que se negociara el traslado de la actividad de Bevilacqua a la corte de los Saboya. Algo que tan sólo se produjo en 1572, pocos meses antes de su muerte.

Basta deslizar la mirada por las páginas del modesto y bello volumen en el que se imprimió la traducción castellana del *Canzoniere* para intuir la destreza que el trentino había alcanzado en su oficio. Postulamos que fue Alfonso de Ulloa, que cuatro años antes había publicado con los tipos de Bevilacqua su *Vita del valerosissimo e gran capitano don Ferrante Gonzaga* (Venecia: 1563), quien favoreció que la labor del amigo Usque saliera con la marca del célebre tipógrafo, del que no nos constan otros títulos en lengua española en su inventario editorial. Bevilacqua demostró en sus gustos literarios una preferencia por autores italianos y, de manera especial, por la obra magna de Petrarca en lengua vulgar. Del poeta toscano llegó a imprimir hasta cinco ediciones sin comentario (1562, 1564, 1565, 1568 y 1570) y otras dos que incluían la exposición de Alessandro Vellutello (1563 y 1568), bien conocida por Usque.

La traducción castellana se imprimió en un manejable volumen en octavo (24 x 17 cm.), en hojas de papel vergé de buena calidad que reproducen en filigrana el motivo de la corona de tres puntas, de vasta difusión<sup>4</sup>. Componen esta edición un total de 24 pliegos<sup>5</sup>, en el que las letras del alfabeto imprimidas en el margen infe-

<sup>3</sup> Noticias biográficas relativas al tipógrafo Bevilacqua se proporcionan en *DBI*, s.v.

<sup>4</sup> Tiene un gran parecido con la marca de producción veronesa catalogada por Briquet (1966): § 4856.

<sup>5</sup> Advertimos que en todos los ejemplares que hemos consultado (Biblioteca Attilio Hortis [Trieste], Biblioteca de Catalunya [Barcelona], Biblioteca Marciana [Venecia], Biblioteca Braidense [Milán] y British Library [Londres]) el último cuadernillo está mutilado: faltan las dos hojas (cuatro páginas) iniciales de la tabla o índice de primeros versos originales italianos.

rior derecho de la primera página del cuadernillo facilitan el orden correcto<sup>6</sup>. Las páginas en las que se edita la versión castellana de *C* llevan la habitual cifra correlativa en números árabes (1 a 164), sin ningún error; el resto de páginas no contiene señal, por lo que hemos suplido en las ocho páginas preliminares con numeración romana en minúscula (i a xvi). Las páginas del último pliego, que contienen la incompleta «Tabla toscana y castellana», no están tampoco numeradas.

La marca tipográfica de Bevilacqua se reproduce en frontispicio y al final del volumen. En ella figura una mujer con una de sus piernas encadenada a una roca, sobre la que se hallan apiladas una vasija, una balanza y una esfera celeste; en un rótulo flotante se lee el mote: *Superanda omnis fortuna*<sup>7</sup>.

Los pocos grabados empleados y letras capitulares con motivos figurativos se concentran en las páginas preliminares, mientras que en el cuerpo de la traducción se emplean iniciales con ornamentación floreal tan sólo para resaltar las composiciones que se juzgan de mayor mérito. El impresor embelleció las primeras páginas del volumen con algunas xilografías que había empleado con anterioridad en la edición de otras obras. Así, para realzar la hoja en la que se hallan los privilegios con que cuenta la obra (p. ii), se reproducen dos sencillos grabados que encierran las respectivas escenas de: el juicio de Salomón, en el margen superior central<sup>8</sup>; David y Abigail, en el inferior central<sup>9</sup>. El tercer grabado de interés sirve de ornamentación al «Soneto sobre las cenizas del Petrarca y de Madona Laura» (p. xvi): entrelazados con las palabras de dicho epígrafe asoman los retratos de Petrarca y de Laura<sup>10</sup>. Hay además dos letras capitulares que revelan mérito artístico: la inicial (G) con que se resalta la dedicatoria de Usque al príncipe de Parma (p. iii), la cual encierra una escena de cazadores que advierten de repente, sentado entre las nubes, la presencia de un ángel; la mayúscula (T) con que da inicio el prólogo de Ulloa (p. v), en cuyo

<sup>6</sup> Los capítulos preliminares que anteceden a la traducción: *a* y *b*. La traducción castellana de Usque en los pliegos: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V y X. No sabemos con qué signo se distinguía el pliego final (v.n. 5).

