

Una traducción contemporánea del *Canzoniere*

Manuel CARRERA DÍAZ

Universidad de Sevilla
carrera@us.es

RESUMEN

En este trabajo se analizan las principales características de la traducción española del *Canzoniere* de Petrarca realizada en 1989 por Jacobo Cortines. El análisis comienza con una breve historia de las traducciones al español de esta obra, para centrarse a continuación en las tres más importantes del siglo XX, entre las que se cuenta la de Cortines. Partiendo de las dificultades métricas, léxicas y sintácticas que presenta un trabajo de este tipo, se analizan las soluciones aportadas en cada caso por el traductor, y se concluye que se trata de una traducción excelente que ha sabido respetar el espíritu y la letra de la obra petrarquista, ofreciendo al mismo tiempo un alto resultado artístico.

Palabras clave: Traducción del *Canzoniere*, métrica, léxico, sintaxis.

A contemporary Translation of the Canzoniere

ABSTRACT

This paper analyses the main characteristic features of Jacobo Cortines' 1989 Spanish translation of Petrarch's *Canzoniere*. It opens with a short history of all Spanish translations of this particular work, after which it focuses on the three most significant 20th-century ones, including Jacobo Cortines'. Since *Canzoniere* poses such great problems in metre, vocabulary and syntax, the achievements of the translator are carefully studied, the conclusion being that Cortines' version excels all others, as it manages to combine a close rendering of the original text and a genuine artistic Spanish translation.

Key words: Translation of Petrarch's *Canzoniere*, metre, vocabulary, syntax.

Es de sobra sabido que, pese a la extraordinaria influencia que Petrarca ejerció sobre la literatura española en los Siglos de Oro, las traducciones castellanas del *Canzoniere*, además de ser escasas durante siglos, aparecieron tardíamente; se verificaba, en efecto, la curiosa circunstancia de que aun siendo España el primer país europeo que contaba con una traducción en verso de la *Divina Commedia* (si bien no en español, sino en catalán, por obra de Andreu Febrer, 1429), la primera traducción completa del *Canzoniere*, llevada a cabo por Enrique Garcés, tuvo que esperar hasta 1591.

Semejante retraso no fue debido, lógicamente, a una falta de interés por la obra petrarquista. Sucedió en realidad que tal interés seguía en aquella época otros canales, y se basaba sobre motivaciones particulares y perfectamente explicables. Los primeros humanistas castellanos vieron en Petrarca un escritor fundamentalmente latino, importante desde el punto de vista filosófico y erudito. Dante, por el contrario, era el gran autor romance, cuyo conocimiento e imitación podían suponer un importante factor de enriquecimiento para la lengua literaria castellana. Dante era,

por ello, más «útil» para los autores españoles. Así se explica el hecho de que lo que más interesaba de Petrarca fuese precisamente su aspecto más dantesco: mientras el *Canzoniere* seguía esperando una traducción española, los *Trionfi* fueron traducidos en 1512 por Antonio de Obregón, y su éxito debió de ser notable si se piensa que fueron reeditados en 1526, 1532 y 1541. Hacia mediados del siglo, sin embargo, la situación cambia con la introducción en la métrica hispánica del terceto encadenado y el endecasílabo (la nueva traducción de los *Trionfi* de Hernando de Hozes ya está en este metro): se abría el camino para la traducción del *Canzoniere*, sobre todo porque además de estas innovaciones métricas el interés de los autores españoles iba trasladándose desde Dante, que parecía a esas alturas demasiado medieval, hacia un Petrarca romance entonces redescubierto.

A pesar de todo, el *Canzoniere*, que a partir del XVI fue imitado, admirado y leído, fue poco traducido, si se prescinde de la mencionada traducción de Garcés y de la anterior, publicada incompleta, de Salusque Lusitano. Hay que esperar a bien avanzados los años setenta del siglo XX para asistir a un nuevo renacer de las traducciones castellanas de la obra petrarquista: en 1976 aparece la de Attilio Pentimalli (Barcelona, Libros Río Nuevo); de 1983 es la de Ángel Crespo (Barcelona, Bruguera) y en 1989 se publicó (Madrid, Cátedra) esta que ahora quiero comentar, la de Jacobo Cortines, profesor de literatura española en la universidad de Sevilla.

