

Los *Triumph* de Petrarca: sus distintas ediciones y la traducción de Hozes de 1554

Alicia María López Márquez
(Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

1. Introducción

El gran poeta y humanista Francesco Petrarca escribe en lengua vulgar, además del *Canzoniere*, una segunda obra llamada los *Triumph*. Esta obra fue escrita hacia los años 1352-53 y que, al igual que las obras latinas, tuvieron mucho éxito y repercusión en la primera mitad del siglo XV en España. La estructura responde a la del poema alegórico, escrito en tercetos encadenados, que se desarrolla en forma de visión. Santagata (6) comenta que, a pesar de los defectos que se pueden hallar en el discurso narrativo y que podrían derivar en descompensaciones del poema, se puede apreciar “una loro organicità” en la que se sucede una línea “logico-narrativa semplice, ma compatta”; de hecho, continúa Santagata diciendo que las seis “entità” se dividen en dos grupos opuestos entre sí, donde los *Triumph* *Cupidinis*, *Mortis* y *Temporis* tienen un efecto negativo frente a los *Triumph* *Pudicitie*, *Fame* y *Eternitatis* de efecto positivo, y cada uno de ellos se presenta como la superación del anterior. Recio (1996: 6) afirma que “se trata en definitiva de una obra moralizante y cristiana sobre el destino del hombre.”

2. Los *Triumph*, la ordenación de sus capítulos y sus variantes textuales

El principal problema de los *Triumph* reside en el hecho de que no existe un texto definitivo elaborado por el propio Petrarca, a diferencia del *Canzoniere* del que se conserva el original (manuscrito Vaticano Latino 3195). De hecho, la mayoría de los estudiosos sobre el tema¹ coinciden en destacar que la obra del poeta italiano quedó inacabada e incompleta, pues existen muchas teorías en relación con la génesis de los distintos capítulos y a su elaboración, ya que el propio poeta fue escribiendo de manera aislada capítulos para después intentar construir con ellos una obra continuada y coherente y fue trabajando en ellos durante más de veinte años, sin que llegara a formar una obra cerrada en sí misma (Muñiz, 115). Y, al parecer, como resultado de este proceso, se conservan muchísimos manuscritos, que en parte proceden de autógrafos del propio Petrarca².

A todo ello, se debe añadir una gran cantidad de variantes y apostillas que, lejos de aportar más información al conjunto textual de la obra, confunden aún más el citado proceso de elaboración. Uno de los motivos principales de dicha confusión se debe a que las fechas, como indica Santagata (XXVI-XXVII), “contenute nelle postille cominciano solo dal settembre del 1357 e le più antiche sono proprio riferite al primo capitolo,” por lo que no se puede atestiguar con seguridad la concepción cronológica de cada capítulo y tampoco la posición exacta de cada uno de ellos. Como apunta Pacca (5) una parte de estas variantes y apostillas están recogidas de los párrafos autógrafos de los *Triumph* que se conservan en el código Vaticano Latino 3196 y que contiene una redacción parcial del *Triumphus Cupidinis* III y una completa del *Triumphus Eternitatis*. Asimismo, nos informa de la existencia de otras muchas que “furono trascritte nel

¹ Así lo indican entre otros, Amaturio (359), Santagata (XVI-XVII), Recio (1996) y Pacca (véanse las introducciones de los capítulos).

² Según señala la autora (112), ya Appel en 1901 contabilizó doscientos cuarenta y ocho manuscritos, recogidos entre Italia, Alemania, Austria y Francia. Igualmente, indica que la lista correspondía a una selección previa.

curso del XVI sec. da vari studiosi sui margini di alcuni codoci dei *Triumph* [...].” Al respecto, apunta Carrera Díaz (1983: 27) que la tradición manuscrita también se basa en los apógrafos de los códices Casanatense 924, Laurenziano XLI, 14, Parmense 1636 y Harleyano 3264, que constituyen las copias de los originales perdidos.

De hecho, sigue Carrera Díaz (ibíd.), todas estas circunstancias han provocado la creación de un “amplio y complejo proceso de elaboración crítica dedicado al establecimiento de la lectio exacta y a la correcta ordenación de las distintas partes.”

Así, en el siglo XIX, Cristoforo Pasqualigo (12-13), en su edición petrarquista³, reflexiona sobre las fluctuaciones de composición y cronología del poema y aporta comentarios sobre el tema de algunos críticos. De este modo, se hace eco de las palabras de uno de ellos, en las que Beccadelli dice al respecto: “nelli Trionfi sono un mondo di mutazioni” [continúa Pasqualigo], “ne dice che i Trionfi non erano ordinati in libro, ma involti in più rotoli, e i fogli in gran confusione.” Como consecuencia de dicha confusión, apunta Pasqualigo (ibíd.), que, en algunas ocasiones, los copistas olvidaban reproducir determinados tercetos e incluso terminaban de copiar a la mitad de los capítulos. Todo ello generó numerosas diferencias entre las primeras impresiones de la obra, dependiendo de la procedencia de uno u otro manuscrito y, además, contribuyó a que los editores prestaran una especial atención a la hora de elegir los mejores manuscritos conservados.

Sin embargo, explica también que, con el paso del tiempo, muchos editores aprovecharon las circunstancias de la diversidad de los manuscritos para advertir en el frontispicio que cada una de sus ediciones era diferente de las otras o, incluso, mejores, y, para asegurarse la vigencia de estas, pedían al gobierno un privilegio de duración de diez años. Así, por ejemplo, Aldo Manuzio en 1501 sacó a la luz en Venecia *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, una edición del *Canzoniere* y de los *Triumph*, afirmando que la disposición y su contenido eran idénticos a como el mismo Pietro Bembo los copió del autógrafo del poeta italiano y, que estaba convencido de que sería la edición autorizada durante los diez años de privilegio real, al menos, en el territorio de la República de Venecia (Pasqualigo, 13).

Las ediciones petrarquistas de la obra en lengua vulgar de Petrarca siguieron surgiendo y, aunque la edición aldina (en referencia a Aldo Manuzio) se convirtiera en la vulgata, esto no impidió que se sucedieran otras con distinta distribución de los capítulos y con otras variantes de autor.

La mayoría de las veces dichas ediciones iban acompañadas del comentario o glosa que explicaba o interpretaba el contenido de la obra. Recuerda Calcaterra (VII) que la interpretación de los *Triumph* empieza con los importantes comentarios que llevaron a cabo eruditos como Bernardo Illicino en el siglo XV y Vellutello, Gesualdo y Daniello en el siglo XVI. El comentario del primero fue el más apreciado de la época y fue editado veintitrés veces, desde 1475 hasta 1525, año en el que aparece la edición de Vellutello con gran aceptación por parte de sus coetáneos y con numerosas reediciones que se prolongaron hasta 1579. Esta publicación no estuvo exenta de polémica, puesto que Vellutello le daba al *Canzoniere* una nueva ordenación de sus rimas, pasando de la clásica bipartición *In vita e in morte di Laura*, a la tripartición de estas, en las que, además de las dos primeras partes, añadía un apéndice de textos dedicados a otros argumentos. A propósito de ello, recogemos las palabras de Carrai:

³ *I Trionfi di Francesco Petrarca* corretti nel testo e riordinati con le varie lezioni degli autografi e di XXX manoscritti per cura di Cristoforo Pasqualigo con appendice di varie lezioni al *Canzoniere*. Venezia 1874.