<sup>7</sup> Se incluye en el catálogo de Zappella (1986). Allí es reproducido, junto con una variante, en § 936 y 937, s.v. *Pazienza*. Remitimos a la descripción incluida por Zappella en el primer volumen (*Vol. 1: Testo*, p. 289), donde la erudita atribuye por lo demás a Miguel Ángel la personificación de esta virtud: «Donna incatenata a una roccia sulla quale poggiano una sfera armillare e una clessidra. Dalla roccia stillano lentamente gocce d'acqua a simboleggiare l'inesorabile scorrere del tempo che lascia impassibile la Pazienza (la sfera e la clessidra sono simboli del universo e del tempo)». El lema en latín es de Virgilio (*E* 5.710). Para un estudio exhaustivo de dicha marca, vid. Donati (1977).

<sup>8</sup> Lo hemos visto antes reproducido en el frontispicio de *Il Petrarca con l'esposizione di M. Alessandro Vellutello*, Venezia, Nicolò Bevilacqua, 1563.

<sup>9</sup> Es la misma xilografía que encabeza la dedicatoria a Carlo Grotta, cardenal de Trento, en la edición que hemos mencionado en n. 8. Aunque nos quedan dudas de si en efecto reproduce la escena aludida, por no constituir ésta un motivo iconográfico habitual, advertimos la coincidencia con el relato bíblico (*ISA. 25: 23-28*): Abigail intercede ante David por su marido Nabal, que se ha negado a dar provisiones al rey y a sus hombres. Nabal se morirá pocos días después y David se casará con Abigail.

<sup>10</sup> Se había utilizado en *Il Petrarca. Di nuovo ristampato, et diligentemente corretto*, Venetia, Nicolò Bevilacqua, 1565, p. 24: «Versi in laude del Petrarca et di Madonna Laura». Y, antes que en ésta, en la de 1564 del mismo impresor (edic. sin comentario; sólo ocasionales apostillas). Se basa en un motivo gráfico que hemos visto repetido con ligeras variantes en muchas otras ediciones de distintos impresores. El título y la composición aparecen como «Sonetto sopra le sacre ceneri del Petrarca e di Laura», en *Il Petrarca* (com. de Vellutello), Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1544.

trasfondo se ve la figuración de un águila devorando las entrañas de un cadáver echado en tierra. Menor interés presentan en cambio las mayúsculas capitulares (G) con que se señala el soneto laudatorio de Duarte Gómez (p. viii) y la (P) inicial del capítulo preliminar que contiene el esbozo de la biografía de Petrarca (p. ix), las cuales presentan el consabido motivo de la ornamentación vegetal. A este mismo tipo, pero de formato menor, pertenecen las iniciales (A) y (L) que encabezan respectivamente la «Tabla de los sonetos y canciones del Petrarca» (p. xiii) y el «Soneto sobre las cenizas del Petrarca y de Madona Laura» (p. xvi).

Algunos de los poemas del aretino, los que se juzgan de mayor mérito, se destacan asimismo con letras capitulares caracterizadas por motivos floreales (C 2, 14, 22, 23, 37, 50<sup>11</sup>, 66, 70, 71, 73<sup>12</sup>, 125, 127, 135, 142, 206, 207, 214<sup>13</sup> y 239<sup>14</sup>) o por carátula decorativa (C 1<sup>15</sup>, 29 y 30). A éstas se agregan las pocas iniciales con motivos figurativos: niño desnudo (C 80), niño jugando con perro (C 129) y figura monstruosa (C 126).

Se evita dejar en blanco un espacio excesivo, para lo cual el impresor recurre a ribetes decorativos que por lo general contienen motivos de grutescos (pp. v y viii), decoración floreal (pp. viii, xii y 91) o bien sencillas filigranas de vaga inspiración oriental (pp. vii, xiii, 1, 19, 28, 36, 81, 114 y 133).

Hay distribución homogénea de las composiciones, especialmente en lo que atañe a los sonetos que suelen agruparse por parejas en cada página. Tal regularidad se pierde al imprimir canciones, mandriales y sextinas, pero el impresor recupera a las pocas páginas la disposición inicial, valiéndose para ello sobre todo de los dibujos decorativos que acabamos de mencionar (vid. p. 36 y 91).

Parece evidente la intención de alternar los caracteres para diferenciar las partes del libro, según criterio estético distinto al de hoy. Se utilizan caracteres cursivos aldinos en la dedicatoria a Alejandro Farnesio (pp. iii-iv) y en el capítulo dedicado a la «Vida y costumbres del poeta»<sup>16</sup> (pp. ix-xii), si bien se distinguen por el distinto tamaño de los tipos empleados: mayor para la dedicatoria; menudo para la biografía de Petrarca. Se utilizan caracteres romanos en el prólogo de Alonso de Ulloa (pp. v-vii), que de ese modo queda destacado de los anteriores. Tras la tabla de primeros versos de la traducción castellana (pp. xiii-xv), en menudos caracteres romanos, también el soneto a Laura (p. xvi) se halla impreso en cursiva, siendo del mismo tamaño que el de la dedicatoria a Alejandro Farnesio.