Como es bien sabido, traducir es siempre una difícil y a veces poco gratificante actividad. Y si se trata de trasvasar a otra lengua una obra poética, tales circunstancias se pueden agudizar de modo extraordinario. Aún antes de entrar en la valoración del trabajo de traducción en sí, las tres versiones que he mencionado son la prueba, en sus distintos enfoques, de las diferentes y a veces opuestas posiciones entre las que el traductor se ve obligado a elegir desde el principio, y que inevitablemente condicionarán de manera decisiva el resultado final de su trabajo. La traducción de Pentimalli, como él mismo manifiesta en el prólogo, no pretende recrear en español un texto petrarquista, sino que, con su pura literalidad que a veces roza un grado de aspereza de la que el propio traductor es consciente, trata de servir de guía a la lectura del original petrarquista. La de Ángel Crespo se sitúa en el polo opuesto: persigue exactamente el calco del original incluso, y sobre todo, en el aspecto métrico, adoptando endecasílabos y heptasílabos rimados tras los cuales el lector no puede dejar de advertir una titánica y constante lucha con la palabra.

Jacobo Cortines reunía todas las condiciones para elaborar una traducción que, sin despreciar la palabra, se acercase más que nunca a la esencia de la creación poética. Además de profesor de literatura española y de buen conocedor de la lengua italiana, Cortines es poeta y reconocido musicólogo, cualidades estas dos últimas que no podían dejar de transparentarse positivamente en un trabajo que requiere un tan amplio instrumental como una traducción del *Canzoniere*, en la que invirtió nada menos que diez años. Esta ingente tarea, por otra parte, no arrancó de la nada: fue precedida de traducciones parciales de textos petrarquistas que se fueron publicando a lo largo del tiempo y de una versión también castellana de los *Trionfi* elaborada en colaboración con el autor de estas páginas, que publicó la desaparecida Editora Nacional en 1983 y que ha vuelto a ser editada el año pasado, con modificaciones y correcciones, y bajo la supervisión de Guido Cappelli, por Ediciones Cátedra. Y tam-

poco se quedó ahí: reciente es su espléndida traducción del libreto de la ópera *El barbero de Sevilla*, donde los fragmentos de mayor complejidad rítmica están vertidos al español con tal soltura y elegancia, que cuesta creer que sea fruto de una traducción.

Pero volvamos al *Canzoniere*. Siendo perfectamente aceptables las perspectivas estilísticas tanto de Pentimalli como de Crespo en sus respectivos y admirables trabajos, la traducción de Cortines se basa sobre presupuestos formales distintos a los de las anteriores. Él parte de la intención de elaborar una versión inmediata y poéticamente legible y disfrutable y que, al mismo tiempo, respete el espíritu petrarquista. Se trata de obtener un texto español fluido, melódico y esencialmente cercano al espíritu petrarquista. Como metro opta por el endecasílabo blanco, sustituyendo la tensión propia de la búsqueda de la rima con la afirmación de la musicalidad interna del verso. Ello permite que en la composición del verso se manifieste la pericia de Cortines, y por otra parte lo libera de la tiranía de una rima que podría ejercer el pernicioso efecto no sólo de forzar la modulación poética, sino también de obligar a una variación léxica completamente opuesta a la esencialidad petrarquista. La única excepción es la constituida por la traducción de las sextinas, de las que justamente se respeta la rima, porque en ese juego de rimas es en lo que consiste la gracia de estas composiciones. El verso de la traducción de Cortines, de esa manera, fluye con soltura (con esa facilidad que, paradójicamente, es casi siempre el fruto de un difícil y paciente trabajo), con una claridad y limpidez que son, al mismo tiempo, petrarquistas y atemporales; clásicas, se podría decir, o garcilasianas, como ha dicho María de las Nieves Muñiz. Véanse, al respecto, algunos versos:

[1] *Ma voi, occhi beati, ond'io sofferesi / colpo, ove non valse elmo né scudo*
 (Pentimalli) Mas vosotros ojos benditos, por los que sufrí / ese golpe para el cual no valen yelmo ni escudo
 (Crespo) Mas vos, ojos, me disteis tan violento / golpe, que no valió yelmo ni escudo
 (Cortines) **Mas, oh felices ojos, que me heristeis / con golpe que no para escudo o yelmo**

[2] *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*
 (P) Estaban los cabellos de oro al aire sueltos
 (Cr) Al aura el pelo de oro vi espaciado
 (C) **Estaba el pelo de oro al aura suelto**

[3] *Di pensier in pensier, di monte in monte*
 (P) De pensamiento en pensamiento, de monte en monte / me guía Amor...
 (Cr) De monte en monte voy, de pensamiento / en pensamiento, por amor guiado
 (C) **De pensar en pensar, de monte en monte / me guía Amor...**

Las tres traducciones son correctas y perfectamente aceptables. Pero, al menos para la sensibilidad de quien escribe, las de Cortines son más fluidas, más esenciales, más cercanas a lo que hubiera podido brotar de un Petrarca que escribiera en español. Contribuyen a obtener un efecto semejante la melodía cuidada del verso, la distribución atenta de los acentos y la evitación, muy petrarquista por cierto, de las

estridencias formales. Y contribuye también, de manera decisiva, la selección del léxico, que a su vez habría podido constituir, en las manos de un traductor menos experto o que hubiese partido de presupuestos formales menos adecuados, un notable peligro para el resultado final. Cortines no cae nunca en las peligrosas trampas tendidas por los no infrecuentes latinismos semánticos de Petrarca; evita arcaísmos que, lejos de «petrarquizar» el texto, le hubieran conferido una pátina anacrónica que lo hubieran enfocado más hacia el elemento arqueológico que hacia la clásica modernidad de Petrarca.