Questa edizione introdusse nella ricezione di Petrarca un elemento di evidente turbamento, per l'ostentata manomissione dell'impianto stesso del Canzoniere [...]. Vellutello [...] ne riferiva che l'ordinamento vulgato non risaliva all'autore e quindi coglieva il pretesto per riorganizzare senz'altro i trecentosessantasei componimenti in tre sezioni o parti. (2)

3. Hozes, último traductor castellano del siglo XVI de los *Triumphs*, y Vellutello

Con todo lo expuesto, no es de extrañar que, en lo concerniente a las traducciones, nos referimos a las españolas y, teniendo en cuenta que las traducciones sistemáticas en nuestra lengua de la obra en vulgar de Petrarca comienzan a partir del siglo XVI⁴, cada uno de los traductores del escritor italiano eligiera la edición de la obra italiana que más autoridad filológica tuviera en su momento.

A este respecto, podemos citar una traducción de 1554 de Hernando de Hozes⁵ que fue la última de las traducciones⁶ clásicas de los *Triumphs* del siglo XVI, pues habría que esperar cuatro siglos para poder leer a Petrarca en traducciones modernas⁷.

La peculiaridad de la versión de Hozes consistía en verter al castellano los versos del escritor italiano de la misma forma que habían sido concebidos, es decir, en endecasílabos, acabando el verso en vocal y evitando las terminaciones oxítonas, difícil tarea esta de conseguir en nuestra lengua castellana, pues la mayoría de las palabras terminan en consonante y muchas son agudas.

Pero volviendo a las ediciones de los *Triumphs*, nos centraremos en saber qué edición había utilizado el mencionado traductor para su versión. En lo concerniente a la ordenación de los capítulos, hemos constatado que el propio traductor tenía conocimiento de los problemas textuales y de fijación de la obra de Petrarca, según se desprende de sus palabras al inicio del comentario del *Triumphus Fame I*, donde Hozes alude a la existencia del capítulo del *Triumphus Fame Ia*, omitido por muchos editores, especialmente a partir de Vellutello:

En un libro de los triumphos de Petrarca de impresión antigua que yo tengo comentado de Bernado Illicinio ay enel triumpho de la Fama de que ahora queremos tratar un capitulo puesto antes que los tres que aquí se verán, el qual se dexa de poner porque en los que andan glossados por Alexandro Vellutello que yo he visto no ay mas destos tres capítulos ni aun tampoco en la traducción hecha en nuestra lengua [alude a la de

⁴ Para más información véase Recio (2007) y López Márquez (2011).

⁵ En términos generales, dicha traducción ha sido estudiada por Recio (2000 y 2003). Existe ya una edición moderna en imprenta de Recio (2015). Existe además, un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid el número 3687, que parece ser una traducción del mismo Hozes, al que hace referencia Rico y López Márquez (2013) y que ha sido estudiado por Recio (2015) y se encuentra en prensa.

⁶ La anterior es de 1512 y pertenece a Antonio de Obregón. Dicha traducción se rige por la tradición del metro octosilábico de la poesía cancioneril castellana y los versos están agrupados en estrofas de diez. Obregón traduce los seis *Triunfos* añadiendo los comentarios de Bernado Illicinio, bajo el título de: *Francisco Petrarca con los seis triunfos de toscano sacados en castellano*, traducción publicada en Logroño. Contamos ya con una edición moderna de Recio (2012), además de otros estudios anteriores sobre Obregón (Recio, 1993 y 1996).

⁷ Concretamente a 1983, cuando Editora Nacional de Madrid publicó la traducción de los *Triumphs* de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz. En el mismo año, Ángel Crespo traduce en la editorial Bruguera de Barcelona el *Canzoniere* y cinco años más tarde, el mismo Jacobo Cortines hace una nueva traducción de la misma obra de Petrarca en Ediciones Cátedra.

Obregón], aunque sea verdad que en algunos de los de nueva impresión he visto este capítulo puesto por su parte y sin glossa al fin de todas las obras con solamente título que dize capítulo de Francisco Petrarca. (1554:73r)

Hozes traduce la obra según la ordenación marcada por Vellutello, es decir, a partir de la mencionada edición de 1525, cuya disposición de los capítulos y secciones respeta el orden de la ya citada edición aldina, y que sería el siguiente:

| <i>Triumphus</i> (Edición Aldina: 1501 / Vellutello: 1525) | Primer verso de los diferentes capítulos y secciones |
|---|--|
| <i>Triumphus Cupidinis</i> ⁸ | <i>Nel tempo che rinova i mie' sospiri</i> |
| <i>Triumphus Cupidinis II</i> | <i>Stanco già di mirar, non sazio ancora</i> |
| <i>Triumphus Cupidinis III</i> | <i>Era sì pieno il cor di meraviglie</i> |
| <i>Triumphus Cupidinis IV</i> | <i>Poscia che mia fortuna in forza altrui</i> |
| <i>Triumphus Pudicitie</i> | <i>Quando ad un giogo ed in un tempo quivi</i> |
| <i>Triumphus Mortis I</i> | <i>Questa leggiadra e gloriosa donna</i> |
| <i>Triumphus Mortis II</i> | <i>La notte che seguì l'orribil caso</i> |
| <i>Triumphus Fame I</i> | <i>Da poi che morte triumphò nel volto</i> |
| <i>Triumphus Fame II</i> | <i>Pien d'infinita e nobil meraviglia</i> |
| <i>Triumphus Fame III</i> | <i>Io non sapea da tal vista levarmi</i> |
| <i>Triumphus Temporis</i> | <i>De l'aureo albergo, con l'aurora inanzi</i> |
| <i>Triumphus Eternitatis</i> | <i>Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi</i> |

Dicha ordenación se diferencia de las primeras ediciones (como la de Illicinio) en que estas añadían los dos capítulos rechazados inicialmente por Petrarca, los llamados *Triumphus Mortis Ia* (TM Ia: *Quanti già ne l'età matura ed acra*) y *Triumphus Fame Ia* (TF Ia: *Nel cor pien d'amarissima dolcezza*): El primero (TM Ia) se introducía como apéndice del quinto capítulo y el segundo (TF Ia) ocupaba la octava posición en la obra. Por otro lado, el TC III se colocaba como segundo capítulo, el TC IV como tercero y, por último, el TC II pasaba a ocupar la cuarta posición (Muñiz, 117), tal como aparece en el siguiente cuadro:

Orden de las primeras ediciones

⁸ Esta ordenación de los capítulos es la misma que siguen las ediciones modernas.

| | |
|---|--------------------------------|
| 2º | <i>Triumphus Cupidinis III</i> |
| 3º | <i>Triumphus Cupidinis IV</i> |
| 4º | <i>Triumphus Cupidinis II</i> |
| Apéndice del 5º capítulo (<i>Triumphus Pudicitie</i>) | <i>Triumphus Mortis Ia</i> |
| 8º | <i>Triumphus Fame Ia</i> |

Ya en 1901, Appel realiza una nueva edición crítica, constituyendo una de las más importantes. Sin embargo, nos recuerda Muñiz (116) que los editores modernos de los *Triumphus* no han reconocido el trabajo de Appel con respecto a la ordenación de los capítulos, puesto que al igual que Vellutello, prefieren ser fieles al orden de la edición aldina de Bembo. A pesar de todo, la mayoría de estos editores han aprobado el texto de cada verso según lo acordado por el filólogo alemán y, además, dicha edición crítica sigue siendo un importante texto de referencia.

A partir de aquí se han sucedido otras ediciones igualmente valiosas por su aportación filológica al texto de los *Triumphus*, como por ejemplo la de Calcaterra o Neri hasta llegar a las más recientes de Ariani o de Pacca destacadas por la aportación de numerosa documentación y por su aparato crítico.