Las composiciones están encabezadas por epígrafes que designan el tipo de composición: *son(eto)*, *canción*, *mandrial*, *sextina* o *estancia*. A ello sigue la transcripción en cursiva menuda del primer verso italiano. Los breves comentarios al margen se imprimen en menudos caracteres romanos. Las poesías traducidas aparecen en tipos romanos del mismo tamaño que los empleados en el prólogo de Alon-

<sup>11</sup> La mismo inicial (E) de C 37.

<sup>12</sup> Inicial (P) muy similar a la de C 71, pero no idéntica.

<sup>13</sup> La misma inicial (A) de C 22.

<sup>14</sup> Idéntica a la (H) de C 127.

<sup>15</sup> Es la misma (V) de C 30.

<sup>16</sup> La traducción castellana del epígrafe del epitafio en p. xi está en caracteres romanos; en p. xii, lo está también la transcripción de las palabras que figuran en las gradas del monumento fúnebre del poeta en Arquà.

so de Ulloa. La primera palabra, o por lo menos las primeras letras, de la versión se destacan en mayúscula.

En la edición de Bevilacqua se emplea asimismo la mayúscula con la curiosa finalidad utilitarista de dar realce a versos en los que se advierte un carácter sapiencial, con lo que se facilita la búsqueda de citas que convengan cuando el lector así lo requiera<sup>17</sup>. También para llamar la atención del lector en figuras retóricas artificiosas de Petrarca (tales como rimas interiores; vid. C 29), o cuando se quiere realzar palabras clave (así, en C 23, para destacar cada una de las transformaciones sufridas por el poeta).

2. Hemos constatado que el volumen no se halla muy presente en las bibliotecas de nuestro país<sup>18</sup>. Y ello, unido a la falta de testimonios de humanistas contemporáneos, es un indicio que apunta a una limitada difusión en la Península.

De los ejemplares de la versión realizada por Salomón Usque, unos se han imprimido con el nombre verdadero del traductor, mientras que en la mayor parte de los que se han conservado figura en frontispicio un seudónimo humanístico (Salusque Lusitano), lo que ha dado pie a que se haya hablado de la existencia de dos series. Pero un cotejo minucioso revela que el contenido de la obra es en ambos casos el mismo, sin que podamos advertir otras diferencias entre los ejemplares.

Cuenta con los privilegios de impresión del monarca español, de la Señoría de Venecia y también con el de «Madama la regente de Flandes», fórmula con la que se alude a Margarita de Austria, hija natural de Carlos V y esposa de Ottavio Farnese, a quien Felipe II había concedido en 1558 el gobierno de la provincia flamenca.

<sup>17</sup> Se obtiene de ese modo el siguiente florilegio de sentencias: C 1.14 «es breve sueño quanto al mund'aplace» ← «quanto piace al mondo è breve sogno»; 23.31 «La vida al fin, y la noche loa al día» ← «La vita el fin, e'l di loda la sera»; 23.104-5 «Mas tal vez humildad amata saña / tal vez l'enciende» ← «talora humiltà spegne disdegno, / talor l'enfiamma»; 48.14 «por mucho espolear l'huida es tardía» ← «per troppo spronar la fuga è tarda»; 56.13-4 «antes del día de l'última partida / llamar a hombre felice no conviene» ← «'nanzi al di de l'ultima partita / huom beato chiamar non si convene»; 79.14 «la muerte se allega y el bivir huye» ← «la morte s'appressa, e 'l viver fugge»; 84.14 «uno, de culpa d'otro, infamia acquista» ← «d'altrui colpa altrui biasmo s'acquista»; 86.13-4 «no va ante tiempo / quien atrás dexa sus días más serenos» ← «non va per tempo / chi dopo lassa i suoi di più sereni»; 90.14 «llaga por afloxar d'arco no sana» ← «piagha per allentar d'arco non sana»; 96.11 «mal se sigue lo que al ojo agrada» ← «mal si segue ciò ch'agli occhi agrada»; 140.14 «haze buen fin quien bien amando muere» ← «bel fin fa chi ben amando more»; 147.11 «grande miedo, gran desseo enfrena» ← «gran temenza gran desire affrena»; 150.14 «del triste el gran bien jamás es creído» ← «a gran speranza huom misero non crede»; 152.14 «poco puede el que morir no puede» ← «ben pò nulla chi non pò morire»; 170.14 «quien descubre su ardor, poco es su fuego» ← «chi pò dir com'egli arde, è 'n picciol foco»; 173.14 «de tal raíz nasce tal fruto» ← «tal frutto nasce di cotal radice»; 183.12 «Hembra es movable cosa por natura» ← «Femina è cosa mobil per natura»; 207.65 «la vida honra un morir virtuoso» ← «ch'un bel morir tutta la vita honora»; 207.91 «bien muere quien muriendo sal de duelo» ← «ben muor chi morendo esce di doglia»; 222.8 «que ageno bien, como su mal, le daña» ← «che d'altrui ben, quasi suo mal, si dole»; 226.9-10 «el sueño es, cierto, claro / pariente de la muerte» ← «Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte»; 248.8 «cosa bella mortal passa y no dura» ← «cosa bella mortal passa et non dura»; 265.10-1 «d'humor poco, por continua prueba, / vi ser piedras y mármol traspasado» ← «poco humor già per continua prova / consumar vidi marmi et pietre salde»; 265.12-4 «No hay corazón tan duro que llorando, / rogando, amando, tal vez no se mueva, / ni querer frío que no sea abrasado» ← «Non è sì duro cor che, lagrimando, / pregando, amando, talor non si smova, / né si freddo voler, che non si scalde».