Todo parece fácil, pero en realidad, como no es difícil suponer, no lo es en absoluto. Veamos algunos de los problemas que el traductor ha tenido que ir solventado:

a) En este tipo de lenguaje poético, el español presenta una desventaja léxica respecto al italiano, al ser una lengua morfológicamente más monolítica que el italiano: no hay esas facilidades métricas que comportan la elisión (inexistente en castellano) y la apócope (mucho más reglada y limitada). Variantes morfológicas de una misma palabra (algunas ya puramente históricas, ciertamente) como la serie *cuore/cuor/core/cor* no tienen paralelo en español, por no hablar de series morfológicas poco usuales como *sciogliere/sciorre/scior* o *scegliere/scerre/scer*, presentes en Alfieri (según indicación de Cristina Barbolani). Ninguna variante morfológica podía elegirse en castellano para *corazón*, *derretir* o *escoger*. Aunque limitadamente, el poeta italiano tenía la posibilidad de acogerse a variantes morfológicas, mientras que el español se veía abocado exclusivamente a la sustitución léxica.

b) El español es estadísticamente, desde el punto de vista léxico, más agudo que el italiano, lo que comporta graves dificultades con los vocablos agudos españoles, que no pueden cerrar un endecasílabo: eso en la traducción castellana elimina, por ejemplo, a los infinitivos, o a palabras tan emblemáticas de Petrarca como *lauro* (*laurel*, habiendo desechado por arcaico *lauro*). Es un nuevo factor que obliga a elaborar la traducción mediante sustituciones léxicas (*muerte* por *fin*, y *lumbre* por *sol*, en los ejemplos que siguen):

[4] (LXXX) *non pó molto lontan esser dal fine*
no puede estar muy lejos de su **muerte**

[5] (XXII) *se non se 'alquanti ch'anno in odio il sole*
mas no los que del sol odian la **lumbre**

c) La práctica totalidad de las palabras italianas, como es sabido, terminan en vocal (incluidos los plurales, cuestión nada despreciable cuando se habla de configuraciones métricas), lo que facilita el establecimiento de sinalefas que resultan impracticables en español aun en el caso de vocablos prácticamente homógrafos en las dos lenguas. El cómputo silábico es a veces implacable, y hay que sacrificar algún elemento léxico del original. Grave dilema para el traductor, que sólo con gran tacto y discernimiento puede salir del paso deshaciéndose del elemento menos cargado semánticamente. La amputación léxica se vuelve aún más dolorosa cuando se hace necesario practicarla sobre un tejido original cuya exacta urdimbre reverbera inalterable desde hace siglos en la memoria colectiva (*Chiare, fresche et dolci*

acque...). Afortunadamente, las similitudes semánticas y el nivel de redundancia de este tipo de composiciones pueden hacer posible que se minimice la pérdida. Así, en [6] el traductor eliminó el adjetivo *fresche*, que en cierta manera ya está contenido en *chiare*; en [7] se suprime el adjetivo *gentile*, sin que eso suponga una grave pérdida puesto que el sustantivo *aura* ya tiene suficientes connotaciones ennoblecedoras en sí mismo; en [8] se pierde *erba*, sustantivo que en realidad ya poco añadía a *fiori*:

[6] (CXXVI) *Chiare, fresche et dolci acque*
Claras y dulces aguas

[7] (CXCIV) *L'aura gentil, che rasserena i poggi*
Al aura que serena los oteros

[8] (CXLV) *Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba*
Ponme allí donde el sol mata las flores

En ocasiones la extraordinaria complejidad del original obliga no sólo a efectuar supresiones, sino posteriormente a realizar una profunda reordenación: es el caso de [9], donde Petrarca hace una auténtica exhibición de virtuosismo al incluir los nombres propios de veintitrés ríos en sólo cuatro versos, circunstancia que Cortines resuelve elegantemente con una traducción que da la misma impresión de acumulación enumerativa que el texto original, pese a la supresión de varios nombres:

[9] (CXLVIII) *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro,*
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange,
Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange,
Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro;

No Adigio, Po, Tesino, Arno y Tebro,
Éufrates, Nilo, Tigris, Indo y Ganges,
Don, Danubio, Garona, el mar que ruge,
Ródano, Ebro, Rin, Sena, Alba y Loira;

No siempre las remodelaciones o cambios de orden se deben, obviamente, a la elusión de dificultades de la estructura física, sino muy a menudo a factores de ritmo y de sentido musical del poeta traductor. Así, en [10] se da una alteración del orden sintagmático buscando un efecto rítmico y armónico, mientras que en [11] se ha operado una elegante variación que buscaba evitar la cacofonía derivada de la exacta traducción literal:

[10] (CXXVI) *aere sacro, sereno*
sereno aire sagrado

[11] (CXC) *Una candida cerva sopra l'erba*
Sobre la hierba, cándida una cierva

d) Otras veces el problema no radica en lidiar con el material físico de la lengua, sino con ciertas implicaciones culturales. El mantenimiento estricto de ciertas modalidades expresivas del original podría generar un tono de excesivo extrañamiento con respecto a la línea general de la nueva versión. Es evidente que a Petrarca la cultura latina le era infinitamente más familiar que a un lector moderno, aun culto. Parece acertada, pues, la decisión de Cortines de sustituir en algunos casos un latinismo crudo o un cultismo denso por formas expresivas más acordes con el español de hoy, como se ve en [12], donde *miserere* se ha vertido con *ten piedad* o en [13], donde el cultismo *trilustre* aparece explicitado con la expresión analítica *de quince años*.

[12] (LXII) *Miserere del mio non degno affanno*
Ten, pues, piedad de mi cuidado indigno

[13] (CXLV) *continuando il mio sospir trilustre.*
Siguiendo el suspirar de quince años

Entra también en este ámbito el mantenimiento de ecos expresivos radicados en la lengua y la literatura de destino, en este caso la española, que Jacobo Cortines, dada su condición de profesor de literatura y poeta, conoce perfectamente. Es el caso de [14], con inequívocos ecos garcilasianos, o el de [15], derivado de Manrique.

[14] (CCXCVIII) *Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni*
Cuando me paro a contemplar los años

[15] (CCCLVIII) *Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.*
Así, Muerte, pues, ven, pues que te quiero

e) Hasta ahora hemos hablado de dificultades impuestas por la diferente estructura de las lenguas. Pero en un texto poético basado en una métrica fija tiene que haberlas también de tipo técnico, y también de ellas Cortines sale airoso en su excelente traducción. Así, en [16] es capaz de mantener, sin aparente dificultad, un acróstico del original; y, en [17], de elaborar una traducción que mantiene el mismo ritmo con cesura marcada del original:

[16] (V) *Quando io movo i sospiri a chiamar voi,*
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
Il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato REal, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma; TAcí, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Cuando lanzo suspiros por llamaros,
Y al nombre que en mi pecho Amor ha escrito,

LAUdando se comienza a sentir fuera
El son de sus primeras dulces voces.

Vuestro estado REal, que encuentro luego,
Duplica mi valor en la alta empresa;
Mas: BasTA, grita el fin, pues el honrarla
Es peso de otros hombros que los tuyos.

[17] (CXXXIV) *Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra il cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.*

No encuentro paz, y combatir no puedo;
Y espero, y temo; y ardo, y hielo soy;
Y vuelo sobre el cielo, y yazgo en tierra;
Y todo el mundo abrazo, y nada aprieto.

Pueden bastar estos ejemplos, a los que podrían añadirse otros igualmente indicativos, para confirmar el acierto y la bondad de la traducción de Jacobo Cortines. Hay en ella equilibrio tonal en la cadencia del verso, fluidez melódica y rítmica, soltura sintáctica, atenta selección léxica y demostrada habilidad técnica. Si a ello se añade su impecable fidelidad textual, no podemos sino concluir que nos encontramos frente a una excelente traducción, que no sólo respeta el espíritu y la palabra petrarquista, sino que se puede leer como lo que realmente es: poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PETRARCA, F. (1976): *Cancionero*, ed. de A. Pentimalli, Barcelona, Libros Río Nuevo.
— (1983): *Cancionero*, traducción, introducción y notas de A. Crespo, Barcelona, Bruguera.
— (1983): *Triunfos*, introducción, traducción y notas de M. Carrera y J. Cortines, Madrid, Editora Nacional.
— (1989): *Cancionero*, preliminares, traducción, y notas de J. Cortines; texto italiano establecido por Gianfranco Contini; estudio introductorio de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra.
— (1996): *Canzoniere*, ed. de M. Santagata, Milano, Mondadori.