Volviendo a la traducción de Hozes, hemos deducido que, en relación con otros problemas textuales de los *Triumphus*, como el de las numerosas variantes y modificaciones del poema, así como con el de los diferentes segmentos de versos alternativos que Petrarca fue aportando durante su elaboración, el traductor tomó también como texto base para su traducción la edición de Vellutello, según se deduce de la ya citada explicación que nos ofrece al inicio del *Triumphus Fame I*:

Assi mismo enel principio del triumpho dela muerte eneste libro de impression antigua que arriba he dicho, y también en la traducción hecha en nuestra lengua [la de Obregón] ay algunos versos más que enlos Petrarchas nuevos: los quales yo he dexado de poner por seguir, como en las otras cosas, a Alexandro Vellutello. (Fol. 73v)

La edición de Vellutello⁹ presenta numerosas diferencias en comparación con otras ediciones, como la moderna edición de Pacca.

A este respecto no podemos dejar de mencionar la diversidad de variantes en cuanto a los últimos versos del *Triumphus Cupidinis III* (TC III). La diferencia aparece a partir del v. 178 donde, dependiendo de los manuscritos considerados y estudiados por los editores, presentan un final corto o largo, es decir, con más o menos versos. Podemos decir que, según las explicaciones de Pacca (1996: 174), todos los editores que precedieron a Appel, siguieron sustancialmente la versión larga del final del TC III, contenida en el autógrafo del citado manuscrito Vaticano Latino 3196 como, por ejemplo, Vellutello en el siglo XVI o como también en el XIX Pasqualigo, cuyos versos estarían compuestos de la siguiente forma¹⁰:

Vellutello (siglo XVI) / Pasqualigo (siglo XIX)

⁹ Véase Recio (2003).

¹⁰ Para la puntuación y ortografía de estos tercetos hemos seguido la edición de Pasqualigo (46). Advertimos que esta edición el TC III ocupa la segunda posición.

(vv. 178-190)

*e come sono instabili sue rote;
le speranze dubbiose e 'l dolor certo;
come sue promession di fe' son vote;*

*come nell'ossa è 'l suo foco coperto
e ne le vene vive occulta piaga,
onde è norte palese e 'ncendio aperto.*

*Insomma, so com'è inconstante e vaga,
timida ardita vita degli amanti;
ch' un poco dolce molto amaro appaga;*

*e so i costumi, e i lor sospiri e i canti,
e 'l parlar rotto e 'l súbito silenzio,
e 'l brevissimo riso e i lunghi pianti,
e qual è 'l mêl temprato con l'assenzio.*

Según algunos manuscritos, existe un final breve que combina dos posibilidades: la primera comprende siete versos (178-184), con algunas variantes respecto a los primeros versos del final largo, opción seguida por Appel y más tarde por Pacca y, la segunda, compuesta por diez versos, que resulta de un híbrido entre el final breve y la fusión de los últimos siete versos del citado autógrafo, aceptada por casi todos los editores del siglo XX, entre ellos, Calcaterra y F. Neri:

| Primera: vv. 178-184 | Segunda: vv. 178-187 |
|---|---|
| <p><i>e come sono instabili sue rote, le mani ármate, e gli occhi avvolti in fasce, sue promesse di fe' come son vote,</i></p> <p><i>come nell'ossa il suo foco si pasce, e ne le vene vive occulta piaga, onde norte è palese incendio nasce, che poco dolce molto amaro appaga.</i></p> | <p><i>e come sono instabili sue rote, le mani ármate, e gli occhi avvolti in fasce, sue promesse di fe' come son vote, come nell'ossa il suo foco si pasce, e ne le vene vive occulta piaga, onde norte è palese incendio nasce Insomma, so che cosa è l'alma vaga, rotto parlar con súbito silenzio, che poco dolce molto amaro appaga di che s'ha il mel temprato con l'assenzio.</i></p> |

Ciñéndonos a la traducción de Hozes, se puede comprobar que el texto base que utilizó para su traducción fue el adoptado por Vellutello, como se deduce de los siguientes segmentos de versos pertenecientes al final del TC III:

| Vellutello | Hozes |
|--|---|
| <i>e come sono instabili sue rote; le speranze dubbiose e 'l dolor certo; come sue promession di fe' son vote;</i> | <i>Y sé que toda cosa en él se muda, incierta su esperanza, el dolor cierto y que hay en sus promesas siempre dudas</i> |
| <i>come nell'ossa è 'l suo foco coperto e ne le vene vive occulta piaga, onde è norte palese e 'ncendio aperto.</i> | <i>y sé que está en las almas encubierto el fuego y dura llaga que adelante nos deja el corazón casi por muerto</i> |
| <i>Insomma, so com'è inconstante e vaga, timida ardita vita degli amanti; ch' un poco dolce molto amaro appaga;</i> | <i>Y sé que es triste vida y no constante osada y temerosa. Y que en mal tanto aplace poco bien a todo amante.</i> |
| <i>e so i costumi, e i lor sospiri e i canti, e 'l parlar rotto e 'l súbito silenzio, e 'l brevissimo riso e i lunghi pianti, e qual è 'l mêl temprato con l'assenzio.</i> | <i>Las mañas y suspiros sé y el canto la habla rota y el silencio presto la risa siempre breve y largo llanto, y cual es con la miel ajenjo puesto.</i> |

En relación con la traducción moderna de Cortines-Carrera, la primera de 1983, de Editora Nacional, se basa en la edición de Ferdinando Neri de 1951 (*Introducción*, 28), con 187 versos, como ya hemos apuntado, mientras que la reedición de Guido Cappelli de 2002 recurre a la ya comentada edición de Vinicius Pacca de 1996 (75), con 184 versos.

Por último, con la siguiente tabla, queremos destacar algunos ejemplos de las distintas variantes entre el texto de Vellutello, antes de la fijación de Appel, y el de Pacca, después de la fijación:

| VELLUTELLO | PACCA |
|--|---|
| TC I, v. 79 <i>Mansueto fanciullo, e fiero veglio</i> | <i>Giovencel mansueto, e fiero veglio</i> |
| TC II, v. 7 <i>Leggiadro habito strano</i> | <i>Leggiadro habito e strano</i> |
| TC II, v. 98 <i>O sommo amore, o nova cortesia</i> | <i>O sommo amore e nova cortesia</i> |
| TC III, v. 121 <i>Leggiadra e fera</i> | <i>Leggiadra fera</i> |

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| TC IV, v. 27 | <i>Stil soave e raro</i> |
| <i>Stil leggiadro e raro</i> | |
| TC IV, v. 29 | <i>Verde piaggia</i> |
| <i>Fiorita e, verde o piaggia</i> | |
| TC IV, v. 42 | <i>Dir strano e bello</i> |
| <i>Dir novo e bello</i> | |
| TC IV, v. 103 | <i>Un ombroso e chiuso colle</i> |
| <i>Un ombroso e verde colle</i> | |
| TP, v. 127 | <i>Le sacre e benedette vergini</i> |
| <i>Le sacre benedette vergini</i> | |
| TM I, v. 181 | <i>Ignudi, miseri e mendici</i> |
| <i>Ignudi, poveri e mendici</i> | |
| TM I, v. 122 | <i>Tacita, e sola lieta</i> |
| <i>Tacita, e lieta e sola</i> | |
| TT, v. 62 | <i>Nubil' e brev' e freddo</i> |
| <i>Nubilo, breve, freddo</i> | |

4. La última traducción castellana de los *Triumphus* de Hernando de Hozes: técnicas y procedimientos de traducción aplicados en su versión