<sup>18</sup> Nos constan tan sólo dos ejemplares: en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/31401) y en la Biblioteca de Catalunya (Res 356-8°).

Salomón Usque dedica la obra a Alessandro Farnese, implicado en la política de Felipe II, en lo que se diría un intento deliberado de buscar la protección de la dinastía italiana con mayor influencia en los círculos imperiales.

Nos sorprende la cautela editorial. Pese a que en el prólogo escrito por Alfonso de Ulloa éste declara que Usque ha traducido todo el *Canzoniere*, el volumen tan sólo contiene la primera parte: «[vii] por estar... —escribe Ulloa—... con Apeles detrás de la tabla a oyr lo que d'ella dize el mundo. Y si viere que contenta publicará presto lo demás, con el ayuda de Dios». Las restantes dos partes, que no han llegado hasta nosotros tampoco a través de manuscrito, no se publicaron jamás. Y esta primera no se reeditará.

Brevísimas anotaciones se imprimen en los márgenes de las páginas, allí donde inicia cada nueva composición. Son sintéticas apostillas en las que se da noticia del contenido del poema y, en algunos casos, su clave de lectura: «[vii] por los cuales [breves argumentos] ...—escribe Ulloa—... cada mediano ingenio la podrá [la obra] fácilmente entender». Usque se limita casi siempre a traducir las líneas iniciales de los puntillosos comentarios de Alessandro Vellutello y de Bernardino Daniello<sup>19</sup>.

3. La breve dedicatoria de Usque con la que se abre el volumen trasluce el orgullo, entreverado con las usuales fórmulas laudatorias y de falsa modestia, de quien escribe con la plena conciencia de ser el primero en haber emprendido la traducción de tan dificultoso texto: «[iii] Obra, en la verdad, de muchos desseada, de pocos emprendida y de ninguno hasta agora acabada». Tarea por lo demás en la que confiesa haber empleado muchos años de su vida.

La versión de Salomón Usque es peculiar. Aunque en rigor no podemos definir-la una traducción *ad verbum*, intenta reproducir con la máxima fidelidad el texto fuente toscano. Sólo los condicionamientos métricos, o cuando el respeto al original motivaría estridencias extremadas en la lengua receptora, ocasionan alteraciones respecto al poema que traduce. Este difícil equilibrio que Usque muestra, situándose equidistante entre la literalidad y el sentido del texto toscano, es lo que Ulloa ya advierte como característica estimada de la versión: «[vi] es mucho de loar la diligencia del intérprete, que jamás se ha apartado del sentido del autor, ni tampoco ha traduzido solamente las palabras. Porque lo uno no lo podía hazer que tuviesse gracia, teniendo cada lengua su particular frase y manera de dezir diferente de las otras, aunque muy vezinas sean; y lo otro menos, de tomar el sentido y la sentencia del autor, por la variedad que en esto entre los expositores hay. Y así, teniendo esta consideración, ha concertado y puesto las palabras en tal manera que d'ellas se pueden con facilidad sacar todas las sentencias y sentidos que en toscano les dan».

Usque vierte al castellano respetando el esquema métrico y la variedad estrófica del original, como resalta Ulloa en el prólogo al lector: «[vi] Ha no solamente el intérprete traduzido fielmente los sonetos, y casi verso por verso, pero aun ha guardado todas las maneras y reglas de poesía, que el Petrarca usó, en la diferencia de los versos de onze y siete sílabas; en las cuales, en cuanto al número d'ellas, toda la

<sup>19</sup> Vid. Canals (1999-2000) y Canals (2001).

obra consiste. Y también en la orden del responderse entre ellos los unos y los otros, porque una canción no es como la otra». Y ello pese a las dificultades que entraña emplear la métrica del italiano para aplicarla a una lengua que presenta sustanciales diferencias morfológicas: «[vii] Quanto a lo que toca el verso, se ve que ha usado la diligencia que ha podido para hazello dulce y sonoro; en lo cual no ha hecho poco, por la dificultad de no acabar la lengua castellana en vocales, como la toscana». Se recordará que también dicho escollo era el que más desesperaba a Hernando de Hoces en su traducción de los *Trionfi*<sup>20</sup>.

