

Aspectos léxicos de la traducción del *Canzoniere* por Enrique Garcés (1591)

Aviva GARRIBBA

Università di Roma «La Sapienza»
avivag@virgilio.it

RESUMEN

La traducción de Enrique Garcés del *Canzoniere* de Petrarca es un fruto tardío de la difusión del petrarquismo en el mundo hispánico. El autor es un portugués que vivió en Perú casi toda su vida. El léxico de la obra apenas revela huellas del origen del traductor, mientras que es relevante la presencia de italianismos, algunos ya asimilados por la lengua poética, otros menos frecuentes. Tampoco faltan préstamos y calcos hartos atrevidos. Se analiza la traducción de algunas de las palabras clave del *Canzoniere*.

Palabras clave: Petrarca, *Canzoniere*, léxico, traducción, italianismo.

Lexicon in Enrique Garcés' Translation of the Canzoniere (1591)

ABSTRACT

Enrique Garcés' translation of Petrarch's *Canzoniere* is a late product of the dissemination of Petrarchism in the Hispanic world. The author is a Portuguese by birth who spent almost all his life in Peru. The vocabulary of his translation hardly reveals the translator's origin while it is full of Italianisms. Some of these words had already been introduced in the Spanish lexicon through the poetic language, others were less known. In addition, his translation includes calques and rather daring borrowings from Italian. The article contains the analysis of the translation of some key-words of Petrarch's *Canzoniere*.

Key words: Petrarch, *Canzoniere*, vocabulary, translation, Italianism.

0. La primera traducción completa al español del *Canzoniere* de Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, en adelante *RVF*) es obra de Enrique Garcés y se publicó en Madrid en 1591 con el título *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traducía Henrique Garcés de la lengua Thoscana en Castellana* (Madrid, Drouy, 1591). Su autor nació en Portugal hacia 1525 y nada se sabe de sus años de juventud. Se trasladó a Perú hacia 1545 y allí vivió hasta que volvió a la península en 1589, donde probablemente murió. En Madrid, junto con su versión del *Canzoniere* hizo imprimir también otras dos traducciones suyas, una del portugués (*Os Lusíadas* de Camões) y otra del latín (*De regno* de Francesco Patrizi).

En Perú Garcés alcanzó cierta fama por sus descubrimientos en el campo de la minería, su principal pero no única ocupación. Su labor literaria la fue alimentando en paralelo y su nombre aparece entre los miembros de un círculo de literatos petrarquistas que se reunía en Lima a fines del siglo XVI. También se ocupó constante-

mente de cuestiones político-económicas a las que proponía soluciones a través de memoriales y cartas enviados a las más altas autoridades americanas y españolas¹.

La traducción de la que nos ocupamos —en la que faltan sólo cinco textos del *Canzoniere* italiano²— se acompaña de unos materiales poéticos preliminares compuestos por el mismo traductor y por otros literatos españoles y americanos, y se remata por un grupo de textos finales muy heterogéneos. Es una obra que representa un fruto tardío de la difusión de la poesía petrarquista, una difusión que se desarrolló en España a través del contacto directo con los textos originales, sin intermediación de traducciones. Antes de la versión de Garcés —aparte una que otra traducción de poemas sueltos— sólo hubo otra traducción al castellano del *Canzoniere*, incompleta, la de Salomón Usque en 1567. También en este caso se trata de una obra nacida en una situación de marginalidad geográfica, esto es, Italia, y ambiente de conversos³.

La versión de Garcés del *Canzoniere* ha permanecido como la única completa al español durante casi cuatro siglos, hasta 1976. Tras la edición de 1591 no se volvió a imprimir en época antigua, pero se ha vuelto a editar varias veces en el siglo XX, hasta 1996, máxime en ediciones de bolsillo. Muchas de éstas —como ya demostré— transmiten un texto descuidado que no permite apreciar la obra de Garcés⁴.

La traducción de Garcés del *Canzoniere* es métrica y harto fiel a su original. La técnica de traducción empleada oscila entre literalidad y paráfrasis, sin sobrepasar los lindes que demarcan la traducción de la imitación. El traductor parece afectado por una obsesión métrica que lo empuja a respetar lo más posible los esquemas del original, las rimas y hasta las palabras en rima, y que condiciona tajantemente otros aspectos de la obra.

El conocimiento del italiano por parte de Garcés parece muy bueno y son bastante raros los errores achacables a ciencia cierta a falta de comprensión por parte del autor.

1. En este trabajo vamos a centrarnos en el aspecto léxico de la traducción de Garcés, que presenta muchos elementos de interés. Los datos proceden de mi tesis doctoral, dirigida por Furio Brugnolo⁵. Varios de los datos ya se han publicado en un extenso trabajo aparecido en la revista electrónica *Artifara* (Garribba 2003a) y en un artículo en *Il Confronto Letterario* (Garribba 2003b), a la par que otros se han divulgado recientemente en una comunicación dual, con Brugnolo, leída en Méxi-

¹ La biografía más completa de Enrique Garcés sigue siendo la de Lohmann Villena 1948.

² Faltan —por varias razones— la canción *RVF29* (*Verdi panni sanguigni oscuri, o persi*) y los cuatro sonetos llamados «Babilonesi» (*RVF114* e *RVF136-138*), invectivas contra la corrupción de la curia de Aviñón. Sobre estas ausencias cfr. Garribba 2003a.

³ *De los sonetos y canciones, mandriales y sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traducción de toscano por Salomón Vsque Hebreo...* en Venecia, En casa de Nicolao Beuilaqua, MDLXVII. Acerca de esta traducción véase el trabajo de Jordi Canals en estas mismas Actas. Véase además Manero Sorolla 1989.

⁴ Para este tema cfr. mi tesis citada en la nota 5 *infra*.

⁵ *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzia Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana, Madrid, Drouy, 1591*. Director: Prof. Furio Brugnolo. Leída en la Universidad de Padua en febrero de 2003.

co, en las Jornadas Internacionales sobre «Petrarca y el petrarquismo en Europa y América» (Garribba - Brugnolo, en prensa).

El proceso de traducción acarrea interferencias inevitables de la lengua de origen sobre la de llegada. En este caso la situación se complica por el hecho de que la lengua materna del traductor —el portugués— no es ni la del texto de partida ni la del de llegada. En nuestro breve análisis vamos a detenernos en primer lugar sobre los rasgos léxicos generales de esta obra (cultismos y latinismos, arcaísmos y términos más recientes), y sobre las posibles huellas del origen portugués de Garcés o bien de los matices del habla americana. En segundo lugar, pasaremos a tratar los aspectos léxicos más estrictamente relacionados con el proceso de la traducción, como la gran concentración de italianismos, el empleo de términos homólogos (esto es, parecidos por forma y significado a las palabras italianas del modelo), la presencia de calcos y préstamos del italiano y, para terminar, la forma en la que Garcés traduce algunas palabras-clave del *Canzoniere*. Marcaremos con cursiva las palabras estudiadas y con negrita y cursiva las que traducen el homólogo italiano (por ej. *esphera* traducción del it. *sfera*)⁶.

1.1. Los cultismos y los latinismos en la obra de Garcés son frecuentes y chocan con una tendencia opuesta del traductor, la de utilizar al mismo tiempo expresiones coloquiales, prosaicas y modismos de sabor popular. Muchos de los latinismos son los mismos que cuarenta años antes Juan Boscán rechazaba por no corresponderse con su ideal lingüístico y que poco a poco en las décadas siguientes habían entrado en la lengua poética española. Algunos coinciden con el término italiano del modelo, y su uso —especialmente si son palabras poco difundidas— se debe tal vez al deseo de utilizar un homólogo. Otros se introducen por iniciativa de Garcés, pero casi siempre son términos también documentados en otras obras de la época. Muchos de los cultismos pertenecen a la oleada del siglo XV, algunos son innovaciones de la literatura del XVI y una pequeña parte son términos raros.