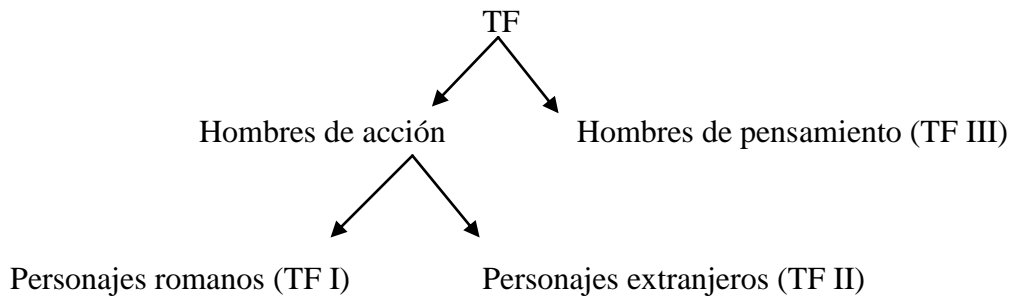
Retomamos la traducción de Hozes para destacar y analizar algunos ejemplos de traducción pertenecientes a los tres últimos capítulos y su composición. Nos referimos al *Triumphus Fame*, *Triumphus Temporis* y *Triumphus Eternitatis*.¹¹

Después de la aparición de los primeros triunfos *Cupidinis*, *Pudicitie* y *Mortis*, entra en escena el carro de la Fama.

El *Triumphus Fame* (TF)¹² comprende una lista de nombres que van acompañados de sus relativas cualidades o propiedades, sin que exista una correlación espacio temporal en el relato. Está compuesto primordialmente por una enumeración de personajes, divididos en hombres de acción y hombres de pensamiento. Asimismo, la reseña de héroes que pertenecen a los de acción se compone de dos partes: la primera trata de personajes romanos, y la segunda de extranjeros, acompañada también por un breve apéndice donde se detallan algunas figuras modernas. Así pues el contenido de las distintas secciones del TF queda constituido de la siguiente manera:

¹¹ Para el estudio de los tres primeros capítulos, *Triumphus Cupidinis*, *Triumphus Pudicitie* y *Triumphus Mortis*, véase López Márquez (2013).

¹² Para la descripción de estos tres capítulos, tomamos como punto de partida esencialmente los comentarios aportados por Pacca. De la misma forma, para la explicación de los tercetos, contexto de nuestros ejemplos, nos hemos basado en las notas de la edición bilingüe de Cappelli.



Como ya hemos señalado, la personificación de la Fama aparece después de que la Muerte haya abandonado la escena, presentándose como la vencedora de esta, con capacidad para sacar al hombre de su tumba y devolverlo a la vida. En realidad, el principal interés del cuarto capítulo se centra en la transmisión de una gran cantidad de información cultural que enriquece la presentación de los personajes.

El origen del *Triumphus Fame* I se remonta al contenido del abandonado capítulo inicial del TF Ia, compuesto en dos partes en una fecha sin precisar. En esta primera sección, la Fama entra en escena acompañada por grandes personajes del pasado, entre los que destacan los más admirados por el poeta, César y Escipión, que a su vez, van seguidos de un grupo de hombres ilustres de la Antigüedad Romana, cuyas hazañas guerreras fueron muy famosas (algunos de los cuales citados en capítulos anteriores).¹³

Así como sucede en el TF I, la segunda sección del TF tiene sus orígenes en la versión primitiva del TF Ia.

Con el TF II concluye la reseña de los personajes de acción, a la que también se le añade una numerosa lista de personajes menos ilustres: extranjeros y modernos. En realidad, el motivo de la inclusión de este último grupo no es tanto ensalzar las glorias extranjeras, cuanto reflejar su inferioridad ante la gran potencia romana. Esta característica es el complemento ideológico necesario a la sección anterior (TF I).

La enumeración de personajes extranjeros se abre con Aníbal; le siguen algunos personajes del ciclo troyano, atenienses exiliados, personajes de la Biblia, famosas mujeres guerreras y algunos soberanos orientales. De forma somera, se mencionan los componentes del grupo de los modernos. Por ejemplo, se cita al Rey Arturo y a Carlomagno, del que PR no tenía muy buena opinión. Tal como ocurre en el TF I, también aquí se citan algunos personajes que ya han sido nombrados en capítulos anteriores. Así, encontramos por segunda vez al héroe Aquiles (TC I, vv. 125); Agamenón, jefe del ejército griego contra Troya (TC III, vv. 16-17); el vencedor del minotauro, Teseo (TC I, vv. 116-117); Aristides, conocido como el Justo (TF I, v. 55) y, por último, cerrando esta serie, Masinisa (citado como el marido de Sofonisba) y Sifax, ambos reyes de Numidia (TC II, vv.11-12). Dentro de la reseña de bíblicos, volvemos a saber, entre otros, del rey David (TC III, vv. 38-39), del rey Salomón (TC III, vv. 43-45) y del patriarca Abraham (TC III, vv. 38-39), así como de Isaac y Jacob, este último nombrado por el engaño del que fue víctima en su noche de bodas (TC III, vv. 34-36).

¹³ Concretamente, Escipión el Africano se menciona en el TC II (vv. 31-32) y más tarde también recordado en el capítulo siguiente (TP, vv. 175-177). Asimismo, se vuelve a citar a dos emperadores romanos: Julio César, que abre la hueste de los prisioneros de Amor, y César Octaviano (TC I, vv. 88-90 y 95, respectivamente). Por último, reaparece el general y político romano Pompeyo el Grande (TC III vv. 14 y 32).

Dentro del grupo de las heroínas, aparecen nuevamente la amazona Hipólita lamentando la desgracia de su hijo Hipólito (TC I, vv.109-114), la reina Tamiris (TP, vv. 97-105), la virgen latina, Camila (TP, vv. 71), Semíramis, reina de la antigua Asiria (TC III, v. 76) y, la última guerrera y también único personaje femenino representante de la Biblia, Judit (TC III, vv. 52-57). Por último, reaparece la historia del rey Mitrídates, conocido por su férrea oposición al ejército romano (TC III, vv. 28-30).

Sobre la fecha de composición del TF III existen muchas incertidumbres. Sin embargo, se puede concretar que, al menos, se pudo realizar en torno a la primera mitad de los años sesenta. De todas formas, se piensa que el TF III pudo ser una redacción alternativa al también rechazado TF IIa.

Los méritos literarios son la característica común de la lista de personajes del TF III, cuyo grupo está formado por grandes pensadores y poetas de la Antigüedad (filósofos, poetas, oradores, historiadores, médicos y eruditos), entre los que se encuentran, Platón, Aristóteles y Pitágoras.

La reseña empieza con la aparición de algunos maestros, clasificados según sus respectivas materias y presentados en parejas. Así, hallamos a Platón y Aristóteles, a Homero y Virgilio y también a Cicerón y Demóstenes. Más adelante, los demás personajes están agrupados según sus profesiones. El hecho que más llama la atención es la ausencia de algunos exponentes de las artes figurativas, como la pintura o la escultura, que son consideradas inferiores al arte de la escritura. Asimismo, no aparecen, dentro de las figuras de la literatura, los autores cristianos, árabes y, en general, los modernos.

De todos los capítulos del poema, el TT es el que posee menos elementos para determinar su fecha de composición, ya que ni siquiera se conservan variantes ni apostillas de autor. El contenido del presente capítulo se basa en la caducidad del tiempo y de las empresas humanas. Asimismo, es probable que la cercanía temática al contenido del siguiente capítulo (TE: la felicidad y dicha perpetuas), sea un motivo suficiente para creer que la fecha de composición de ambos sea contigua cronológicamente.