En palabras de Ulloa, la labor emprendida por Usque es importante no sólo porque permite el acceso a la obra magna de Petrarca a quien no tenga rudimentos de italiano, sino porque se configura como dechado, como patrón métrico, en el que los poetas españoles más legos puedan emular los nuevos metros italianos remontándose a la fuente: «[vi] Porque así como el que quiere hazer una canción o un mandrial en toscano abre el Petrarca y escoge aquélla o aquél que más le agrada y a su semejança, en quanto a los versos y a la orden, compone la suya, lo puedan los nuestros españoles hazer; aunque tengan las obras de Boscán, de Garcilasso de la Vega, de Don Diego de Mendoza<sup>21</sup>, de Jorge de Montemayor y de otros autores que con mucha gravedad y saber han escrito en esta suerte de verso, a imitación del Petrarca». Pero, como se ha dicho, la influencia que ejerció entre los lectores de nuestra Península debió de ser mínima, pese a la marca tipográfica del taller de Bevilacqua y las páginas preliminares de Alfonso de Ulloa con las que se avala la versión de Usque.

4. Mayor fortuna cupo a Enrique Garcés, curioso personaje nacido en Oporto, residente en Perú (ocupado allí en la extracción de mercurio) y que morirá siendo canónigo de la catedral de Méjico. A grandes rasgos es éste el autor de la primera traducción completa, aunque expurgada<sup>22</sup>, del *Canzoniere* y que será también la últi-

<sup>20</sup> *Los triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nuevamente traduzidos en Lengua Castellana, en la medida, y número de versos, que tienen en el Toscano y con nueva glosa*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1554. Es la segunda traducción completa tras la de Antonio de Obregón en versos octosílabos (Logroño: 1512). Hernando de Hoces no oculta que las diferencias morfológicas y léxicas entre las dos lenguas, sumadas a la necesidad de sujetarse a las leyes métricas, le han constreñido a forzar, en una que otra ocasión, sus cuidados de fiel intérprete. Nos proporciona de ese modo un sucinto análisis contrastivo: «también para lo que se quitó fue mucha ocasión ser los vocablos de la lengua toscana por la mayor parte de menos syllabas que los que quieren dezir lo mismo en la Castellana [...] Del trocar no pocas palabras, y aun también algunos versos, fue la causa que como muchas vezes acaban los versos thoscans en un consonante que, buelto en nuestra lengua, queda muy diferente, fue necessario buscar otras palabras y términos, por donde tornarlos a hazer conforme. Pero aun fue tanta ocasión como todo lo susodicho, assi para el quitar como para el mudar de algunas palabras, huyr de poner en un capítulo muchas vezes un mismo consonante, y querer guardar enteramente en nuestro verso aquello que casi siempre se guarda en el thoscano, que es fenecer todos los versos en vocal y que ninguno tenga el acento en la última». Reglas métricas de importación italiana, aceptadas a regañadientes, que el traductor juzga pues poco adecuadas a la morfología castellana.

<sup>21</sup> Alberto Blecu nos hace notar que forzosamente tuvo Ulloa que acceder a la poesía de Hurtado de Mendoza a través de manuscritos, ya que la obra poética no se publicó sino hasta el siglo XVII (Madrid: 1610).

<sup>22</sup> No traduce ni da noticia de los poemas relativos a la corte papal de Aviñón (C 114 *De l'empia Babilonia, ond'è fuggita*; C 136 *Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*; C 137 *L'avara Babilonia à colmo il sacco*; C 138 *Fontana di dolore, albergo d'ira*), cuya relajación de costumbres motivaba la ira rabiosa de Petrarca.

ma impresa en los Siglos de Oro<sup>23</sup>. En ningún momento alude a la versión precedente de Salomón Usque. En el prólogo en verso promete una traducción al portugués, su lengua materna, de la que no tenemos constancia.

Al igual que Usque, el traductor adopta el metro italiano y mantiene el esquema estrófico y el orden de rimas. Pero, a diferencia de su compatriota, Garcés vierte con desenvoltura el sentido de los poemas de Petrarca. En el prólogo en verso, Garcés no aborda desafortunadamente argumentos relacionados con el concepto de traducción que rige su tarea. Sólo en la novena y última estrofa recomienda a quien pretenda en el futuro suplir sus faltas (acaba de reconocer su imposibilidad de traducir *C* 29, tanto al castellano como al portugués): vv. 66-88 «que conserve la armonía / del texto, no olvidando la agudeza / del artificio y de la poesía». Una advertencia que nos indica cuánto más atento estaba Garcés a la belleza de la lengua receptora, que no a la constricción de traducir con fidelidad el poema original.