Entre los cultismos del siglo XV tenemos, por ejemplo, los sustantivos *esphera*, *vulgo* y *orbe*, los adjetivos *marmóreo*, *nocturno* y *superno*, y los verbos *ofuscar*, *vibrar*, e *impetrar* (este último traduce *impetrare* y también *pregare*). Hay que señalar además unos cultismos ya documentados en el siglo XV que sin embargo en el XVI registran una difusión mayor o bien un cambio semántico, como *caduco*, *áureo*, *esplendor* y *diurno*. Entre los cultismos de pleno siglo XVI hallamos *presa* - *go*, *plácido*, *ameno* y *refección*. Son cultismos arcaizantes *lasso* por «cansado» y *fido* (que traduce *fido* y *fedel*). *Lasso* está documentado en Juan Ruiz y se halla en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1491) pero, según Corominas, «ya por entonces debía ser voz anticuada» ya que «falta en Nebrija y es raro y cultista

⁶ Para referirnos a los diccionarios consultados vamos a utilizar las siguientes abreviaturas: *DCELCH*: Joan Corominas - José Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980; *Aut.*: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, [1726], edición facsímil, Madrid, Gredos, 1963; *DRAE*: Diccionario de la Lengua Española, XXI edición, Madrid, RAE, 1995; *Tesoro*: Sebastián Covarrubias de Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994; Silva: António de Morais Silva, *Grande Dicionário da Língua portuguesa*, Editorial Confluência, 1949-1959.

en el Siglo de Oro» (DCELCH, s.v.). Garcés, a diferencia de Herrera, sólo lo usa cuando en el *Canzoniere* tiene el sentido de «cansado»⁷. Cuando significa «triste» lo sustituye con *triste* o con *ay*, o bien lo omite. Es «anticuado y raro» según DCELCH también el cultismo *fido*, que Garcés usa tres veces (dos de ellas en rima), tomándolo del modelo. El banco de datos CORDE (*Corpus Diacrónico del Español*) confirma el escaso uso de este adjetivo y su entrada en español en el siglo XVI⁸.

Son cultismos semánticos *polo* en el sentido de «cielo», *cura* en la acepción de «preocupación», y *monstruo* por «prodigio», todos tomados de homólogos de la fuente. Hay que señalar, además, algunas formas latinizantes como *depicta*, *pluvia* (que traducen *scritta* y *pioggia*), y *cribra*, tomado del *Canzoniere*.

1.2. Los arcaísmos y los términos en desuso en la traducción de Garcés se mezclan con palabras de introducción reciente. Entre los primeros encontramos *assonar* por «levantar gente para la guerra» (que se usa para mantener la rima en el verso «piedad a la alta empresa los assona» traducción de «*a l'alta impresa caritate sprona*», RVF28,42), *atender* por «esperar» (usado una vez para mantener la palabra en rima), *otri* y *asconder*. El adjetivo *ledo*, que Garcés emplea siempre para traducir *lieto*, era un arcaísmo que, sin embargo, había cobrado nuevo vigor y difusión en el siglo XVI, a través de la influencia de la poesía italiana.

Más numerosos en la versión de Garcés son los neologismos entrados en español en el siglo XVI: además de los ya señalados entre los cultismos, el adjetivo *lento* (que casi siempre traduce el italiano *lento* pero algunas veces es innovación de Garcés). Es un neologismo también *españolado*, adjetivo que se solía referir a los nativos americanos y que Garcés usa en uno de sus sonetos preliminares refiriéndose a Petrarca traducido al castellano. Además tenemos el verbo *paliar* y el sintagma *edad florida*, muy difundido a partir de Garcilaso, a quien se debía también la asimilación en castellano de *crystalino* (del que encontramos el homólogo italiano en Petrarca pero no en el mismo texto, pues Garcés lo emplea para traducir «*freddo ghiaccio*» → «yelo cristalino» en RVF59). Aunque ya documentados antes, se difundieron en el XVI el adjetivo *raudo* (una vez traducción de *rapido* y otra innovación de Garcés) y el sustantivo *ébano*.

1.3. Hay que señalar también la presencia abundante del léxico de herencia cancioneril: destacan por su frecuencia *desseo*, con que Garcés suele traducir *desio* y *desire* (a la par que *voglia*, *voler*, *disiar*, *penseri*, *vaghezza*, etc.) y que a veces introduce como innovación en versos traducidos por paráfrasis. Otro ejemplo es *pena*, que además de usarse para su homólogo italiano, sirve también de traducción a una larga serie de sustantivos como *doglia*, *duol*, *gravezza*, *dolore*, *tormento*, *mal*, *fatich e*, etc., y se introduce muy a menudo en versos parafraseados (sin que por tanto traduzca una voz determinada). Otras palabras del léxico cancioneril que constan en la obra de

⁷ Para el uso de «lasso» en Herrera, cf. Kossoff 1966 s.v., donde la acepción de *lasso*, «triste», se considera como un italianismo. También se dan ejemplos de su uso en los siglos XV y XVI (Santillana, Pero Díaz de Toledo, Garci Rodríguez de Montalvo, Boscán, Figueroa, etc).

⁸ Se encuentra en unas pocas obras de Tamayo de Vargas, Juan Rufo, Pedro de Oña y Gracián.

Garcés son *desesperado* (que se usa para la traducción de los verbos *desperare* y *non sperare*), *firme* (que traduce *fermo*, y también *saldo* y *costante*), *merced* (traducción de *mercé/mercede* y de *dono*), *precio* (casi siempre traducción de *pregio* o en locuciones), *remedio* (que sólo una vez traduce su homólogo, y las otras *soccorso*, *con-forto*, *sostegno* y *p o s a*), *sospiro* (que casi siempre traduce su homólogo) y *ven ganza*.

1.4. También merece la pena notar la presencia en los *Sonetos* y *Canciones* de algunas palabras de uso raro o que Garcés utiliza con una acepción distinta de la corriente. Entre los más relevantes tenemos el cultismo *lauro* «laurel», una palabra con la que no se solía indicar la planta sino el sentido metafórico de «triumfo, premio o alabanza» (*Aut. s.v.*)⁹. Sin duda Garcés prefiere *lauro* por ser más próximo al nombre de la amada de Petrarca, y también para evitar el acento agudo de *laurel*.

Eran palabras de uso muy raro los adjetivos *térreo* (que en un caso es traducción de *terrestre* y en tres más es adjetivo añadido por Garcés), *crudío* por «cruel» (usado para traducir el italiano *ri o*) y *dioso*, es decir «lo de muchos días y tiempo», del que no encontramos otra documentación y que aparece en la traducción del verso «c'ho portate nel cor gran tempo ascose» (→ *qu'en mi coraçón traigo assaz diosas*, RVF71, 15).

Muy curioso es el uso que Garcés hace del sustantivo *cortesana* en la traducción de RVF354: lo emplea en el sentido de «que sigue y sirve el Rey en la corte», sin considerar su más corriente valor despectivo de «ramera»¹⁰. Es difícil entender si el traductor lo introdujo sin darse cuenta de la ambigüedad del sustantivo o si consideró imposible la aplicación del sentido despectivo en este caso en que se refiere a Laura subida al cielo («aquella que ha subido / al cielo, a cortesana ser de estado» ← «*quella che è fatta immortale / et cittadina del celeste regno*»).

Señalamos entre los verbos de uso raro *instigar* (que traduce *spingere*) y *desquietar* (RVF55,8: «*et ricercarmi le medolle e gli ossi*» → «desquietar mi pecho sossegado»)¹¹.

No hemos encontrado documentación de algunos modismos o expresiones, como *desplegar los ojos*, quizás extensión analógica de «desplegar los labios», *de tal suelo*, y *descender a partido*. Los primeros dos no son traducción literal de un modismo o locución del *Canzoniere* sino más bien innovaciones de Garcés¹², mientras que el tercero traduce el italiano *prendere partito* (y habría documentación de *tomar partido*).

⁹ La distinción no era rigurosa pues se encuentran ejemplos de *lauro* «laurel» en Encina, Garcilaso, Herrera y Cervantes.