El capítulo se abre con el discurso del Sol que, envidioso de la fama del hombre, se lamenta de lo mucho que tiene que trabajar para conservar su inmortalidad. A continuación, el Sol, celoso, hace mover la rueda del tiempo a gran velocidad, hasta el punto de anular el tiempo cronológico y las estaciones. Más adelante, el poeta empieza su meditación sobre la caducidad de la fama del hombre en la tierra, concluyendo con los reproches dirigidos a los que creen que, gracias a la Fama, obtendrán la inmortalidad.

Las circunstancias textuales del TE¹⁴ son las más favorables de todos los capítulos que constituyen el poema. El manuscrito *Vaticano Latino* 3196 (“codice degli abbozzi”) conserva una redacción autógrafa del mismo PR realizada en sus últimos años, dentro de la cual se encuentran dos apostillas que marcan el tiempo de inicio y final del capítulo: entre el 15 de enero y el 12 de febrero de 1374 (Perarca muere en julio de ese mismo año). De todas formas,

¹⁴ Como apunta Calcaterra (XIV), sobre el nombre de este capítulo no existe conformidad, principalmente porque falta en el autógrafo petrarquesco, pues: “gli antichi per lo più intitolarono l’ultimo canto *Trionfo della Divinità* e talora *Trionfo della Divinità ovvero de l’Eternità*; ma la sostanza è la medesima, poichè l’eternità è attributo di Dio.” En ediciones modernas como la de Pacca (507), la denominación de *Divinidad*, se descarta por completo. En cualquier caso, Hozes (fol. 104v) traduce el título de este capítulo como el *Triumpho de la Divinidad*, habida cuenta de que su traducción se basa en la edición de Vellutello, en la que se denomina al TE, como *Il Trionfo di Divinità* (Vellutello, 1568: fol. 206v). Asimismo, tanto García Morales (477) como Prieto (287), conservan el título (*Triunfo de la Divinidad*) de la traducción de Hozes.

se piensa que en realidad la redacción del manuscrito pertenece a la corrección de un texto anterior.

El contenido del TE supone la continuación narrativa y el complemento ideológico del precedente capítulo, ya que después de la exposición en el TT de la futilidad de las cosas humanas, el poeta reflexiona sobre la bienaventuranza que traerá consigo la creación de un nuevo orden universal, el cual no estará sometido al orden temporal y se vivirá siempre en un eterno presente. El poeta, desilusionado de todo lo terreno, solo ve una única salida en Dios, que nunca ha incumplido sus promesas, y en el nuevo orden universal que ve aparecer, donde gozará de la eterna alegría y de la visión de Laura como recompensa por su confianza en el Creador.

4.1. Técnicas y procedimientos de traducción utilizados en la versión de Hozes

Para el análisis de algunos tercetos de la traducción de Hozes, hemos elegido la categoría del adjetivo por ser uno de los estilemas propios de la obra del escritor italiano¹⁵. Al respecto, nos detenemos en la doble adjetivación¹⁶ (adjetivos sinónimos o no) utilizada por Petrarca para describir cualquiera de las secuencias que relata en este extenso y hermoso poema. En estos tres capítulos analizamos distintas técnicas de traducción¹⁷ como son la omisión, la adición, la transposición y la modulación¹⁸ de adjetivos. Asimismo, presentamos algunos casos en el que en un mismo ejemplo, el traductor aplica y combina dos técnicas de traducción, como por ejemplo, la modulación más la transposición o la adición junto con la transposición. Para la transposición tenemos en cuenta varios tipos de transposiciones que propone Newmark (122), el cambio de posición del adjetivo con respecto al original y también el cambio de categoría gramatical. También nos basamos en Newmark (125-126) para la modulación que la define como un cambio de punto de vista o de categoría del pensamiento. La adición y la omisión se convierten en la versión de Hozes en las técnicas de traducción más usadas. En algunos casos, la adición se convierte en elementos de información que desde el punto de vista semántico no siempre son necesarios, ya que, habitualmente le sirve al traductor para formar el terceto. En el caso de la omisión, el traductor elimina algunas de las referencias adjetivales que aparecen en Petrarca, concentrando en un único adjetivo el valor de los dos adjetivos italianos, como veremos más adelante.

Para la exposición de cada ejemplo utilizamos el terceto en el que está incluido para contextualizarlo. Asimismo, explicamos la situación de cada terceto para una mejor comprensión de dichos ejemplos.

¹⁵ Véase también López Márquez (2013 y 2014).

¹⁶ En este sentido empleamos también el término “ditología” para referirnos a una pareja de adjetivos, que según Marchese y Forradella (108) consiste en una: “Pareja de elementos normalmente unidos por la conjunción y, muy frecuente en Petrarca y en el Petrarquismo, hasta el punto de construir uno de sus estilemas característicos.”

¹⁷ Para la definición de TÉCNICA DE TRADUCCIÓN adoptamos la definición de Hurtado Albir (308): Procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original. La pertinencia del uso de una técnica u otra es siempre funcional, según el tipo textual, la modalidad de traducción, la finalidad de la traducción y el método elegido

¹⁸ La adición y la omisión se convierten en la versión de Hozes las técnicas de traducción más usadas. En algunos casos la adición se convierte en elementos de información que desde el punto de vista semántico no siempre son necesarios, ya que, habitualmente le sirve al traductor para formar el terceto, como veremos en este trabajo.

En el *Triumphus Fame* en su primer capítulo (TF I) analizamos tres casos de omisión de adjetivos, en el segundo capítulo (TF II), dos ejemplos de omisión y otro de adición y en el tercero (TF III) una adición, una omisión y la unión de una omisión y una transposición:

TF I:

- El poeta después de lamentar la ausencia de la amada (Laura) y de compararla con el sol, dirige una serie de adjetivos despreciativos a la Muerte:

horribile e superba → ‘feroz’

partissi quella dispietata e rea,
pallida in vista, horribile e superba, /
che ‘l lume di beltate spento avea; /

partióse la cruel y fuerte fiera/
su rostro sin color feroz mostrando,
por quien tan clara lumbre muerta fuera; /

(vv. 4-6)

El primer adjetivo (*horribile*) describe el aspecto de la Muerte, y el segundo (*superba*) la soberbia que esta demostró al quitarle la vida a Laura, atributo que se explica con el verso siguiente (*che ‘l lume di beltate spento avea*).

En cambio, en Hozes no se aprecia esta dualidad, ya que tanto formal como semánticamente ha desaparecido la estructura lingüística. El adjetivo español (‘feroz’)¹⁹ se considera un sinónimo del ya utilizado ‘cruel’. Estos dos adjetivos son propios de los animales, o, como indica Hozes, de una ‘fiera’. Sin embargo, este adjetivo califica al sustantivo ‘rostro’ que a su vez va acompañado por un complemento del nombre: ‘su rostro **sin color** feroz’.

- En este terceto se nombran algunos emperadores romanos, empezando por el hispano, Tito Flavio Vespasiano, acompañado de sus dos hijos, Tito y Domiciano:

Il buono e bello → ‘el bueno’

Il bello e rio → ‘el malvado’

Poscia Vespasian col figlio vidi:/
il buono e bello, non già il bello e rio,/
e ‘l buon Nerva, e Traian, principi fidi, /

Y luego se mostró Vespasiano/
con el su hijo el bueno, y no el malvado; /
y vi al prudente Nerva y a Trajano, /

(vv. 121-123)

En esta ocasión, la dos ditologías de adjetivos no sinónimas se han reducido a un solo adjetivo. El traductor ha preferido obviar la cualidad de la belleza (*buono e bello / bello e rio*²⁰) que ambos hermanos tienen en común, para poner el acento en la condición de estos (*buono*, por una parte, y *rio*, por otra) respetando la contraposición de caracteres entre dichos hermanos.