Hasta fecha reciente no se había prestado excesiva atención a la tercera y última traducción castellana del *Canzoniere* en el siglo XVI, que debemos a Francisco Trenado de Ayllón<sup>24</sup>. Dicha traducción en prosa, pese a los desvelos del erudito de Villalpando, nunca llegó a publicarse, si bien nos consta que estaba dispuesta para la imprenta a fines de 1595<sup>25</sup>. Hasta nosotros ha llegado tan sólo una parte del manuscrito autógrafo (ms. Egerton 2062), el cual figura entre los fondos españoles de la British Library de Londres. Sólo ha sobrevivido el primero de los tres volúmenes rubricados por Gonzalo de la Vega, presumiblemente escribano del Consejo de Castilla<sup>26</sup>. Dicho volumen contiene los preliminares y la versión castellana de *Canzoniere*, con su respectivo comentario, hasta *C* 116. En su interior (desmembrados entre fols. 20 v y 317r) se hallan los bocetos de los mapas de la región de Aviñón y Camarga así como un plano detallado de la Vaucluse que, una vez transformados en grabado, sin duda habrían de ser ilustración de los capítulos preliminares: «La vida del Petrarca» (fols. 9r-17v) y el «Origen de Madama Laura, con la descripción del Valle de Valclusa» (fols. 18r-26v).

La fatalidad, que tanto se ha cebado en la fatiga de Trenado, ha dispuesto que quedara mutilado el primer prólogo del autor (fols. 2r-3r), en el que éste justificaba su tarea. Por el contrario, quedaron íntegras las páginas que contienen las «Advertencias al lector» (fols. 6r-8v), así como las importantes consideraciones agrupadas en lo que constituye el tercer prólogo de Trenado («El autor, al lector», fols. 30r-32r), donde el zamorano sale anticipadamente al paso de las previsibles objeciones que su traducción suscitará.

<sup>23</sup> Garribba (2003) analiza y edita críticamente el texto.

<sup>24</sup> El registro del manuscrito superviviente figura en Gayangos (1976), p. 17. Para su estudio y edición hay que esperar a la tesis doctoral inédita de Krebs (1992). Advertimos que nuestras transcripciones del manuscrito londinense han sido realizadas a partir de la reproducción en microfilm que poseemos.

<sup>25</sup> La licencia de impresión (fol. 5r) está firmada en Madrid, el 20 de septiembre de 1595. Así en Pérez Pastor (1895), pp. 309-310.

<sup>26</sup> Juan Rufo, jurado de Córdoba, aprueba la obra tras haber visto «[fol. 5r] la declaración y traducción del Petrarca; en tres bolúmenes echa por Francisco Trenado de Aillon, becino de Villalpando». La identidad de quien rubrica las páginas se aclara en la última página (fol. 316v) de este primer volumen que conservamos.



El traductor demuestra un interés sólido por la lengua y las letras de Italia. Pocos años atrás, Trenado había dado a la imprenta su *Arte muy curiosa por la qual se enseña muy de rayz el entender y hablar la lengua italiana* (Medina del Campo: 1596). El cual es tratado inseparable de la versión del *Canzoniere* y a cuyo carácter complementario alude el autor de la mencionada *Arte*: «[12] lo demás de aquella lengua [italiana], como son vocablos, acento y pronunciación, lo podrá sacar el lector del texto con la práctica y lección del Petrarca, y de la traducción que yo hago en castellano correspondiente al dicho texto, que por este respecto de industria y con mucho acuerdo hize la traducción literal, por no quitar de su asiento a la trabazón y eslabonamiento de los epítetos del dicho autor, que con tanto artificio están cada palabra en su lugar, y no sólo las palabras, mas aun las sílabas. Y por esta razón no quise usar, en la traslación d'estas rimas, de la libertad de la poesía castellana; porque fuera en mucho agravio de la armonía de la poesía del Petrarca».

Trenado llevó a cabo tal propósito. La suya es en efecto una prosificación *ad verbum* que a fines de siglo XVI, cuando ya se ha consolidado una teoría de la traducción con presupuestos modernos, tan sólo tiene sentido cuando asume la intención pedagógica que Trenado apunta. El proyecto editorial preveía que poema italiano y versión castellana fueran emparejados, tal como precisa el traductor en el manuscrito del que disponemos: «[31r] poniendo enfrente el verso italiano, para que sirbiese de enseñar la lengua, y de gozar la suabidad del verso que el lector quisiera ver en la traducción; en donde no avía lugar, pues fuera oscurezer el concepto, y no decirle, y no poder ser entendida aquella lengua, que es lo principal para haberse de entender el sentido». La versión castellana es, pues, mero instrumento propedéutico que facilita el acceso directo a la poesía del aretino.