¹⁰ Cabe distinguir entre un sustantivo y un adjetivo y entre el masculino y el femenino. En cuanto al femenino, el sustantivo *cortesana* en el siglo XVI se difundió en el sentido despectivo de «ramera», de origen italiano. En *CORDE* es ésta la acepción documentada en esta época (primera documentación en Torres Naharro, 1517). Boscán evitaba la forma femenina precisamente por este matiz peyorativo (cfr. Morreale, 1959). Por lo que se refiere al femenino del adjetivo *cortesano* en el siglo XVI se seguía utilizando en las acepciones medievales, de «lo perteneciente y propio de la corte», «discreto», «comedido», etc. Cfr. *Aut.* y *DCEL-CH* (s.v. *corte*).

¹¹ *Desquietar* (RVF155,8) no aparece en los diccionarios más usuales pero se halla usado al menos una vez en S. Juan de la Cruz (cfr. *CORDE*).

¹² RVF 221,9-10 «*ove apparire/ veggio i belli occhi*» → «si desplega los ojos»; RVF 18,12 «*Tacito vo, ché le parole morte/ farian pianger la gente*» → Y callo por mi mal ser de tal suelo, que hara llorar la gente»; RVF 264,23 «*prendi partito accortamente, prendi*» → «como a partido presto no descienes?».

1.5. Pasemos ahora al influjo que pudo ejercer sobre el léxico de la obra la lengua materna de nuestro traductor, el portugués. Garcés llegó a Perú siendo muy joven, de una tierra en la que en el siglo XVI no era extranjero el castellano, idioma que utilizaban los poetas más importantes junto con el portugués. Aunque Menéndez Pelayo (1940: 199) definió la traducción de Garcés «llena de lusitanismos» —opinión que nadie ha vuelto a compartir— en el léxico de su traducción no hemos encontrado huellas evidentes de su origen portugués. Tal vez es un indicio de que Garcés no escribía en su lengua materna con la desenvoltura con la que a veces fuerza la lengua castellana a sus exigencias de traducción. Además de esto, sólo hemos identificado unos pocos rastros que podrían delatar influjo portugués, y para más dudosos por la proximidad de ambos idiomas.

Tal vez se puede atribuir al origen lusitano del traductor la presencia en el texto de algunos términos o acepciones poco usuales en castellano. Por ejemplo encontramos palabras como *crencha* por «trenza» (significado que tiene en portugués y que se encuentra en algunos autores españoles del s. XVII)¹³. El adjetivo *pigro*, bastante raro y arcaico en castellano, que Garcés utiliza para mantener la palabra en rima del original, quizás se apoya en su presencia en el léxico poético portugués¹⁴. Otro adjetivo menos documentado en castellano y más frecuente en portugués es *liento*, «húmedo»¹⁵, que Garcés emplea en la traducción de RVF175 («*solfo et éasca son tutto*» → «siento mi pecho ser yesca no lienta»). Otra muestra de influjo de la lengua materna podría ser el verbo *frisar* en el sentido de «concordar», «ser apropiado», más propio del portugués que del español, en el que significa «parecerse» (innovación introducida a finales del s. XVI)¹⁶. Garcés lo utiliza dos veces: en un caso en el sentido portugués, en la versión de RVF165, para traducir «*s'accordan*», y en otro en RVF166, donde la acepción más probable es la de «parecerse» («*Fiorenza avria forse oggi il suo poeta/ non pur Verona et Mantoa et Arunca*» → «también Florencia viera su poeta / y con Verona hubiera algo frisado»).

¹³ «Crenchas: Ant. Tranças de cabelo» (Silva, s.v.). En español *crencha* es «la separación que se hace del cabello en derecha de la nariz... echando la mitad a un lado y la otra mitad al otro: modo que usaban las mugeres para tocarse» (Aut., s.v.). DCELCH s.v. nota que en algunos autores del s. XVII (Vélez de Guevara y Conde de Rebolledo) *crencha* significa «trenza» como en portugués. Garcés pudo no traducir literalmente *trece*, pero el significado más común de *crencha* que acabamos de citar no se adapta bien al contexto, a no ser que se le considere una sinécdoque por «melenas».

¹⁴ Silva s.v.: «Pigro: poet. Frouxo, indolente, fraco». Por lo que se refiere a su uso en castellano: en CORDE sólo se encuentran 3 casos (dos del siglo XV y uno del XVI); DCELCH cita tan sólo un ejemplo de Juan de Mena y lo define «voz común al castellano con el portugués, de origen incierto». Tesoro non lo recoge; según Aut. (s.v.) «ya no tiene uso».

¹⁵ Cfr. DCELCH (s.v. lento): «forma popular liento con el significado de 'húmedo', procedente del 'viscoso, pegajoso' que tiene LENTUS; así se halla ya en Nebr. [...] Guzmán de Alfarache [...] Es ac. documentada en italiano [...] sardo, francés etc. y particularmente en port. lento 'humedescido'. Silva, s.v.: «Lento: amolentado, húmedo, orvalhado, que tem uma camada de humidade». En CORDE se encuentran ejemplos de liento «húmedo» en todas las épocas (siglos XIII-XX), pero pocos, 32 en total. Aut.: «lo que no está del todo enxuto, antes conserva alguna humedad». Una definición parecida se encuentra en Tesoro.

¹⁶ DCELCH: «[h.1600 Rivadeneira]»; en CORDE se hallan ejemplos de Pedro Simón Abril, Alonso de Villegas y Fr. Diego de Hojeda. Aut. «Frisar [...] parecerse, tener alguna semejanza una cosa con otra, o confrontar con ella».

Terminamos esta lista con el verbo *fusilar* (o *fucilar*), con el significado de «producirse fucilazos [o sea relámpagos] en el horizonte» (*DRAE*), que podría pertenecer al grupo de los posibles lusismos o bien al de los americanismos (en el sentido de palabras que vienen de la península pero tienen mayor difusión en las Indias), o bien al de los arcaísmos poco usados. Garcés lo emplea sólo una vez en la traducción de *RVF143*, en el verso «con tal desseo el fuego en mí fusila», traducción de «*l'accesso mio desir tutto sfavilla*». El portugués *fuzilar* y el castellano antiguo *fucilar* proceden de *focil* y significan ambos «relampaguear». En América el verbo castellano se difundió en muchas áreas y sigue utilizándose hoy en día (junto con el sustantivo *fucilazo* por «relámpago»), en Cuba, Puerto Rico, Ecuador y Argentina¹⁷. *Fucilar/fusilar* no consta en *Aut.*, sin embargo, está documentado en la poesía de Fernando de Herrera: «cual mariposa qu'a perders' aspira / en la llama, corriendo con engaño / al dulce fucilar qu'en ella mira» (*Elegía V*, vv.61-63, Herrera ed.1975:365)¹⁸.

Cabe señalar otro par de posibles americanismos. Uno es el verbo *festinar* por «apresurarse» que aparece en uno de los textos incluidos en apéndice a la traducción del *Canzoniere* (*De Paulo Pansa que traducía Henrique Garcés*) y es muy difundido en América mientras que no se halla ni en *Tesoro* ni en *Aut.* Entre los datos del *CORDE* sólo constan un par de ejemplos del siglo XV¹⁹. Corominas cita el *Calila e Dimna* como primera documentación y cree que debió de haber un periodo de difusión de este verbo en la península (*DCELCH*, s.v.)²⁰. El segundo, que parece estar relacionado más bien con la lengua de los descubrimientos geográficos americanos es *demorar* en el sentido de «encontrarse», «estar ubicado». Es una acepción que no consta en los diccionarios (aunque no está lejos de la acepción corriente de «tardar, hacer dilatada mansión en algún parage, sitio o lugar», *Aut.*) pero *CORDE* muestra que era corriente en textos de tema marino o geográfico (por ej: «El puerto de Perico. Su entrada demora al Norte...», *Descripción de Panamá, 1607*). Garcés introduce *demorar* «encontrarse» en dos textos (*RVF127,40* y *319,13*), una vez para traducir el it. *dimorare*, y otras dos, en cambio, lo emplea con la acepción más corriente de «tardar», «quedarse mucho tiempo» registrada en los diccionarios.