¹⁹ S.v. ‘feroz’, en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=feroz

²⁰ S.v. *rio*, «malvaggio, crudele», en <http://old.demauroparavia.it/96980>

TF II:

- El terceto inaugura la lista de mujeres guerreras: se trata de las amazonas y hermanas Antíope y Oritía y, también, de Hipólita:

armata e bella → 'muy lozana'
afflitta e trista → 'ø'

I' vidi alquante donne ad una lista,
 Antíope ed Orithia, armata e bella,
 Ipolita, del figlio afflitta e trista, /

Y fueron ciertas damas de una lista,
 Antíope y Oritia muy lozana,
 Hipólita, aunque presa en la conquista;
 (vv.88-90)

Hozes no ha respetado en los dos últimos versos el paralelismo formal que constituyen las dos parejas de adjetivos que culminan dichos versos.

La primera va dedicada a Oritía, reina de las amazonas, y la segunda a Hipólita, madre de Hipólito, quien llora la muerte de este.

La primera pareja de adjetivos) ha sido traducida por el adjetivo español 'lozana', modificado a su vez por el adverbio 'muy'. Dicho adjetivo está dentro de la esfera semántica del italiano *bella*, pero, sin embargo, no traduce el adjetivo *armata* que hace alusión a la condición de amazona.

En lo concerniente al segundo ejemplo, el traductor, ante la imposibilidad de formar la rima del terceto con sus equivalentes españoles, ('**lista**' / «**triste**»), tal como sucede con el original ([...] *lista* / [...] / [...] *trista*), opta por suprimir los calificativos italianos (*afflitta e trista*) dedicados a la tercera amazona, Hipólita, cuyos significados aluden al estado de ánimo por la muerte de su hijo Hipólito. En lugar de estos adjetivos, Hozes introduce una oración consecutiva ('aunque presa en la conquista') que alude a la historia contada en la glosa, es decir, al rapto de la amazona (Hipólita) por Hércules²¹ y Teseo, mandados por el rey Euristeo, el cual sentía envidia del poder de las amazonas²².

- El poeta llama la atención sobre los personajes contemporáneos que ve pasar, nombrándolos en tercetos posteriores:

Ø → 'gran compañía triunfante'

²¹ Según Grimal (186-187), Heracles (en latín Hércules), después de una de sus expediciones y enloquecido por Hera, mató a sus propios hijos. Tras consultar a la Pitia, esta le ordenó que fuese a Tirinto y se pusiese a las órdenes de Euristeo, quien le impuso los "trabajos" que habían de forjar la gloria del héroe y hacerlo digno de la apoteosis. Entre los "trabajos" mandados por Euristeo a Heracles, se encontraba el de traerle el cinturón de Hipólita, reina de las amazonas.

²² Tal como narra Hozes (fol. 148r), Menalipe e Hipólita fueron presas por Hércules y Teseo:

Y como siendo el Rey Euristeo de Athenas movido a embidia de la gloria destas mandasse a Hercules y a Theseo que en pago de doze sueldos o acostamientos que Hercules le devia le fuesse a ganar las armas de la dicha Reyna de las amazonas. [...] Fueron vencidas en batalla por Hercules y Theseo, y muchas de ellas muertas, y algunas presas, entre la cuales fueron dos hermanas de las Reynas llamadas Menalippe y Hippolyta.

| | |
|---|---------------------------------------|
| Miro, come uom che volentier s'avanzi,/ | Como hombre que de gana va adelante,/ |
| s'alcuno ivi vedessi qual egli era/ | miro si alguno hay más que conociese/ |
| altrove agli occhi mei veduto inanzi,/ | en esta gran compañía triunfante, / |
| | (vv. 154-156) |

Hozes añade un nuevo sintagma nominal para referirse a los ilustres personajes que acompañan a la Fama. De hecho, incorpora una información que el poeta no utiliza, pero que bien sirve al traductor, sin alejarse del sentido del original, para formar la rima con el adverbio 'adelante': [...] **adelante** / [...] / [...] **triunfante**.

TF III:

- Se cita en estos versos a Carnéades, filósofo y orador de la Antigua Grecia, quien afirmaba que no existía medio alguno para discernir lo verdadero de lo falso, y cuyo pensamiento fue transmitido por su discípulo Clitómaco:

presto → 'sabio y presto'

| | |
|--|---|
| Carneade vidi in suo' studi sì desto/ | Carnéades vi y en tal estudio puesto, / |
| che, parlando egli, il vero e 'l falso a pena/ | que en él lo cierto o falso a mucha pena/ |
| si discernea; così nel dir fu presto./ | se juzga, así en decir fue sabio y presto./ |
| | (vv. 97-99) |

Para elogiar las palabras del célebre filósofo, Hozes utiliza una pareja de adjetivos, compuesta por el vocablo equivalente de *presto* y un nuevo adjetivo, 'sabio', que, semánticamente, expresa el concepto de sabiduría implícito en el texto italiano.

- El poeta critica la actitud de algunos filósofos que hablaron mal de Tulio Cicerón, quienes, con el único fin de ganar fama, consiguieron todo lo contrario, o sea, perderla:

fame indegne e false → 'fama'

| | |
|---|--------------------------------------|
| con Pollion, che 'n tal superbia salse/ | los cuales con soberbia muy extraña/ |
| che contra quel d'Arpino armâr le lingue/ | hablaron contra Tulio, y se parece/ |
| e i duo cercando fame indegne e false./ | cuanto el codiciar fama los engaña./ |
| | (vv. 52-54) |

El traductor elimina los calificativos del sustantivo *fame*, para, en su lugar, introducir el infinitivo 'codiciar' y el presente de indicativo 'engaña', que expresan el concepto negativo de la voluntad de adquirir la fama desprestigiando a Cicerón, manifestado en Petrarca con dos adjetivos (*indegne e false*). Lógicamente, no podemos obviar que, en esta ocasión, el traductor no ha podido conservar el sintagma nominal italiano para su traducción por ser de número plural, optando por eliminar los adjetivos y cambiar el número del sustantivo a singular (*fame* → 'fama').

- Anaxarco y Jenócrates fueron dos filósofos griegos del siglo IV, conocidos por su grandeza y valentía. Los siguientes adjetivos van referidos, concretamente, al primero de ellos:

intrepido e virile → 'con gran firmeza'

Vidi Anaxarco intrepido e virile,
e Xenocrate più saldo ch' un sasso,
che nulla forza volse ad atto vile./

Anaxarco vi estar con gran firmeza,
Xenócrates que fuerza no bastaba/
por donde le llevasen a vileza./

(vv. 73-75)

Para la calificación del filósofo Anaxarco, Hozes prescinde de la pareja de adjetivos sinonímica, y, en su lugar, utiliza un sintagma preposicional que semánticamente, equivale a los dos adjetivos utilizados en el original, dando lugar a una transposición de estructuras lingüísticas, es decir, la unión coordinativa de dos adjetivos se convierte en un sintagma preposicional.

En el *Triumphus Temporis* (TT) hemos elegido un caso de adición y otro de omisión:

TT:

- El siguiente terceto va dirigido al Sol, como el único rey del Universo. Los adjetivos españoles hacen alusión al grupo de mortales, a los que poetas e historiadores dedicaron la mayoría de sus obras, es decir, los integrantes del cortejo de la Fama:

costor → 'valerosa escuadra y santa'

Contra costor colui che splende solo/
s'apparecchiava con maggiore sforzo,
e riprendeva un più spedito volo. /

Contra esta valerosa escuadra y santa,
mostrando recibir en ello afrenta,
el sol con mayor vuelo se levanta;/

(vv. 94-96)

Mientras que en Petrarca, la referencia al grupo que forma el carro de la Fama está compuesta por un pronombre demostrativo (*costor*), en Hozes observamos que se amplifica con dos calificativos. El traductor añade al texto una serie de adjetivos ('valerosa' y 'santa') que, semánticamente, no son necesarios, pues, en realidad, la intención del poeta no es la de alabar a los acompañantes de la Fama, sino, más bien, la de resaltar la grandiosidad del Sol. Una vez más, destacamos la pericia del traductor que adopta uno de los recursos estilísticos utilizados por Petrarca, la ditología, para formar el verso y así construir la rima del terceto, aunque, para ello, haya debido añadir un segmento de información ajeno al texto original.

- El paso inevitable del Tiempo que lleva al olvido, pondrá fin a las mayores empresas acometidas y construidas por el hombre:

Ø → 'valeroso y buen Romano'

| | |
|--|---|
| Quanti fur chiari tra Peneo ed Ebro/ che son venuti e verranno tosto meno!/ quanti in sul Xantho, e quanti in val di Tebro | Y digo yo al de Troya, y digo al Griego,/ y a todo valeroso y buen Romano,/ que si queréis mirarlo con sosiego,/ (vv. 106-108) |
|--|---|

El traductor ha sustantivado el gentilicio de Roma ('Romano') para añadir dos nuevos calificativos ('valeroso' y 'buen') que, si bien no alteran el significado del terceto, vuelven a introducir elementos de información que no aparecen en el texto italiano.²³

Por último, en el *Triumphus Eternitatis* (TE), además de un caso de adición y otro de omisión, analizamos un ejemplo en el que se aplican dos técnicas, la modulación y la transposición:

TE:

- El poeta se recrea en el pensamiento de un mundo futuro con su dama, Laura, quien resucitará con el aspecto de su tierna y hermosa juventud:

età più fiorita e verde → 'edad florida y verde, y más graciosa'

| | |
|---|--|
| Ne l'età più fiorita e verde avranno/ con immortal bellezza eterna fama./ Ma innanzi a tutte che a rifarsi vanno/ | edad florida y verde, y más graciosa/ belleza singular y eterna fama./ Y entre los que saldrán, muy más hermosa (vv. 133-135) |
|---|--|

Aunque la pareja de adjetivos italianos se traduce casi literalmente en Hozes, hemos clasificado el ejemplo dentro de las adiciones, habida cuenta de que el traductor se vale de un adjetivo más para calificar la tierna juventud de Laura ('graciosa'), que, semánticamente, aporta una cualidad que no se expresa en Petrarca. Es evidente que su incorporación se debe a la construcción formal del terceto, pues junto a 'hermosa' (también adición en el terceto) forma la rima: [...] 'graciosa' / [...] / [...] 'hermosa'.

- Los siguientes versos dirigen su reproche a los mortales que no siguen el camino de la verdad y se preocupan de cosas y asuntos inútiles:

sordi, ignudi e frali → 'gentes apartadas del camino'

| | |
|--|--|
| O veramente sordi, ignudi e frali,/ poveri d'argomenti e di consiglio,/ egri del tutto e miseri mortali!/ (vv. 52-54) | ¡O gentes apartadas del camino/ de ser y de consejo muy liviano!/ ¡Enfermas miserables y sin tino!/ (vv. 52-54) |
|--|--|

²³ Nótese que en la traducción del terceto, Hozes ha optado por traducir los pueblos (de 'Troya', el 'Griego' y el 'Romano') a los que Petrarca alude mediante sus ríos. Así, Cappelli (317) indica que según los gustos clásicos del poeta, la importancia del olvido se simboliza a través de la referencia a los griegos (Peneios y Hebro son ríos de Tesalia y Tracia), a los troyanos (el río Xanto) y a los romanos (Tiber).

La correlación de adjetivos plurales que cierra el primer verso se transforma en Hozes en un sintagma nominal, cuyo núcleo va modificado por un participio adjetival que, a su vez, está acompañado por un complemento del mismo participio. De esta forma, Hozes presenta a los que no siguen el camino dictado por Dios, sin la asociación de los adjetivos propuestos por Petrarca. Asimismo, con la incorporación de dicho complemento (en singular), impide el cambio de número: ‘gentes apartadas **del camino**’.

- El poeta nos recuerda que una vez que las bienaventuradas almas recobren sus cuerpos jóvenes, gozarán de eterna belleza y fama:

immortal bellezza eterna fama → ‘belleza singular y eterna fama’

| | |
|---|--|
| Ne l’età più fiorita e verde avranno/ con immortal bellezza eterna fama./ Ma innanzi a tutte che a rifarsi vanno/ | edad florida y verde, y más graciosa/ belleza singular y eterna fama./ Y entre los que saldrán, muy más hermosa./ (vv. 133-135) |
|---|--|

Para señalar la eternidad de la ‘belleza’ y la ‘fama’, Hozes ha unido mediante coordinación copulativa los dos sintagmas nominales que en Petrarca aparecen yuxtapuestos. Nótese que el traductor ha aplicado la técnica de la modulación en el sintagma nominal *immortal bellezza*, al traducir el adjetivo italiano por ‘singular’, calificando la belleza de «única y extraordinaria», en vez de «inmortal».

También se produce una transposición en relación a la posición del adjetivo, pues en Petrarca precede al sustantivo y, en Hozes, se pospone. Del mismo modo, subrayamos que los dos adjetivos italianos, aunque modifican a sustantivos diferentes, son sinónimos y, además, como ya hemos advertido, en el mundo que describe Petrarca, tanto la belleza como la fama serán imperecederas. En cambio, en la traducción esta circunstancia no se produce entre los adjetivos ‘singular’ y ‘eterna’.

Reflexiones finales

En definitiva, el hecho de que los *Triumphs* hayan sido una obra que no quedara fijada por su autor ni en la ordenación de sus capítulos ni en sus variantes textuales dificulta aún más la tarea del estudio de sus traducciones clásicas. Por esta razón, la glosa y comentario de un texto de estas características constituyen una herramienta primordial para el análisis traductológico de este tipo de versiones.

De esta forma, es indudable que las variantes que comportan las distintas ediciones de la obra y el estudio y análisis de la ordenación de los capítulos hacen que, en el caso de los estudios de las traducciones clásicas de Petrarca y concretamente de esta obra en particular, se convierta en una investigación de gran interés, no solo desde el punto de vista lingüístico y traductológico, sino también en relación con el estudio de la ecdótica del texto, como hemos podido comprobar, por ejemplo, en el caso de la terminación del TC III.

Por lo que respecta a la labor traductológica de Hozes hemos de señalar su impecable y arriesgado trabajo para cumplir con los preceptos métricos adoptados en la época, es decir, evitar la terminación de los versos en consonantes y en sílaba aguda. Es indudable que el traductor manejó con pericia y precisión los recursos lingüísticos y de traducción para llevar a

cabo su versión al castellano sin “traicionar” en la medida de lo posible el sentido del original del texto italiano. En este sentido, el trabajo desarrollado hasta ahora se ha convertido en un incentivo para continuar con el estudio completo de dicha traducción, así estamos investigando y analizando otras categorías gramaticales, como por ejemplo, el uso del gerundio, además del estudio de la glosa que acompaña al texto.