Por otro lado, en busca de justificación a esta anacrónica versión *ad verbum*, Trenado no duda en apelar a consideraciones parecidas a las que, en distintas circunstancias, habían regido la traducción literal de textos sacros: «[31r] en el modo que tubo el Petrarca en el hablar tan oscuro, como en la brevedad y casi cifra con que quiso esprimir sus conceptos, hera nezesario poner sus rimas en traducción puntualmente a la letra, cada palabra en su lugar, para que este fuese el fundamento de su verdadero entendimiento».

Ello da pie a ocasionales valoraciones contrastivas entre ambas lenguas, la italiana y española: «[31r-v] Y quien vien considerare, hallará que la brevedad de aquella lengua, y la cifra de aquellos conceptos, no consienten que en la lengua española se pueda yncluir en otros catorze pies lo mesmo». Por otra parte nos llama la atención el glosario de voces (fols. 6v-8r) que el erudito zamorano juzga de necesaria elucidación para el lector no avezado en la poesía petrarquista<sup>27</sup>.

No hay, en el aparato preliminar de la traducción de Trenado, mención alguna a versiones anteriores de otros autores. Ni siquiera cuando en las primeras páginas erige a Petrarca en modelo supremo de imitación poética, justificando de ese modo su traslado como si éste fuera el primero aparecido en castellano: «[2r] con mucha

<sup>27</sup> Éstas son: *anima* (: *a. sensitiva*); *idea* (: «egenplo»); *destino* (: «hado», «suerte»); *concepto*; *obgeto*; *subgeto* (: «materia»); *afecto* (: «deseo», «amor», «voluntad»); *estilo* (: «decir»); *rimas* (: «consonantes»); *poema*; *madrigal* (< itl. *mandra*: 'cabaña'; equivale a itl. *balata*).

razón se puede decir que este autor es el maestro a quien deben ymitar y seguir, para no errar, todos los que tratan de la poesía. Por lo qual no me deberán poco los altos yngenios de España, pues para el uso de un ejercicio de tanta excelencia como éste, no les faltaba más que tal dechado para despertarles los yngenios. Y para que d'él puedan sacar las labores que quisieran pintar».

Pese a que la traducción se propone como modelo, Trenado lleva a cabo una versión en prosa. Y de hecho, a juzgar por una adición posterior<sup>28</sup>, era ésta una tacha que inquietaba a su autor: «[31v] Con todo eso no quise, oh discreto letor, dexarte pensar que por no saber yo componer en berso no te daba estas rimas bueltas en berso castellano con su medida». Acto seguido, y para disipar tan previsibles sospechas, declara haber compuesto un poema sobre el naufragio de don Alonso de Zuazo en su navegación por las Indias occidentales. Una obra, por cierto, de la que nada sabemos.

Otra de las particularidades llamativas con las que se presenta la versión literal de Trenado son los exhaustivos comentarios que la acompañan. Con el orgullo que también en otras ocasiones caracteriza al traductor zamorano, Trenado cree contribuir con su exégesis a dilucidar numerosos pasajes de Petrarca: «[2r] Ni del quarto fruto, (que fue declarar en esta obra muchos lugares nunca asta aora entendidos,) espero menos agradecimiento de la balerosa nación italiana». Tales lugares aparecen realizados a lo largo de la obra con la sigla (*M*) escrita, cuando así se juzga oportuno, en el margen de la exposición (así en fol. 30v).

Además de demostrar familiaridad con la tradición exegética relativa a los autores de la Antigüedad clásica, Trenado confiesa su deuda con los más importantes expositores italianos del *Canzoniere*, de modo especial con Ludovico Castelvetro: «[30r-v] fue usada [esta ynbención] en la declaración de Homero poeta, y en la latina, en la declaración de las obras de Horacio poeta. Y tanvién Alexandro Velutelo, y Andrea Gesualdo, casi quisieron seguir este estilo en los comentarios que hicieron d'estas rimas del Petrarca [...] Y así no negando yo, antes confesando lo mucho que a los tales autores se les debe por un trabaxo tan digno de alabanza, y muy particularmente a Ludovico Castelvetro, que fue el que en la declaración d'esta obra boló con el entendimiento a toda pujanza».