2.1. Abrimos ahora, con el importante tema de los italianismos, la segunda parte de nuestro análisis del léxico, la dedicada al aspecto más relacionado con la labor de traducción.

Según es de esperar, los italianismos en la versión del *Canzoniere* son numerosos y muy repetidos, aunque muchos ya eran corrientes o documentados en el espa-

¹⁷ Cfr. *DCELCH*. Silva s.v. lo define «Inflamar-se a matéria elétrica na atmosfera, relampejar. Brilhar muito. Cintilar, fulgurar» y cita ejemplos de Camões, Filinto Elisio etc.

¹⁸ En Kossof 1966 s.v. se propone la hipótesis de un origen italiano de *fucilar* y se ofrecen dos acepciones: «1. Dar fucilazos...relámpagos silenciosos por la noche...las llamas que fucilan por el cielo; 2.Fulgurar».

¹⁹ En *CORDE* de *festinar* «apresurarse» hay dos ejemplos de Enrique de Villena y Alfonso de Toledo.

²⁰ «Apresurar, precipitar, chil. co. venez. centroam. mej. [...] 1a doc.: 1251 *Calila [e Dimna]*. No tengo otros ej. españoles pero la amplia extensión en América indica que debió tener cierto uso en la metrópoli antes del descubrimiento (Smith [...] lo duda [...]); no creo que sea creado en el Nuevo Mundo como derivado regresivo de festinación» (*DCELCH*, s.v.).

ñol de la época. De hecho, casi todos se habían difundido entre los siglos XV y XVI. Garcés a veces los utiliza por la necesidad de acudir a términos homólogos que facilitan la traducción métrica, pero ésta no es la razón principal, porque a menudo se trata de palabras cuyos homólogos italianos no aparecen en el *Canzoniere*. Muchos de ellos eran ya de uso común, máxime en la lengua poética, mientras que otros eran menos corrientes y quizás los emplea porque su presencia le daba un «tono» italiano al texto.

Encontramos sustantivos como *belleza* y *retrato*²¹, el verbo *avecinar*²², el adjetivo *recamado*²³, todos introducidos en español entre el siglo XV y el XVI y el más raro *rengraciar*, ausente de los diccionarios pero documentado en la literatura de la Edad Media y del Siglo de Oro²⁴. De éstos, *retrato* y *recamado* no son traducción de homólogos sino de *immagine* e de *trapunto*. También se hallan términos difundidos a través del lenguaje militar, como *estrada* (que traduce *strada* y *via*) y *assalto*. Son de origen italiano el diminutivo *pobreta* (que traduce *povera*, mientras que *poverello* del modelo se traduce *pobrecillo*) y la exclamación *aimé*, los dos bastante difundidos en la literatura de la época. Se halla además el verbo *escampar*, que algunos estudiosos creen ser un italianismo²⁵, empleado en la traducción de «*piano al sereno et a la pioggia*» → «que lloro quando escampa, y quando ay lluvia» (RVF 66,19). También podría ser un italianismo el verbo *tremar* que, si bien consta en la literatura española antigua, en autores como Cervantes se considera como de origen italiano (DCELCH, s.v. temblar). Garcés lo emplea para mantener una palabra en rima del original. Y un probable italianismo parcial es, según Corominas, el adjetivo *fogoso*, difundido en español a partir del siglo XVI, «tomado del francés *fogueux* [...] el cual se tomó del italiano *foga*»²⁶. En *CORDE* se encuentran ejemplos del s. XVI y otros anteriores, en los que *fogoso* significa «ardiente», «abrasa-

²¹ Para *belleza*, cfr. Terlingen 1943: 358: «Es de advertir que este substantivo no ocurre en español hasta el siglo XV y precisamente en autores cuya lengua delata influencia italiana [...] cabe suponer que la introducción del término se deba a los modelos italianos, siendo directamente tomado de la forma italiana *bellezza*». Para *retrato* cfr. DCELCH «tomado del italiano *ritrattare*», documentado en 1570 (*Vocabulario* de C. de las Casas). Arce (1982:282) lo incluye entre los italianismos de Lope de Vega. Cabe recordar que el italianismo *retrato* consta ya desde el título en la obra de Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza* (1528).

²² Cfr. DCELCH: «Avecinar [G. de Cetina]; como falta todavía en *Apal* [*Universal Vocabulario* de Palencia] y en *Nebr*[ija], lo mismo el sentido que la fecha sugieren préstamo del it. *avvicinare*». En *CORDE* los primeros ejemplos son, efectivamente, del siglo XVI (Garcilaso, Cetina, Urrea, Montemayor, Ercilla, Fr. Luis de León, etc.).

²³ Para *recamar*, cf. DCELCH: «del it. *ricamare* [...] la doc. riquamar 1496 [...] en un inventario arag. *Recamar* está en C. de las Casas (1570)[...] no es arabismo directo sino importado del it. *ricamare*, que ya se documenta desde buen princ. del s. XV». En *CORDE* sólo hay ejemplos a partir del s. XVI (*Repertorio general de todas las premáticas*. 1523; *Repertorio general de todas las leyes*, 1540; *Urrea Orlando*; Fray Luis de León; *Biblia de Ferrara*, Montemayor, etc.).

²⁴ Cfr. Terlingen 1943: 306: «Este verbo falta en todos los diccionarios y delata la influencia de la forma compuesta de *re + in + gracia*, propia al italiano». Ofrece ejemplos de Santillana y Juan de Valdés. DCELCH (s.v. *grado*) sólo alude al catalanismo del s. XV *regraciar* y al judeo español «*Italianizing Rengrasyar*». En *CORDE* sólo hemos encontrado una ocurrencia en Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias* (1535-57).

²⁵ *Tesoro* lo clasifica como italianismo, y lo apoya Terlingen 1943, mientras que DCELCH niega este origen.

²⁶ DCELCH, s.v. *fuego*. Cf. Macri 1949: 326

dor» (Santillana, Fernández de Oviedo), mientras que sucesivamente el adjetivo equivale más bien al italiano «focoso». En el *Canzoniere* no está el homólogo de este adjetivo y Garcés lo utiliza en la traducción de «*al foco de' martiri*» con «mi martirio más fogoso» (RVF17,7).

Veamos ahora los italianismos menos difundidos y menos asimilados en el castellano: **qualque**, que se halla en algunos autores de los siglos XVI y XVII, nunca fue de uso general²⁷. Garcés sólo lo introduce una vez —en la versión de RVF127—, y otra mención se encuentra en uno de los sonetos preliminares de la obra (de Pedro Sarmiento de Gamboa). También hay que señalar la presencia de **tal buelta**, traducción de *talvolta*, que representa uno de los casos en el que Garcés fuerza excesivamente la lengua española. Sólo lo hemos visto documentado en la *Lozana Andaluza*, una obra como se sabe caracterizada por la introducción audaz de términos italianos. Garcés también emplea la palabra **vuelta** en la locución *alguna vuelta*, de uso más general (con ejemplos en autores que no tienen relación con Italia²⁸ y que aparece registrado en el *Vocabulario* de Las Casas, 1570). Un caso parecido es el de **pasto**, palabra que Garcés utiliza varias veces en el sentido del italiano *pasto*, eso es «comida» (en sentido literal o espiritual). El uso más corriente en español se aplicaba a los animales, aunque en *Aut.* no falta la acepción de «alimento o sustento necesario para la vida de los racionales» de la que se hallan en *CORDE* algunos ejemplos del siglo XVI²⁹.

Pensoso es un adjetivo relacionado con la difusión de la literatura italiana, sobre todo de Petrarca, y algunos estudiosos lo consideran un italianismo. Garcés sólo lo utiliza una vez, para mantener la palabra en rima en RVF28, y con la acepción de «triste, preocupado» del castellano antiguo³⁰ que es la que tiene también en la canción de Petrarca («*fa tremar Babilonia et star pensosa*» → «ya Babilonia tiembla y va pensosa»). Las 15 menciones restantes de *pensoso* en el *Canzoniere* se traducen con *pensativo*, *cuidadoso*, *cuidoso* o *grave*, *presuroso* o se omite el adjetivo. En RVF116 «*pensoso et tardo*» se traduce «algo cansado».

Son varios los casos de préstamos y calcos. El adjetivo **vago** y el sustantivo **vagueza** representan al menos en parte un caso de préstamo semántico del italiano sobre el

²⁷ *Aut.*: «lo mismo que Alguno. Es voz antigua que ya solo se usa en estilo familiar». Keniston 1937:21.2 «The use of *qualque* in the sixteenth century is probably an italianism; both of the texts in which it appears were written in Italy». Arce 1982: 273 «el indefinido *qualque* que también consta en Cervantes y, en contextos muy significativos, en Góngora («y qualque madrigal sea elegante»; «qualque parola toscana»). Consta además en la *Lozana Andaluza*.

²⁸ Por ejemplo en Fernández de Oviedo y en Mateo Alemán (*CORDE*).

²⁹ En *CORDE* se hallan menciones de *pasto* referidas a la comida humana en libros científicos y también de otro género (lo usan en este sentido Fernández de Oviedo y Jiménez de Urrea). En los libros de tema religioso se encuentra utilizado en el sentido de «nutrición espiritual» (Fr. L. de Granada, Fr. L. de León). *DCELCH* no distingue la acepción «comida de animales» de la de «comida de humanos».

³⁰ En *CORDE* se hallan ejemplos de *pensoso* también anteriores al siglo XVI (XIII-XV) en la acepción de «triste, acongojado». *DCELCH* indica como primera documentación de «pensoso» Diego de Burgos (s. XV) pero no aclara con qué acepción. Macri (1949:334) relaciona el empleo de *pensoso* por parte de Herrera con la presencia de este adjetivo en Petrarca. Véase sin embargo Kossoff 1966 s.v.: «Italianismo del que Macri dice 'de Petrarca, Solo et pensoso ...'. Las Casas en ambas partes de su vocabulario presenta 'pensoso' como equivalente a 'pensativo'. Sin embargo la palabra tenía bastante arraigo en 'la época de Garcilaso' como demuestra Terlingen con tres ejemplos de Garcilaso, Torres Naharro y Boscán. Pero es también cierto que H. conocía el soneto citado por Macri».

que merece la pena detenernos. En castellano el adjetivo *vago* tiene gran difusión, pero no tiene la acepción de «deseoso» ni la de «bello» del homólogo italiano, típicamente petrarquista (y anteriormente dantesco). En *Aut. vago* se define «lo que anda de una parte a otra [...] inquieto, sin consistencia» y es éste el significado que se encuentra en el Siglo de Oro, siendo a menudo un adjetivo aplicado al viento, a los pensamientos, o a los ojos. Así lo utilizan también Garcilaso de la Vega y Herrera³¹. Cristóbal de las Casas en su *Vocabulario* traduce el italiano *vago* con «deseseoso, hermoso, enamorado, vago bundo», pero no introduce este adjetivo en la parte español-italiano. Se da el caso de algunos autores del siglo XVI que toman prestado *vago* con estos significados no pertenecientes al castellano, pero son casos muy raros y aislados³². Terlingen (1943: 106) incluye *vago* en la acepción de «hermoso» entre los italianismos que nunca entraron en los diccionarios pero cita un par de ejemplos de su uso (en Cetina y Carducho). Aunque hay que tener en cuenta que en muchos casos el significado exacto de *vago* en el *Canzoniere* es difícil de determinar y delimitar (y lo demuestran las discordancias de interpretación entre los estudiosos), Garcés parece distinguir entre las muchas y distintas acepciones italianas de este adjetivo («deseoso», «bello», «dulce», «móvil», «vagante»): suele traducir a menudo *vago* con su homólogo cuando significa «inquieto», «vagante», siendo éste el significado propio en castellano³³. Por ejemplo, en *RVF*23,158 «ciervo vago» y *RVF*125,65 «alma vaga». No usa *vago* en el sentido de «bello» y si tiene esta acepción lo omite casi siempre. Una vez sustituye *vago* «bello» con otro adjetivo (*RVF*213,7: «*l vago spirto ardente*» → «aire bivo ardiente») y sólo en *RVF*330,1 lo traduce con *vago* («*Quel vago, dolce caro, honesto sguardo*» → «Aquel vago mirar dulce, gracioso»), posiblemente porque en los dos versos el contexto permite interpretar *vago* también como «móvil, inquieto». Lo mismo pasa con una de las cuatro menciones de *vago* en el sentido de «dulce, que enamora»: en *RVF*169,1 «vago pensier» se traduce *pensar vago*. En los tres casos restantes modifica el verso y no traduce el adjetivo. Cuando *vago* significa «deseoso», el traductor emplea el homólogo aunque en español no tenía este significado, sin añadir explicaciones que aclaren este sentido. Esto pasa por ejemplo en *RVF* 37,63 donde se traduce *di pianger vaghi* con «vagos del lamento» y en *RVF*75,7 con *la lingua di seguirlo è vaga* traducido «de lo seguir la lengua es vaga» y en dos textos más. En los seis casos restantes modifica el verso y no traduce «vago».

La única vez que en el *Canzoniere* *vago* es sustantivo y significa «amante» (en *RVF*237,31) Garcés no lo entiende y se pierde la alusión a Endimión: el verso «*Deh or foss'io col vago de la luna*» se traduce «O si ya con el curso de la luna».

³¹ Garcilaso: «vago pensamiento», «ojo vago» (Sarmiento 1970, s.v.). En Herrera *vago* significa «indeciso, no decidido», o bien «que se mueve sin curso fijo o recto» (Kossoff 1966, s.v.). Sin embargo, Herrera en los *Comentarios* a Garcilaso traduce en un poema de Giraldo Cinzio «vaga primavera», con *vaga prima-vera* (Gallego Morell, 1972: H-829).

³² Fernández de Oviedo en *Batallas y quinquagenas* (1535), al traducir versos de Petrarca (*Triumphus Cupidinis* III, 184-6) traduce *vaga* con su homólogo pero añade, entre paréntesis, una explicación («i.e. deseada»). Gutierre de Cetina en el verso «por esta vaga frente que refrena» (Cetina ed.1990: 176) parecería emplear *vago* en el sentido de «hermoso», así como en otros versos.

³³ Entre los 25 casos en los que *vago* tiene el sentido de «inquieto», «vagante», traduce 10 con *vago*, omite el adjetivo en 8 y modifica el verso entero en los 7 que quedan.

El sustantivo *vagueza*, con el que Garcés a veces traduce el it. *vaghezza*, es un préstamo evidente, ya que es una palabra totalmente ausente de los diccionarios y de la que no hemos encontrado ninguna documentación, excepto unas citas que proporciona Terlingen (1943: 369)³⁴. Garcés la introduce en la traducción de *RVF270*, donde el sustantivo italiano significa «deseo, placer» («*se ben me stesso et mia vaghezza intendo*» → «si a mi vagueza bien y a mí me entiendo»). En otro caso también traduce *vaghezza* con *vagueza* pero desplaza su referencia a «mover d'occhi» (c39/264,52 «*vostra vaghezza acqueta / un mover d'occhi*» → «se tiempla acá vuestra tristeza / con sola la vagueza de un mover d'ojos»). Las tres menciones restantes de *vaghezza* en el original se omiten en la traducción. Por lo que se refiere al verbo *vagheggiare*, Garcés lo traduce con *mirar* y *seguir*.

Un caso de calco parece ser la palabra *camichuela*, de «cama», a partir del diminutivo italiano que aparece en el texto de partida, *letticiuol* (*RVF234,5*). De hecho, en español el sufijo *-uelo* «sólo afecta a las palabras acabadas en *-ero* o cuyo radical termina en vocal o en *-z, -ç, -ch -ñ -j*» mientras que «adoptan la forma *-ezuelo -izuelo* los vocablos bisilábicos terminados en *-a, -o*, con ó é originariamente tónicas en la primera sílaba» (González Ollé 1962: 281-284). El sufijo diminutivo *-chuela* parece pues escogido por atracción del italiano.

2.2. Garcés acude a los términos homólogos muy a menudo, pues, como decíamos, varias décadas de poesía italianizante habían disuelto el temor de Boscán a una poesía no bastante castiza. Sin embargo el empleo de los homólogos no parece ser una necesidad impelente para el traductor: hay casos en los que no aparece el término homólogo aunque lo permitan las condiciones métricas. Además, no es posible establecer con claridad —según notó Morreale acerca de las traducciones del *Orlando Furioso*— si Garcés al emplear un término homólogo tenía plena conciencia de lo que esa palabra significaba en italiano y cabe preguntarnos hasta qué punto el traductor distinguía entre las dos lenguas hermanas³⁵. En efecto no son pocos los casos en los que Garcés escoge un término parecido al de su modelo sólo en el significativo y con significado distinto español. Un ejemplo es en *RVF34,11* la traducción de «*impressioni*», empleado por Petrarca en el sentido de la física medieval de «nube, vapor» - con *impresión*. De esta manera el verso cobra un sentido muy diferente del que tenía en el modelo. Aún más a menudo Garcés usa palabras homólogas que sí tienen el mismo significado en las dos lenguas pero que son bastante raras en español, como por ejemplo *mansueta*, *noto* y *desfogar*. A veces no se puede excluir que, dado el buen conocimiento que tenía del italiano en algunos casos Garcés se diera cuenta de la diferencia que corría entre dos términos parecidos y que estuviera intentando introducir una nueva acepción en español. Podría ser el caso del

³⁴ Terlingen cita tres pasos de J. de Sigüenza, *S. Jerónimo* [1595], en los que se emplea *vagueza*, pero en dos de ellos se aclara que es «a la italiana». Hemos llevado a cabo una búsqueda en CORDE, en el CD-Rom *Teatro español del Siglo de Oro*, y en las concordancias de Herrera e Garcilaso (Kossoff 1966 y Sarmiento 1970), sin encontrar menciones de este sustantivo.

³⁵ Morreale 1977: 63-64 «in un periodo relativamente meno lontano dall'unità romanza ed in cui tali e tanti erano i contatti, il problema di stabilire una frontiera fra le due lingue è spinosissimo, e spesso ingiusto l'esigerne una chiara coscienza agli scrittori e traduttori».

italiano *novo* en el sentido de «maravilloso», que Garcés traduce con el homólogo *nuevo* que no tenía esta acepción (RVF323,2). Lo mismo se puede decir del adjetivo *vago* del que ya hablamos. Algunas veces el traductor usa homólogos cuyo significado coincidente con el italiano es una acepción secundaria en español, como en el caso de *celosía* para traducir *gelosia*³⁶.

También al traducir modismos y frases hechas Garcés opta por calcos y traducciones literales, sin preocuparse de que no significaban lo mismo que en italiano. Por ejemplo traduce «venir meno» (RVF47,1) con *venir a menos*, cuyo significado es distinto, aunque aceptable en el contexto³⁷. Probablemente lo que atraía Garcés eran las soluciones que mantenían el significante sin alejarse mucho del significado del verso³⁸. Otras veces, al traducir modismos parece estar intentando un calco propiamente dicho, como en el caso —según ha notado Jordi Canals— de «Quando llegada mi speranza al verde», traducción de «*quando mia speme già condotta al verde*», donde la expresión italiana significaba «llegar al fin»³⁹.

Los calcos semánticos, junto con los italianismos —especialmente los que eran raros en español— podrían ofrecer una especie de «tono» italiano, que apreciaría el grupo de poetas italianizantes al que Garcés pertenecía y en general el público culto, siendo una forma de aludir a la fuente. Esta hipótesis se refuerza al considerar la estrecha relación que estos poetas americanos mantenían con la lengua italiana, que atisba en las páginas de una obra nacida en el mismo ambiente, la *Miscelánea Austral* de Diego Dávalos y Figueroa. Según explica Alicia de Colombí-Monguió «el testimonio de la *Miscelánea* es de indudable importancia para entender una sociedad de gentes cultas, en la cual el afán cosmopolita era tal que la lengua de Petrarca no solamente se escribía sino que se hablaba y hasta se discutía la propiedad de su uso» (Colombí-Monguió 1985: 127).

2.3. Vamos a terminar esta segunda parte de nuestra comunicación deteniéndonos en la traducción de algunas palabras clave del *Canzoniere*, que nos muestran rasgos importantes de la labor de traducción de Garcés. Éste no parece preocupado por mantener una misma traducción de cada una de ellas para reproducir así el efecto original de la recurrencia. Los sustantivos y adjetivos pertenecientes al núcleo fun-

³⁶ DCELCH (s.v. *celos*) afirma la difusión de *celosía* «celos» en los siglos XV-XVII. En *CORDE* se encuentran algunos ejemplos de esos siglos y también anteriores (*General Estoria, Triunfo* de Juan de Flores, *Amadís de Gaula, La Galatea*, B. de Balbuena). Ni Garcilaso ni Herrera emplean *celosía* (ver Sarmiento 1970 y Kossoff 1966). En la voz *celosía* en *Aut.* no consta la acepción del it. «gelosia».

³⁷ En italiano *venir meno* significa «fallar». *Aut.*: «Venir a menos: Phrase que significa deteriorarse, empeorarse y caer del estado que se gozaba».

³⁸ El interés por el mantenimiento del significante llega a un extremo en los casos en los que Garcés emplea en la traducción palabras sugeridas por la afinidad del sonido pero no homógrafas. Por ejemplo en RVF74,1 traduce «son già stanco» con «voy estancando» y en RVF122,6 «per lentar i sensi» → «haya algo alentado».

³⁹ *Tesoro* (s.v. *candela*) nos confirma que no existía un correspondiente español de «*condutta al verde*», pues la explica citando este verso de Petrarca (RVF33,9) y su comentario por parte de Filelfo. Jordi Canals considera esta traducción/calco de Garcés como una «adopción en español» de esta locución, una adopción confirmada por la versión de la canción RVF366 de López Pinciano, que se halla en la *Philosophía antigua poética*. Nota además que Cristóbal de las Casas en su *Vocabulario* ofrece la equivalencia «verde:fin» (Canals Piñas 1994).

damental del léxico petrarquista se traducen a través de soluciones muy variadas, incluso si la versión es muy literal. Sin duda esto depende a veces de las constricciones métricas pero otras es evidente que Garcés varía cuando podría en cambio mantener la misma traducción.

Es de notar que esta traducción se caracteriza por una marcada tendencia a la omisión de los adjetivos, pues es ésta la categoría gramatical más afectada por la necesidad de reducir el número de las palabras, al tratarse de una traducción métrica a una lengua que permite la sinalefa mucho menos que la del original.

Veamos unos ejemplos de sustantivos y adjetivos clave en la poética petrarquista cuya traducción presenta aspectos interesantes:

2.3.a. La traducción de *cor*, «corazón», presenta el problema —grave en una traducción métrica— de que el correspondiente español añade dos sílabas. De hecho, en el *Canzoniere* hay 256 menciones de este sustantivo y sólo 82 de ellas se traducen con *corazón*. El problema de las sílabas añadidas se resuelve con la omisión de otros elementos dentro del mismo verso o en el anterior o siguiente. Por ej. en *RVF* 89,5: «Diceami il cor che per sé non saprebbe / viver un giorno» → *Dezítame el coraçón que no sabría / por sí bivar*. En otros casos Garcés adopta soluciones de lo más variado: a menudo emplea la metonimia *pecho*, autorizada por el mismo modelo. Otras veces sustituye *cor* con un pronombre personal, cuando el corazón es sinécdoque para indicar a la persona. Menos frecuente es la eliminación de la palabra o su sustitución con otros términos como *alma* o *anima*, *seno*, *mente*, etc.

2.3.b. Otro sustantivo clave del *Canzoniere* es *pensiero* (en sus varias formas). Aquí también la traducción presenta problemas métricos, pues *pensamiento* tiene una sílaba más (o dos más, si en el modelo había una forma con apócope). Sólo 54 de las 132 menciones de *pensiero* se traducen con *pensamiento*, y muchas de ellas están en posición de rima⁴⁰. En los demás casos Garcés ofrece soluciones alternativas incluso ingeniosas, a través de la sustitución con *cuidado*⁴¹, *pensar*, *concepto*, *pecho*, *sentido*, *deseo*, *corazón*, etc. Sin embargo, en la mayoría de los casos acude a la paráfrasis del verso, a su modificación o a la omisión del sustantivos. Aparece menos lograda la traducción por generalización, a través de un pronombre neutro (por ej. *RVF*125,1 «*l pensier che mi strugge*» → «lo que me destruye»). Otras veces la traducción se basa en la sustantivación del adjetivo que modifica *pensiero*: por ej. *lieti pensier* → alegría (*RVF*305,4).

2.3.c. Veamos ahora la traducción de la palabra *aura*, sobre la que está basado el juego homofónico central del *Canzoniere*. Su reproducción es posible gracias al hecho de que *aura* es un término corriente en la lengua poética castellana a partir del siglo XV⁴². Así mismo, es posible traducir el juego paronomástico lauro-Laura,

⁴⁰ Notamos de paso que el interés para colocar la palabra *pensamiento* en rima confirma la importancia de la rima en -ento en el sistema de la poética petrarquista (cf. Rozas 1969).

⁴¹ *DCELCH* (s.v. *cuidar*): «En la Edad Media *cuidar* significa siempre ‘pensar, juzgar’ ac. que es común todavía en el Siglo de Oro, en verso y en algún prosista».

⁴² *DCELCH* (s.v.) da como primera documentación de *aura* Villena (1417). En *CORDE* la primera ocurrencia se halla en Fr. V. de Burgos (1494, Traducción del *Libro de Proprietatibus rerum*), y luego se halla en

a través del término poético *lauro* del que ya hemos hablado. En el *Canzoniere* *l'aura* se menciona en 32 poemas (uno de ellos una sextina en la que es palabra en rima). En 21 casos se traduce *l'aura*, manteniéndose también casi siempre el apóstrofo. En los 11 que quedan se pierde la paronomasia: se traduce con *aire*, o se cambia el verso a través de una paráfrasis o de una expresión equivalente (RVF159,6: «a l'aura» → *a la frescura*; RVF127,83 «a l'aura sparsi» → *suelos*), se elimina totalmente o se explicita la metáfora (RVF217,6 «l'aura del mi' ardente dire» → *mi gemido*; RVF286,1 «l'aura soave de' sospiri» → *aquella suavidad con que sospira*).

Garcés, pues, se da cuenta de la importancia de este juego de palabras y trata de mantenerlo. Sin embargo, a veces, misteriosamente, lo elimina cuando podría reproducirlo, como en el caso del empleo de *aire*, que es equivalente desde el punto de vista métrico. Hay que notar que en un caso (la versión de RVF156) el traductor introduce el juego paronomástico en su versión donde en el modelo encontramos *aere*.

2.3.d. Son 33 las veces que Petrarca se refiere a Laura llamándola «madonna». Garcés traduce de varias maneras: literalmente con *mi señora* 13 veces, a través de la explicitación *Laura* 10 veces, 2 veces con *mi bien*, locución petraquista pero también ya cancioneril, y una vez con *la reina nuestra*. En otros casos omite el sustantivo, cuando es una alocución o la alusión se entiende por el contexto.

Abrimos un paréntesis para notar que, mientras que en el *Canzoniere*, si excluimos el juego paronomástico *aura-l'aura*, el nombre propio de la amada aparece solo dos veces (RVF 291,4 y 332,50) y otras dos como palabra en rima en la sextina 239, su presencia en la traducción es mucho más frecuente: aparece 28 veces más, en sustitución de varios términos, de demostrativos y de perífrasis con las que el poeta se refería a la amada (por ej., además de *madonna*, «bella donna», «una donna», «la bella giovinetta», «lei perch'io mi discoloro», «dolce mia nemica», «quella... ond'ogni ben imparo», «laurea»)⁴³. Creemos que este fenómeno de mención directa se debe a la interpretación en sentido «biográfico» del *Canzoniere*, que triunfó en el siglo XVI en algunos comentarios a la obra, como los de Filelfo y Vellutello (Belloni 1992: 67). Si Laura es uno de los protagonistas del relato hay que explicitar su nombre⁴⁴, especialmente cuando, de algún modo, ya no es Petrarca el que se refiere a ella, sino una tercera persona, el traductor, que de alguna manera vuelve a contar la historia de los dos enamorados.

2.3.e Veamos ahora la traducción de algunos adjetivos clave del *Canzoniere*. El adjetivo *gentil*, «epíteto laurano» (Santagata 1996:175), aparece en RVF 47 veces.

Fernández de Oviedo (en su traducción de un verso de Petrarca), Herrera (en las traducciones de Petrarca y también en su poesía original), Espinel, Oña; Quevedo, Lope de Vega, Góngora y Jáuregui. Herrera y Quevedo también usan *l'aura* con apóstrofo a la italiana. Garcilaso en cambio no usa nunca la palabra *aura* (cfr. Sarmiento 1970). *Aut*: «Aura: aire leve, suave lo mas blando y sutil del viento que sin impetu seu dexa sentir. Es voz mas usada en la poesía y puramente latina» (proporciona citas de Quevedo y Calderón).

⁴³ Por supuesto en el *Canzoniere* se alude a Laura sin nombrarla mucho más que 28 veces, por lo tanto la mayor parte de las alusiones a la amada no se explicitan en la traducción. La perífrasis «dolce mia nemica» sólo se explicita una vez.

⁴⁴ Casa con esta interpretación también el título de la traducción francesa de la primera parte del *Canzoniere* por Vasquin Philieul: *Laure d'Avignon* (1548).

El homólogo castellano *gentil* reproduce sólo en parte su valor. Garcés lo emplea 14 veces (y sólo en 5 de ellas el adjetivo se refiere a Laura). Más frecuente es su omisión —16 veces— cuando *gentil* se refiere a la amada, a sus sentimientos y a su aspecto. Y a estas omisiones hay que añadir 10 más, debidas a la reformulación total del verso. En las demás menciones *gentil* se sustituye con otro adjetivo, más o menos próximo semánticamente: *lindo, noble, soberano, raro, floreciente y venerable*.

2.3.f. Otro adjetivo petrarquista cuya traducción merece la pena examinar es *leggiadro*. En el *Canzoniere*, en el que a los normales significados que tenía en la lengua poética se añaden los de «noble» y «refinado» (Vitale 1970: 450), se menciona 36 veces, y por supuesto muy a menudo se refiere a Laura. La falta no sólo de un homólogo sino de un adjetivo castellano correspondiente acarrea una notable dificultad de traducción y un elevado porcentaje de omisiones (más de la mitad de los casos). Y 7 veces más no se traduce porque se modifica el verso. Para las demás menciones Garcés elige una serie de adjetivos, casi todos utilizados una sola vez: *admirable, raro, peregrino, placentero, contento* (por necesidad de rima) y *galán*, o sustituye *leggiadro* con un adverbio o un sustantivo (*RVF2,1 leggiadra* → galanamente; *RVF193,10 leggiadre e care* → con gracia y tal dulçura; *RVF196,10 leggiamdri modi* → dulcemente; *RVF207,9 bel lume leggiadro* → belleza). El sustantivo *leggiadria* se traduce 5 veces entre 7 con *gallardía*.

2.3.g. El adjetivo *lasso* se usa en el *Canzoniere* en la acepción de «cansado» 21 veces y, más a menudo, —49 veces— con la función de interjección y el significado de «infeliz», «desdichado». En la primera acepción se suele aplicar a los sustantivos *cor, pie, occhi*. La mayoría de las veces Garcés omite el adjetivo o modifica el verso entero⁴⁵. Sólo una vez lo traduce con el arcaísmo *lasso* del que ya hablamos y 3 veces acude a *cansado*, adjetivo que también emplea para traducir *stanco*. Una vez más, en *RVF225,1*, traduce *lasso* con *cansado* pero en este caso se trata de un error porque el adjetivo significa «relajado» («*Dodici donne onestamente lasse*» → «A doze damas vide algo cansadas»). Cuando *lasso* es una interjección, 20 veces Garcés la traduce con *triste, ay triste*, con *ay, o (gran) espanto* y con el verbo *gemir*. Pero en la mayoría de las menciones (28) lo omite. Esto no debe hacer suponer que nuestro traductor tiende a eliminar los elementos de interjección y exclamación del original. De hecho en su traducción son frecuentes *ay* y *mas ay* que son traducción de los abundantes elementos interjetivos del modelo (Vitale 1996: 280), pero también son introducidos por Garcés para reforzar una exclamación, para compensar los que se han perdido o por razones métricas.

Vamos a concluir con el examen de cómo se traduce el sintagma *begli occhi* o *occhi belli*, que se halla 62 veces en el *Canzoniere*. La forma de traducirlo confirma las tendencias que ya hemos destacado: Garcés no utiliza una sola traducción sino varias soluciones a la vez. En la mayoría de los casos elimina el calificativo o lo sustituye con un adjetivo demostrativo o posesivo. Sólo 6 veces traduce fielmente aplicando a *ojos* un calificativo como *bellos, lindos, suaves, agraciados y dulces*. Tam-

⁴⁵ «*Cor lasso*» se sustituye 5 veces entre 8 por el pronombre personal (explícito o implícito).

bién emplea el infinitivo sustantivado *mirar* y los sustantivos *vista* y *viso*. En otros casos sustituye el sintagma con imágenes como *sol*, *rayo*, *luz* y *lumbreira*, o bien modifica el verso u omite completamente el sintagma.

Otras palabras clave cuya traducción hemos analizado y que no podemos tratar aquí son *lume*, *errore*, *riso*, *piaggia*, *pensoso*, *altero* y los sintagmas *bel viso* y *dolce mia nemica*.

3. Todo lo dicho muestra una serie de rasgos típicos de la obra de Garcés confirmados también por otras sendas. La utilización de los homólogos es frecuente pero no sistemática. Una misma palabra —aunque clave— se traduce a través de un amplio abanico de soluciones, más o menos logradas (y por otra parte el estudio de las palabras preferidas por Garcés muestra la tendencia a traducir con una misma palabra una gran variedad de términos utilizados por Petrarca). La omisión de los adjetivos es tendencia muy marcada y afecta a la labor de traducción. El aspecto métrico es prioritario y el alejamiento de la literalidad se debe a veces a dificultades métricas que impiden el empleo de un homólogo o de una traducción exacta. La falta de términos correspondientes se resuelve a menudo con cierto ingenio, pero tampoco faltan traducciones torpes.

Los cultismos y latinismos que Garcés introduce en su versión pertenecen en su mayoría a la lengua poética de la época, aunque se hallan también voces raras que dependen del influjo del modelo.

La proximidad entre español e italiano, el mayor prestigio de éste, y la familiaridad y el amor que Garcés y los literatos peruanos demostraban hacia la lengua de Petrarca es causa de la introducción de una serie de calcos y de préstamos. Quizás el traductor pretendía crear —a través de éstos— un «tono» italiano, pero a veces resultan demasiado atrevidos y poco respetuosos hacia la lengua castellana. La obsesión métrica que domina al traductor es causa de algunos de los atrevimientos y también del empleo de palabras parecidas sólo en el significante, sin preocuparse por el significado del verso.

Los rastros del origen portugués del traductor son pocos e inseguros, y es escaso el influjo de los matices del español de América.

El léxico es uno de los aspectos de mayor interés de esta obra tan atrevida y su estudio muestra la labor de traducción de Garcés y nos deja entrever el gran esfuerzo y la pasión que su autor virtió en esta empresa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE, J. (1982): «*El italiano y lo italiano en Lope de Vega*» en *Literatura italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 259-282.
- BATTAGLIA, S. (1984-): *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet.
- BELLONI, G. (1992): *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore.
- CANALS PIÑAS, J. (1994): «Petrarca en el Tesoro de Sebastián de Covarrubias», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, pp. 573-585.

- [CASAS, C. de las], *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana de Christoval de las Casas ... et accresciuto di nuovo da Camillo Camilli di molti vocaboli che non erano nell'altre jmpressioni*, Venetia MDCVIII, appresso Matthio Valentino.
- CETINA, G. de (ed. 1990): *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, A. de (1985): *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, London, Tamesis.
- CORDE (*Corpus Diacrónico del Español*), www.rae.es
- COROMINAS, J.- PASCUAL, J. (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, (DCELCH).
- COVARRUBIAS DE OROZCO, S. (ed.1994): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.
- Diccionario de la Lengua Española*, XXI edición, Madrid, RAE, 1995
- GALLEGO MORELL, A. (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo y Vargas y Azara*, Madrid, Gredos (2 ed. revisada y adicionada).
- GARRIBBA, A. (2003a): «La prima traduzione completa dei *Rerum vulgarium fragmenta* in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Enrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591), *Artifara* (Univ. Torino), n. 3 (luglio-diciembre 2003), <http://www.artifara.com/rivista3/testi/petr01.asp> y <http://www.artifara.com/rivista3/testi/petrarca.htm>
- GARRIBBA, A. (2003b): «Il petrarchismo in America Latina nel Cinquecento: il caso di Enrique Garcés», *Il confronto letterario*, 40.
- GARRIBBA A.-BRUGNOLO, F. (en prensa): «La traducción del *Canzoniere* de Petrarca de Enrique Garcés: aspectos estilísticos, léxicos y retóricos» en *Actas de las Jornadas Internacionales sobre «Petrarca y el petarquismo en Europa y América»* (México D.F., 18-23 de octubre 2004).
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1962): *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HERRERA, F. de (ed. 1975) *Obra poética*, ed. crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Real Accademia Española, 2 vols.
- KENISTON, H. (1937): *The syntax of castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, The University Of Chicago Press.
- KOSSOFF, D. (1966): *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española.
- LOHMANN VILLENA, G. (1948): «Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista», *Anuario de Estudios Americanos*, V, pp. 439-82.
- MANERO SOROLLA, 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 Salomon Vsque* (Venecia 1567)», en *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, ed. A. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad, vol I, pp. 377-391.
- MACRÌ, O. (1949): *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.

- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1940): *Historia de la poesía hispano-americana*, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, vol. X, p.199.
- MORREALE, M. (1959): *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española, (Anejos del Boletín de la Real Academia Española,1).
- MORREALE, M. (1977): «Appunti per uno studio sulle traduzioni spagnole dell'*Orlando Furioso* nel Cinquecento», en *Le prime traduzioni dell'Ariosto*, Padova, Antenore.
- PALENCIA, A. de, (ed. 1967): *Universal vocabulario en latín y en romance. Reproducción facsimilar de la edición de Sevilla 1490*, Madrid, Comisión permanente de la Asociación de Academias de la Lengua española.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, [1726], edición facsimilar, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols. (Aut.)
- ROZAS, J.M. (1969): «Petrarquismo y rima en -ento», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*, Atlanta, Emory State University, Ediciones Alcalá, vol. II, pp. 67-85.
- SANTAGATA, M. (ed.) (1996): Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- SARMIENTO, E. (1970): *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia.
- SILVA, A. de MORAIS (1949-59): *Grande Dicionário da Língua portuguesa*, Editorial Confluencia.
- Teatro español del Siglo de Oro* (1997-8), CD-Rom, Chadwick Healey España.
- TERLINGEN, J. H. (1943): *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam.
- VITALE, M. (1996): *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.