Obras citadas

- Amaturo, Raffaele. *Petrarca*. Roma-Bari: Laterza. 1981.
- Ariani, Marco. *Triumph*. Milano: Mursia. 1988.
- Appel, Carl. *Triumphe Francesco Petrarca in Kritichem Texte*. M. Niemeyer: Halle. 1901.
- Calcaterra, Carlo. *Trionfi*. Torino: UTET, 1927.
- Carrai, Stefano. “Appunti sulle vulgate del Petrarca volgare nel cinquecento.” *Petrarca in musica*. 2006.
<http://www3.unisi.it/tdtc/petrarca/pdf/CARRAIAppunti%20sulle%20vulgate%20del%20Petrarca%20volgare%20nel%20Cinquecento.pdf>
- Carrera Díaz, Manuel. “Introducción.” *Triunfos*. En Cortines & Carrera. Madrid: Editora Nacional. 1983. 9-23.
- Cortines, Jacobo y Carrera Díaz, Manuel eds. Francesco Petrarca. *Triunfos*. Madrid: Editora Nacional. 1983.
- Crespo, Ángel ed. y trad. Francisco Petrarca. *Cancionero*. Barcelona: Editorial Bruguera. 1983.
- De Mauro, Tullio. *Il Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: Paravia.²⁴
- Grimal, Pierre. Trad. Francisco Payarol. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós. 1981.
- Hozes, Hernando de. *Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora Nuevamente Trazucidos en Lengua Castellana en la Medida y Numero de Versos que Tienen en el Toscano y con Nueva Glosa*. Medina del Campo: Guillermo de Millis, 1554.
- . Roxana Recio ed. *Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora Nuevamente Trazucidos en Lengua Castellana en la Medida y Numero de Versos que Tienen en el Toscano y con Nueva Glosa*. Medina del Campo: Guillermo Millis, 1554. Santiago de Chile: Publicaciones Universidad Gabriela Mistral, 2015 (en prensa).
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra. 2001.
- López Márquez, Alicia María. “Historia de las Traducciones españolas de los Triumpho de Petrarca (siglos XVI- XX).” *Adversus* 2011. <http://www.adversus.org/indice/nro19-20/articulos/07VIII19-20.pdf>.
- . “Filosofía del Renacimiento en la traducción de Hernando de Hozes.” *Revista de Traductología* 2013. http://www.trans.uma.es/trans_17/Trans17_195-201.pdf. También impreso.
- . “La traducción de la *ditología* en Petrarca.” En G. Caprara, , I. Martínez y E. Tijeras eds. Emilio Ortega dir. *Translating Culture. Traduire la Culture. Traducir la Cultura*. 2013. Granada: Editorial Comares.
- . “El escollo de la métrica en un texto poético. La traducción de Hernando de Hozes de los *Triumpho* de Petrarca: la adición y la omisión.” *EDT Estudios de traducción* 2014. <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/45364/4268>.
- . *El adjetivo en la última traducción del siglo XVI de los Triumpho de Petrarca: Hernando de Hozes*. Granada: Editorial Comares, 2013.

²⁴ Las ediciones on line del diccionario de De Mauro, tanto la versión monolingüe como la de sinónimos y antónimos que hemos utilizado, no se encuentran disponibles en internet desde octubre de 2009. Para más información, consúltese la edición impresa: De Mauro, Tullio. *Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: Paravia. 2000.

- Manuzio, Aldo. *Le cose volgari di Meser Francesco Petrarca*. Vinegia: Nelle case d'Aldo Romano. 1501.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- Muñíz Muñíz, M^a de las Nieves. "Acerca del Manuscrito del Ateneo Barcelonés de los *Triunfos* de Petrarca. *Quaderns d'Italia*. 6 (2001): 112-122.
- Neri, Ferdinando. *Francesco Petrarca. Rime. Trionfi e poesie latine*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1951.
- Newmark, Peter. Trad. Virgilio Moya. *Manual de Traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Obregón, Antonio de. Ed Roxana Recio. *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de Toscano sacados en Castellano, con el comento que sobrellos se hizo*. Monografías eHumanista. 2012.
<http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Monographs%202/mongraphs/Recio.pdf>.
- Pacca, Vinicio and Paolino, Laura. *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abozzi*. Milano: Mondadori, 1996.
- Petrarca, Francesco. . Trad. Hozes, Hernando de. Ed. José García Morales. *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos* Madrid: Aguilar, 1963.
- Petrarca, Francesco. Trad. Hernando de Hozes. Ed. Antonio Pietro. *Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1968.
- . Ángel Crespo ed. y trad. *Cancionero*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.
- . Jacobo Cortines trad. *Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1989. 2 vols.
- . Guido Capelli ed. Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz trads. *Triunfos*. Madrid: Cátedra. 2003.
- Pasqualigo, Cristoforo. *I Trionfi di Francesco Petrarca Corretti nel Testo e Riordinati con le Varie Lezioni degli Autografi e di XXX Manoscritti per Cura de Cristoforo Pasqualigo con Appendice di Varie Lezioni al Canzoniere*. Venecia: Grimaldo e C., 1874.
- Real Academia Española. (DRAE) *Diccionario de la Real Academia Española*. <http://www.rae.es/>.
- Rico, Francisco. "El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del renacimiento)." *Estudios de Literatura y otras cosas*. Barcelona: Destino, 2002. 215-250.
- Recio, Roxana. *Petrarca en la Península Ibérica*. Madrid: Alcalá de Henares, 1996.
- . "Traductor y tradición: los triunfos de la muerte de Obregón y Coloma." *Livius* 3 (1993): 229-40.
- . "El concepto intérprete tan fiel de Antonio de Obregón." *Bulletin of Hispanic Studies* 73 (1996): 225-37.
- . "El nuevo petrarquismo y el petrarquismo cuatrocentista: Hozes y los otros traductores castellanos de I Trionfi." *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2000. 1523-33.
- . "Comentarios y lenguas vernáculas: la traducción como vehículo cultural y propagandístico." *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 9 (2003): 321-32.
- . "Hernando de Hozes: el último traductor castellano de los Triunfos de Petrarca." Special Volume on Translation. Giuseppe Tavani ed. *Romanica Vulgaria Quaderni* 15 (2003): 245-55.

- . Estudios sobre el nuevo petrarquismo: un aspecto fundamental de las relaciones hispano-italianas. Ed. Roxana Recio. *Revista de Poética Medieval* 18 (2007).
- . “A propósito de la edición crítica de la traducción de los Triunfos de Petrarca por Hernando de Hozes: relevancia del manuscrito R3687 de la Biblioteca Nacional de Madrid.” Madrid: Instituto Historia de la Lengua (Cilengua), San Millán de la Cogolla, 2015 (en prensa).
- . Ed. Roxana Recio. *Los Triunfos de Petrarca traducidos y comentados. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. R3687*. Monografías eHumanista, 2015 (en prensa).
- Santagata, Marco. “Introduzione.” Eds. Vinicio Pacca and Laura Paolino, *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abozzi* Milano: Mondadori, 1996.
- Vellutello, Alessandro. *Il Petrarca con l’espositione d’Alessandro Vellutello di Novo Ristampato con le figure a i Triomphi, et con più cose utili in varii luoghi aggiunte*. Venezia: Nicolò Bevilacqua, 1568 [Venezia: Sabbio, 1525].