5. La versión literal de Trenado cierra el siglo y con él culminan los proyectos de traducción castellana completa del *Canzoniere*. Hasta casi nuestros días, la transmisión en nuestra lengua de los sonetos y canciones de Petrarca será inseparable de la labor de Enrique Garcés. Y ello pese a la libertad (y limitaciones) con la que en dicha traducción se vierten los humores, gozos y desdichas amorosas del poeta de Arezzo.

La traducción de Salomón Usque ha quedado injustamente relegada, pese a ser quien por vez primera afrontó el reto de verter al castellano el *Canzoniere* en su integridad<sup>29</sup>. Es un silencio acorde con lo que con toda probabilidad fue, en años suce-

<sup>28</sup> Allí salta a la vista la diferencia caligráfica con el texto que antecede. No por su trazo, sino por el tamaño de la escritura, que se ha visto constreñida a un espacio limitado.

<sup>29</sup> Reconocemos a Manero (1989) el mérito de haber despertado el interés por dicha versión. La preeminencia en el tiempo corresponde a De Rossi (1802).

sivos a la impresión, la limitada difusión de su trabajo. La traducción no tuvo secuelas y tampoco contamos con reediciones de la parte ya publicada. En vano se buscarán menciones elogiosas ni dará el lector curioso con censuras de sus contemporáneos.

Dicha versión presenta, en cambio, muchos aspectos que la convierten en interesante objeto de estudio, empezando por el buen conocimiento que el traductor demuestra poseer sobre la poesía de Petrarca y la tradición exegetica italiana que ésta había generado.

Acercarnos a su traducción implica además asomarnos cautamente a la labor de un humanista sefardí de la diáspora, que goza de la protección ducal estense en Ferrara, y para quien hacer asequible la poesía de Petrarca a lectores españoles tiene un valor adicional afectivo que sin lugar a dudas supera el mero interés editorial. De hecho al recorrer las páginas del volumen veneciano es inevitable dejarse llevar por la convicción creciente de que Usque debió de estimar su proyecto como una tarea primordial: no sólo equivalía a contribuir a la divulgación fiel y respetuosa del sumo modelo de las letras de Italia, sino que era trabajo que lo iba a vincular con la *Sefarad* que tal vez no conocía más que por las evocaciones de sus mayores. No le arredra el uso de la lengua castellana que, no siendo ni siquiera materna, Usque moldea con esfuerzo. Sin advertir que será precisamente esta expresión titubeante la que relegará su ambiciosa fatiga al olvido de las generaciones futuras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### TRADUCCIONES CLÁSICAS

*De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salusque Lusitano. Parte primera*, Venecia, Nicolao Bevila[c]qua, 1567 [edición crítica en Canals (2001)].

*Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de la lengua thoscana en castellana*, Madrid, Guillermo Droy, 1591 [edición crítica en Garribba (2003)].

Trad. inédita de Francisco Trenado y Ayllón [1595]. Se conserva una parte del manuscrito autógrafo en The British Library: ms. Egerton 2062 [edición crítica en Krebs (1992)].

### ESTUDIOS

BLECUA, A. (1987): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.

BRIQUET, Ch. M. (1966): *Les filigranes*, New York, Hacker Art Books.

CANALS, J. (1999-2000): «Salomón Usque ante la *Canción 23* de Petrarca», *Quaderns d'Italià*, 4-5, pp. 101-116.

- (2001): *Salomón Usque, traductor del «Canzoniere» de Petrarca. Estudio y edición crítica*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, [tesis doctoral].
- (2004): «Una canción inédita de Salomón Usque», *Sefarad*, 64/1, pp. 3-25.
- DE ROSSI, G. (1802): *Dizionario storico degli autori ebrei e delle loro opere*, Parma, Reale Stamperia.
- Dizionario Biografico degli Italiani [DBI]* (1960-), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- DONATI, L. (1977): «Storia di una marca tipografica (Nicola Bevilacqua, Venezia, 1561)», *La Bibliofilia*, 79, pp. 17-35.
- GARRIBBA, A. (2003): «La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)», *Artifara*, 3 [http://www.artifara.com/rivista3/testi/petrarca.htm]
- GAYANGOS, P. de (1976): *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Library. Vol. 1* [1875], London, British Museum Publications Limited.
- KREBS, V. E. (1992): *Trenado de Ayllon's «Comento del Petrarca». An edition*, Boston University [tesis doctoral].
- MANERO SOROLLA, M. P. (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*», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 377-391.
- MOLL, J. (1979): «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, pp. 49-107.
- PEREZ PASTOR, C. (1992): *La imprenta en Medina del Campo* [1895], Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo.
- PETRARCA, F. (1996): *Canzoniere*, edic. Marco Santagata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- ZAVAN, G. (2004): *Gli ebrei, i marrani e la figura di Salomón Usque*, Treviso, Editrice Santi Quaranta.
- ZAPPELLA, G. (1986): *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica.