

“Vn giour estant seulet à la fenestre”: una traducción de Marot y el peculiar petrarquismo francés

Roxana Recio
(Creighton University)

Per na María José Díaz Domingo, la millor bibliotecària de la Biblioteca de Catalunya i de tota Barcelona.

“*Standomi un giorno solo a la fenestra*” es el primer verso de la canción 323 de la *Rimas* de Petrarca. Petrarca escribió sus *Rimas* en lengua vulgar, donde se incluyen sonetos y canciones y, como se sabe, también en vulgar escribió los *Triunfos*. Tanto las *Rimas* como los *Triunfos* responden a la misma poética de Petrarca.

Los *Triunfos* consta de seis poemas que, al sorprenderle la muerte al poeta, dejó sin un orden fijo. Eran poemas largos, narrativos y de carácter alegórico. En ellos Petrarca fusionaba las tradiciones de triunfos, la establecida por los triunfos romanos y la establecida por Ovidio, dándoles una dimensión nueva tanto ideológica como poética (Recio 1992, 1993, 1996a y 1996b). Los seis poemas no tienen la misma longitud y están escritos en tercinas italianas con verso endecasílabo. Los seis triunfos son los de amor, muerte, castidad, fama, tiempo y eternidad. Circularon inmediatamente por toda Europa y se les conoció también por separado¹. Esta obra de Petrarca se iría imponiendo y, al mismo tiempo, resultó de vital importancia para conseguir un cambio en relación a las distintas ideologías poéticas y narrativas en la península (Recio 2012b y 2013).²

Lo mismo ocurriría con las *Rimas*, que se conocen generalmente bajo el nombre de *Canzoniere*, o *Rime Sparse* o *Rerum vulgarium fragmenta*. Las *Rimas*, divididas en dos partes, en vida y muerte de Laura, sirvieron, entre otras cosas, para introducir definitivamente el soneto y la canción italiana en el mundo lírico europeo. El caso es que la producción poética de Petrarca tuvo un éxito clamoroso y se llevaron a cabo muchas asimilaciones, traducciones, recreaciones y trabajos de distinta índole gracias a ella. Resulta asombroso cómo una misma concepción poética pudo Petrarca manejarla con distintas formas de verso y medida, ofreciendo un panorama poético de una riqueza incalculable.

Existe una traducción muy especial al francés de la canción de Marot “*Standomi un giorno solo a la fenestra*,” la cual forma parte de un poema titulado *Les six visions*, y que representa un documento de suma importancia en relación al petrarquismo. Al poema se le suele llamar también *Chant des visions de Pétrarque* (Balsamo 2004b, 39). Hay un ejemplar en la Biblioteca de Cataluña y existen otros dos en Berlín y en Londres (Orth y Cooper 54). Lo curioso es que al editarse, antes de presentar el poema, se hace relación a los *Triunfos*, resumiendo su contenido más poético en dos o tres versos de arte mayor, tal como se hace en el caso de la traducción de los *Triunfos* de Symon de Bourgoyn. Además, el libro se presenta con una hermosa encuadernación y coloridos dibujos que representan las visiones de los *Triunfos*. Estudiaremos en este trabajo esa traducción de la Rima 323 y su relación con los *Triunfos*, y no necesariamente desde el ángulo de la literatura de visión, como se ha hecho hasta ahora.

¹ Para la difusión de los Triunfos en Europa, véase Wilkins 1942 y 1978.

² Amplió el tema en un trabajo a punto de salir: “*Siervo libre de amor y Curial e Güelfa*: los andamiajes de un género,” *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*.

También hablaremos de la poética de Petrarca como elemento fundamental para entender la traducción de Marot a esa Rima 323 “*Standomi un giorno solo a la fenestra*” de Petrarca.

Como se sabe, Marot es el pionero en la introducción de Petrarca a los intelectuales franceses y, de paso, a los lectores de ese país en general (Balsamo 1997). Reconocido como un gran petrarquista, se ha estudiado la tradición que le precede y su relación con otros poetas franceses del XVI (Mintra 13-38).

En este trabajo, para entender mejor a Marot, se van analizar ciertas partes de unas traducciones francesas siempre en función de aclarar y de entender el legado de Petrarca. Como veremos, al estudiar a algunos traductores franceses relacionándolos con los traductores peninsulares, se va a descubrir la manera peculiar que tenían de considerar al petrarquismo y más que al *Cancionero* a los *Triunfos*. Salvando las distancias, las diferencias y dependencias con el petrarquismo peninsular. Este análisis trae a colación cuestiones verdaderamente relevantes, aunque aquí solamente nos limitaremos a unas cuantas como una simple muestra. En términos generales, nos adentramos en el mundo del petrarquismo francés que, a través de la traducción, se revela como la aceptación parcial de una poética. Razones nacionalistas y de incapacidad, dieron como resultado un petrarquismo bastante llamativo en Francia.

Desde el punto de vista de la tradición y producción literarias, la literatura en la segunda mitad del XVI recoge el gusto que se fue desarrollando desde finales del XV. Predomina una tendencia hacia las cuestiones de amor y el tema amoroso domina tanto la prosa como la poesía (Mintra 13). Es la época en que florece la herencia de Clément Marot, el divulgador de Petrarca en Francia (Balsamo 1997). Es también la época de Pierre de Ronsard, cuando en apariencia se acepta abiertamente al petrarquismo. Marot, que trabajaba con la reina Margarita, es una figura fundamental para el desarrollo de la lírica francesa (Faguet 352-354), mientras que Ronsard supone ya la aceptación de una poética de amor que se hace popular. Por su parte, recordemos que la misma reina Margarita escribía poemas y cartas y era una apasionada fervorosa de esta literatura. Entre su producción destaca su *Heptámeron*, cuyo modelo es el *Decamerón* de Boccaccio (Faguet 367-368). Algo a tener en cuenta es que se trata también de la época en que se traducen tanto la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro como varias de las obras de Juan de Flores. También hay traducciones del *Amadís* y otras obras castellanas de estas temáticas o similares. Es un período muy rico en creación literaria pero muy marcado por la tendencia hacia la temática amorosa. Se entiende así que se llevaran a cabo también varias traducciones de los *Triunfos*, siendo la más antigua una traducción en prosa de finales del siglo XV atribuida a Georges de La Forge. Las traducciones más completas son la de Jean Maynier d’Oppède, en verso, de 1538 y la de Symon de Bourgoyn, ya anteriormente mencionada, de posiblemente unos diez años después (Cifarelli 88-90).

Con respecto a la naturaleza de las traducciones y del quehacer del traductor, en el caso de estas traducciones francesas, al igual que en Castilla, después de pasar por una época de fidelidad absoluta al latín, fueron muy abundantes las traducciones y se incrementó la problemática intelectual sobre la traducción al acercarse el siglo XV. Aunque muchos sostenían la superioridad latina desarrollándose una atmósfera en favor de la lengua vernácula. Llega el XVI envuelto en estas controversias y hereda las ideas que comienzan a florecer. Abundan las traducciones y hay quien ha señalado este período como el de una segunda *traslatio studii*, aunque con más complicaciones que en el XII debido a las numerosas lenguas (Suso 56). El motivo de este ímpetu en traducir y las traducciones, según Thomas (32-33), no fue sino una gran curiosidad en relación a las obras antiguas profanas.

Como ya expliqué en uno de mis trabajos (2012a), el siglo XVI francés recoge las siguientes preocupaciones y metas en el campo de la traducción: 1) reencontrar la autenticidad de los textos; 2) rebelarse contra las prohibiciones de la Sorbona; 3) defender la utilización de la lengua vernácula y volver a un latín purificado cuando se hace una traducción hacia el latín; 4) presentar asequibles a los fieles las Sagradas Escrituras (Susso 57). La traducción se consideraba un oficio difícil y los traductores dejaron huellas de sus dificultades y sus sentimientos al traducir. Se trata de quejas en relación al poco fruto que un traductor saca de su trabajo. Javier Susso explica algo al respecto de esta actitud de queja de los traductores que, con respecto a la traducción de Marot, resulta muy significativo. La idea de ilustrar y poner el conocimiento al alcance de todos, (Susso habla del mundo antiguo en concreto) es, para la obra francesa que nos ocupa, importante:

Esta queja era moderada por la defensa de otra idea, relacionada con las bondades de la traducción: traducir (hacia la lengua vernácula, pero también hacia el latín), significaba poner al alcance de todos la riqueza intelectual inagotable del mundo antiguo; la traducción comportaba una “democratización” (por utilizar un término actual) de los conocimientos. Y además se enriquecía la lengua vernácula al proponer modelos para la creación literaria (57).

Es, al igual que en Castilla, la época de los prólogos llenos de explicaciones y justificaciones, como es el caso de Du Bellay y Jean Lefèbre. Se sigue a Cicerón y a San Jerónimo y se rechaza la traducción literal (Susso 61). Aparece entonces Étienne Dolet, que con su *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540) centraría esta problemática de la traducción y los traductores (Rodríguez Carrillo et al. 123-30). El tratado de Dolet estudia cinco puntos básicos:

1) Para evitar una traducción oscura, se debe conocer el sentido y materia del autor que se traduce.

2) El traductor debe conocer perfectamente las dos lenguas: de la que se traduce y a la que traduce. Cada lengua tiene peculiaridades y si no se reconocen bien las dos lenguas, se pierde la “dignidad” y la “riqueza” de ambas.

3) No se debe traducir palabra por palabra. Pueden caerse en distintos “errores” y “defectos.” Se expresará la intención del autor guardando cuidadosamente las propiedades de ambas lenguas. Hay traductores que confunden “libertad” con “servidumbre” a la hora de traducir y echan a perder el sentido del autor que traducen y, por consiguiente, no expresan la gracia y la perfección de ambas lenguas. Es un “vicio” que demuestra la “ignorancia del traductor.

4) No se deben usar palabras cercanas al latín o palabras que no estén en uso. Debe utilizarse para las traducciones la lengua cotidiana, familiar, la que esté en uso.

5) Es necesario seguir las reglas de la oratoria, ser consecuente con la gramática, seguir el orden de las palabras y de la frase y considerar la elocuencia.

Las coincidencias con El Tostado son claramente visibles. La tradición viene de Cicerón, pasando por San Jerónimo. Tanto conocer la lengua como al autor y su mundo, son dos principios que se encuentran en lo que Madrigal, llama “el linaje del saber.” Caso análogo ocurre con los restantes puntos, como por ejemplo esa servidumbre a la hora de traducir que es lo que en traducción se entiende como “vicio” y que demuestra la ignorancia de un traductor: la

traducción palabra por palabra.³ Queda claro entonces que la traducción debe ser fruto de un traductor consciente, preparado y culto, que conozca el mundo intelectual de su época y al autor del que se traduce.

Las traducciones francesas por lo general están dentro de la línea que propone Dolet y, poéticamente hablando, no hay duda de que responden al gusto literario que predominaba en la época. Cuando traducen en verso, utilizan alejandrinos, versos de 12 sílabas, el preferido de los traductores franceses de los *Triunfos*. Por ejemplo, y ya para comenzar con traductores específicos, en la traducción de Guillaume Belliard (1546) es interesante que fuera traductor de solamente el *Triunfo de Amor*. Resulta significativa su dedicatoria a la reina Margarita de Navarra por dos razones importantes. La primera porque se sitúa en esa línea a la que pertenece la misma reina, la de los escritores y poetas que dan relevancia a una literatura amorosa e italiana. La segunda por el tono en que se dirige a la reina y su presentación de Petrarca. Belliard enfatiza la tristeza y desgracia de Petrarca al perder a Laura y señala que desea conmover como lo hizo el poeta italiano (fol. 31r). Con esta idea de conmover Belliard muestra cómo era visto Petrarca por esos intelectuales: el poeta que había conseguido, destacar, a través de exponer al lector los efectos psicológicos por los que pasa el enamorado en el capítulo IV del *Triunfo de Amor*, el mundo íntimo de manera diferente, dando pie a la creación de todo un mundo literario. Lo que debe destacarse, sin embargo, es que Belliard no consigue conmover. Como ya he hablado de Belliard en otro trabajo (2012a), no voy a ahondar en su traducción. Sin embargo, cara a Marot, la tradición en verso es realmente relevante, ya que será precisamente Marot quien va a dar la verdadera importancia con sus *Visiones* a todas las traducciones y a la concepción de Petrarca. Veremos cómo este autor francés, enlazado en una tradición que renueva, es de vital importancia no para Europa, sino para el petrarquismo y la producción literaria peninsular.

Cualquiera que lea las *Seis visiones*, en verso largo, entrelazados, se da cuenta de la importancia que el autor francés le daba a la obra de Petrarca y especialmente a los *Triunfos*. En la edición impresa de la traducción de la Rima 323 de Marot se presentan unos pequeños versos que resumen cada triunfo o, por lo menos, señalan la importancia de cada uno, como se explicó al principio del trabajo. Nos han llegado con ilustraciones. En el caso del *Triunfo de Amor*, en el con su correspondiente ilustración se lee: “Le Trvmphe D’Amour” y abajo en latín: “Amor vincit Mvndvm”; luego aparecen los versos:

Roys terre merle puis suppediter
Plus peult monarc que lyre Iupiter (fol. 4).

Cada triunfo se puede leer así por primera vez. Luego viene el trabajo en verso, la traducción hecha por Marot, que comienza en el folio 13 de la siguiente manera:

Vn giour estant seulet a la fenestre
vey tant de cas noueantx devant mes yeutx
Que de tant veoir, fache me convint estre
Si m’apparut vne bische amain dextre
Belle porur plair au souuerain des dieux

³ Trato de esto en Recio, “Alfonso de Madrigal, El Tostado, y Étienne Dolet: trayectoria de la herencia intelectual de San Jerónimo” (en prensa).

Chassee estoit de deux chiens enuieux (fol. 13).⁴

Balsamo describe la rima de la siguiente manera:

La canzone “Standomi un giorno alla finestra” est composée de 6 strophes de 12 syllabes et de deux vers de sept syllabes (ABAAB-cDEeDD), que Marot rendait en une strophe de même longueur, mais en vers isométriques, des décasyllabiques et une autre disposition des rimes (ABAAB-BCCDEED). Il prenait en complet le décalage syllabique provoqué par l’emploi d’un vers dominant plus court que le vers dominant italien, et réussissait ainsi à réduire l’écart entre sa strophe et la strophe de Pétrarque à 120 syllabes contre 124. Sa version suivait exactement le mouvement de l’original, et elle reprenait plusieurs fois ‘a la rime, sinon la rime de l’italine, du moins le même mot dans sa traduction française. Confronté à un discours d’une extrême mot dans sa traduction française. Confronté à un discours d’une abstraction, Marot procédait, sans contradiction, par simplification des propositions et par amplification des figures, des images en particulier, suggérées plus que développées par le poète italien. Ainsi. “uno scoglio” devanait “un roc caché soubz l’onde,” ou les “parti supreme” du corps de la Dame aimée étaient désignées “en sus la ceinture.” (2004a, 39)

Sin embargo, hay algunos puntos que se deben matizar. Balsamo, en su afán de dar predominio a la poesía francesa, entiende el hacer de Marot a su manera, de un modo peculiar, sin contar con la tradición con la que sí contaba Marot de en relación a la traducción.

La primera de las ilustraciones con estos versos muestra la situación que se describe con los perros. Ya en la segunda ilustración los perros, descritos como uno blanco y otro negro, están mordiendo al animal y los versos dicen lo siguiente:

Vng blanc, vng noir qui par mortel effort
 La gente beste aux flans mordoient si fort.
 Quau dernier pas en brief temps lont menee.
 Choir foubz vng roc et la creulte
 Dont souspirer me fait sa destinee. (fol. 13).

Este documento, corto, que sigue a Petrarca, es sin ninguna duda una traducción bastante fiel a la canción escrita por Petrarca. Según Balsamo:

Dans *Le Chant des visions de Pétrarque*, publié dans la *Suite de l’Adolescence*, Marot nommait le poète italien, et il se livrait à un exercice d’une tout autre nature que ses premiers exercices sur des thèmes donnés. Il offrait pour la première fois une traduction qui se proposait d’être littérale et complète. Sa version témoigne d’une parfaite compréhension du texte d’origine, et il est peu probable que le poème français eût été composé à partir d’une version française antérieure due à un autre que Marot, tant il rend compte du texte italien en termes poétiques. Les divergences formelles dont il témoigne

⁴ La traducción se ha impreso modernamente con el título “Le chant des visions de Pétrarque” (Marot, *Oeuvres... 1*: 347-49). La versión original de Petrarca puede encontrarse en la edición del *Canzoniere* de Marco Santagata (1227-1243). Nos limitamos aquí a una transcripción.

étaient nécessaires, elles reflètent les choix propres du poète français, sans la moindre maladresse dans le respect du code poétique qui était le sien. (2004a, 39).

Habría que especificar algunas cosas con respecto a lo que dice Balsamo. Es precisamente Marot quien entiende que la poética de Petrarca es sólo una y que, a pesar de traducir la Rima 323 de forma literal, su relación con los *Triunfos* es perfectamente aceptable, dada la alegoría y las imágenes de la canción original. De ahí que al editarla se añadieran los versos y las alusiones a los *Triunfos*.

Puede decirse que Marot es un poeta que entiende que tanto el *Cancionero* como los *Triunfos* son reflejos de un único mundo y, por lo tanto, se relacionan y pueden entremezclarse. Si Marot jugaba con distintos tipos de versos de su propia creación, es obvio que era partidario del juego poético y que, por lo menos en la poética de Petrarca, no debía hablarse de contaminación, sino de una única concepción poética que Petrarca utilizaba de distintas formas y con distintos fines. La creatividad de Petrarca era lo que realmente admiraba y cautivaba a Marot.

La Rima 323 se presta a una unión con el mundo de los *Triunfos* por su misma naturaleza alegórica. La traducción responde a ello y no hay que dudar de que Marot se diera cuenta de ello y por esa razón la tradujera. Siendo poeta él mismo, esos juegos poéticos le atraerían. Si nos fijamos en la traducción, hay dentro de lo literal, entre otros puntos destacables, una asimilación de imágenes, lugares comunes y una ideología amorosa evidente.

La idea de Marot, autor de la traducción, es la de destacar los aspectos más importantes de la canción poéticamente hablando, y esto la une inevitablemente al mundo de los *Triunfos*, predominando la ideología de introspección amorosa patente en el primer triunfo, el de Amor. Marot mantiene en su traducción el deseo de conmover, de emocionar a quien leyera. Consigue su propósito a través de un proceso de traducción literal porque no desea alterar la concepción poética original, ya que le seduce. El propósito está claro: intentar reproducir la belleza de los poemas del italiano de una forma particular y, además, convertirlo en algo familiar para una determinada tradición, la francesa, muy del gusto de las visiones. Sobre la tradición de la literatura de las visiones, Petrarca y la manipulación que se puede llevar a cabo con este tipo de literatura y que llevó a cabo el mismo Petrarca, puntualiza Sara Todd en relación a los *Triunfos*:

The *Triumph* emerged from a variety of literary dream-vision traditions, ranging from classical to biblical, from ancient Greek and Roman to early-medieval, and influences from several oneiric texts can be traced throughout Petrarch's text. Intertextual references and allusions are one of the key ways through which Petrarch was able to explore the range and flexibility of the genre, and his subtle employment of ideas and phrasing from works like Boethius's *De Consolatione Philosophia* and Dante's *Commedia*, ensure that his poetry is grounded in the established traditions of dream-vision literature. However, the way in which Petrarch combines traditional elements of different styles of text ensures that his text remains innovative and exciting.⁵

La flexibilidad de Petrarca es la que permite todas esas recreaciones, imitaciones y manipulaciones. En la Península Ibérica es precisamente esa flexibilidad la que le da una gran

⁵ Sara Todd, "Petrarch and the Dream-Vision Tradition: Expectations, Mutations, Manipulations" en Academia.com. 6.

relevancia, nada estudiada y pasada por alto. Marot lo comprendió. Recordemos que los *Triunfos* son visiones que empiezan en un jardín, en el *Triunfo de Amor*, y se van reproduciendo a lo largo de la vida del hombre, puesto que toda la obra es una alegoría de esta vida, desde su juventud hasta su encuentro cara a cara con Dios. El traductor de estos versos, Marot, conocía ya no solamente la Rima 323 y su mundo, sino todos los triunfos y toma de ambas obras lo que más le gusta, que es sin duda la idea de conmovér y la relevancia en los sentimientos, al mismo tiempo que se interesa por el mundo clásico. Al editar la traducción se la puede entonces presentar de esta forma, con los resúmenes de los *Triunfos*, como ya se explicó. Debe distinguirse entre traducción y edición y, al mismo tiempo, dar una tremenda importancia a la edición, pues descubre una relación fundamental con los *Triunfos* que ya en la elección por parte de Marot de la Rima 323 aparecía establecida. Por eso es posible que, por ejemplo, en la presentación del *Triunfo de Amor* se mencione a Júpiter y por eso al final nos encontramos con los siguientes versos:

En fin ie vy vne Dame si belle
 Quen y fougeant tousiours ie brusle e tremble.
 Entre herbe e fleurs pensiue marchoit elte
 Humble de foy, mais contre amour rebelle
 Et blanche cotte auoit, comme il me semble
 Faicte en tel arque neige or ensemble. (fol. 23)

Como en los folios anteriores, las ilustraciones ayudan a entender la historia de esta bella dama que llega caminando. Bajo la siguiente ilustración, que es la que presenta los últimos versos, se termina la pequeña obra. Los versos son los siguientes:

Sembloient mestez: mais en sus la ceinture
 Couuerte estoit d'une grant nue obscure
 Et au talion vng serpenteau la blesse
 Dont languissoit comme une fleur cueillie
 Puis asseuree en liesse est faillie
 Las rien ne dure au monde que tristesse. (fol. 23)

Además, siendo éste supuestamente el final, en una letra mucho más pequeña se añade:

Chanson myenne en tes conclusions
 Dy hardyment ces six grans visions
 A mon seigneur donnent vng doulx desir
 De briefuement soutz la terre gesir. (fol. 23)

No hace falta decir que se hace hincapié en lo sentimental, el deseo. Y la idea la completan unos versos en el folio 24, escritos claramente a mano y como un añadido a la pequeña obra que se da a conocer. Parte de los versos señalan lo siguiente:

Puis quén lieu de justice on fait l'iniquite
 et que voz justitiers jugent tout a leur guise
 Sire pardonez my si ie dis rondement

porter ce tiltre encor Piete et Iustice
 Si vens ne reformes du tent premierement
 le grand parlement
 lún pour límpiete láltre pour l[a] justice. (fol. 24)

Sin embargo, si prestamos atención a lo que en verso señala Marot, descubrimos algo diferente: un proceso de selección de versos que se traducen ajustadamente al original con el único fin de hacer popular una poética.

Marot, que entendió enseguida la carga emotiva fundamental de los *Triunfos*, se aleja de la tradición francesa para conseguir su propósito, el de emocionar, algo que Belliard no consiguió.

Para poder afirmar lo que digo, hay que ir a la tradición en la que está enraizado Marot. A los intelectuales franceses les cuesta aceptar a Petrarca. No obstante, a medida que pasan los años le van prestando atención. De acuerdo con Balsamo, la época gloriosa del petrarquismo en Francia va de 1530 a 1540. Marot nace en 1496 y muere en 1544. Posiblemente estas *Visiones* sean de su época más joven, cuando todavía estaba al servicio de la reina Margarita, e incluso antes de su encarcelamiento en 1527. Brevemente he explicado lo que hace en sus *Visiones* pero hay que recordar que he dicho que lo hace en verso. Si nos fijamos entonces en la traducción de los *Triunfos* de Georges de La Forge de 1514, empezamos a entender el asunto. La traducción de Marot es una muestra de cómo traducir un texto literario y ser fiel a una poética manteniendo la belleza del original.

De La Forge, dos años después que Antonio de Obregón publicara su traducción completa de los seis triunfos con la traducción también del comentario de Illicino, saca a la luz con exclusividad (así da fe una nota de la editorial que antecede a la edición), la primera traducción completa en francés de esta obra de Petrarca. Lleva unas ilustraciones muy similares a las que adornan la traducción de Obregón. Sin embargo, esta traducción francesa es en prosa, pasando a ser el verso una excusa para desarrollar todo un trabajo a manera de exégesis.⁶ Es muy curioso que, tal vez para centrarse, este traductor comience con una traducción literal de los versos primeros del primer triunfo y que parta de ahí para seguir con los restantes a su manera. No se aleja de Petrarca, pero cuando le interesa amplificar tratando de destacar lo que estima más lírico o de más relevancia cara a la tradición amorosa. Lo que es increíble es que pasa lo mismo en los otros triunfos, en donde generalmente se deja de relieve lo que ayuda más a lo lírico. Sorprendentemente, después del capítulo primero, en donde aparecen abundantes amplificaciones, se pasa lógicamente al segundo en donde en primer lugar habla el poeta, Petrarca, triste y adolorido, pero sin llegar a conmovier, y luego todo se convierte en una historia basada en el texto de Petrarca a manera de novela. La sorpresa es todavía más grande cuando nos damos cuenta de que el traductor, aunque empieza con algunos versos del texto de Petrarca, continúa su traducción en base a ciertos personajes del Desfile como por ejemplo, Píramo y Tisbe y es en función de la historia de estos personajes elegidos como se llenan los capítulos del *Triunfo*, y a dichas historias responden, muy a diferencia de la traducción castellana de Obregón, las ilustraciones. El traductor presenta a su Petrarca en un acto que si bien es de traducción, tiene fuerte tintes de recreación. Además, si comparamos la narrativa con el comentario de Illicino, vemos que no lo sigue, que se limita al Petrarca con cuyas historias puede fantasear, diríamos

⁶ Pasó lo mismo con la traducción al catalán. Véase al efecto Recio 2009.

hoy, novelar. Todo esto junto, no deja de llamar la atención, pero algo más: muestra la postura de los intelectuales franceses hacia esa obra. Los intelectuales franceses recreaban mucho como producto, muy posiblemente, de no aceptar al poeta italiano, a su poética. Mantenían una aproximación nacionalista.

Pasando a Marot, como dije anteriormente, las *Six visions*, deben ser de su época juvenil, esa época que tanto debe a la reina Margarita enamorada de la literatura de amor y de la cultura en general. Si nos fijamos en el procedimiento de Marot, es muy llamativo y sigue las normas que apuntan Cicerón y Horacio, así como el mismo Petrarca (Recio 2001), y que más tarde recomienda Dolet. No hay duda de que conoce el sentido y la materia que está traduciendo, que da valor a su lector y que es consciente de su responsabilidad en el traslado. Desde un punto de vista petrarquista, se ve claramente cómo el traductor no sabe qué hacer con las tercinas italianas y cómo reduce, algo que en apariencia no se nota, la emoción del original. Confunde Marot al lector con abundancia de adjetivos y, en la edición, ayudan los dibujos con el ánimo de adornarla y de trazar su dependencia y tradición poéticas. Pero la confusión es solamente a primera vista porque en realidad responden esos adjetivos, así como su vocabulario en general, a una lengua conocida, nada sofisticada, fácil de entender. De esta manera, Marot cumple con otro de los requisitos que menciona Dolet y que ya exigían Cicerón y Horacio. Busca en todo momento la claridad. A diferencia de Belliard, el traductor francés de únicamente un triunfo, es de esta forma cómo Marot pone énfasis en transmitir, entre otras cosas, la introspección amorosa o, si se prefiere, una atmósfera sentimental. Utiliza la primera persona, sensaciones, situaciones en función siempre de una emoción. Encasillado en la literatura de llamadas “*visiones*” que Du Bellay haría famosas. Puede pasar este trabajo por recreación.

En primer lugar Marot utiliza la palabra visión, siguiendo, muy posiblemente al triunfo primero al triunfo primero, cuando Petrarca dice que su poeta tiene un sueño y en el sueño se desarrolla la historia. No se trata de un trabajo que parte de la fantasía del autor recreando una idea, al contrario: parte de Petrarca y libremente, quizá con intención de destacar lo más importante, es decir, la introspección amorosa. Marot saca de Petrarca lo que él considera que conmueve más, y por eso se puede relacionar con el mundo de los *Triunfos*. Su traducción responde a una idea de la traducción como instrumento de la propaganda de un texto, de la poética de un autor. Por eso, se puede afirmar en este caso lo que apunta Carne-Ross:

True translation is much more a commentary on the original than a substitute for it. Like criticism, to which it is closely allied, its role is interpretative (6).

En el caso de la Rima 323 el proceso de traducción, por todo lo ya explicado, se convierte en interpretativo. El que llevó a cabo la edición, lo entendió perfectamente.

Si nos fijamos en Du Bellay, es diferente, es un ejemplo típico de *imitatio*: un producto nuevo que tuvo su origen en un modelo anterior. Quizá por eso la crítica francesa repite continuamente que los orígenes del trabajo de Du Bellay es Marot, confundiendo la naturaleza de las obras y, sobre todo, la distinta intención de ambos traductores de dar a conocer a Petrarca.

En segundo lugar, hay que entender de dónde viene el que Marot, que es anterior a que Dolet escribiera su tratado sobre la traducción. Como hemos visto tenemos a George La Forge que presenta una traducción que parte de los versos y recrea en prosa. Marot, poeta esencialmente, dentro de la tradición de esta cultura, se da cuenta de que lo importante no es entresacar historias de amantes o de muertos o de gente ilustre que termina en la tumba, sino ir paso a paso enfatizando los elementos estructurales e ideológicos de cada triunfo poniendo de

relieve lo que emociona: el gran acierto de Petrarca. Dante nos impresiona, Petrarca conmueve. Como poeta esto lo entiende Marot y de ahí que lo que en apariencia es una recreación es en realidad un documento que expresa de manera sencilla y resumida la poética de la canción 323 y la de los *Triunfos*. Esta es su gran importancia. Pero hay un proceso de asimilación que implica traducción y es un camino hacia hacer popular la obra, en términos de Ortega y Gasset sería “un camino hacia la obra”:

Y hay que comenzar por corregir en su base misma la idea de lo que puede y debe ser una traducción. ¿Se entiende ésta como una manipulación mágica en virtud de la cual la obra escrita en un idioma surge súbitamente en otro? Entonces estamos perdidos. Porque esa transubstanciación es imposible. La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra. Si ésta es una obra poética, la traducción no lo es, sino más bien un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquella sin pretender jamás repetirla o sustituirla (449).

Marot cobra más relevancia si leemos la traducción de los *Triunfos* de Symon Bourgoyn, de la segunda mitad del siglo, pues nos damos cuenta de cómo evolucionan las traducciones y en especial las traducciones sobre los *Triunfos* de Petrarca. Este traductor, Bourgoyn, pone a un lado, el texto italiano y luego traduce en alejandrinos de una manera todavía más fría que Belliard, pero siguiendo al texto de Petrarca seriamente. Esa seriedad lingüística típica de los intelectuales franceses de la época, es precisamente de lo que huye Marot, de lo que intenta huir Belliard sin conseguirlo, y es precisamente lo que hace a Marot único en este petrarquismo francés. El petrarquismo francés no comprende que lo más importante de Petrarca es lo que nos llega a conmover, los efectos, por ejemplo de estar enamorado, que Petrarca expone magistralmente en sus capítulos tres y cuatro del *Triunfo de amor*. Por el contrario, esto sí se entiende y acepta en la Península.⁷ Hay que señalar que la asimilación de Petrarca en Francia, antes de la “aceptación generalizada” que representa

⁷ He estudiado el tema extensamente, pueden consultarse algunos de mis trabajos. Citaré unos pocos que sirvan de referencia. Recio, *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996; “Curial e Güelfa y la prosa corta alegórica : los *Triunfos* de Petrarca en la prosa catalana del XV.” *Scripta* Vol. 1, No 2 (2013) pp. 13-33. <http://ojs.uv.es/index.php/scripta>; “Una altra mostra de l’assimilació de Petrarca a la Corona d’Aragó: la desfilada triomfal i la seva manipulació.” *L’Humanisme a la Corona d’Aragó*. Eds. Júlia Butinyà and Antonio Cortijo Ocaña. Potomac, Maryland: *Scripta Humanística*, 2011. 125-43; Estudios sobre el nuevo petrarquismo: un aspecto fundamental de las relaciones hispano-italianas. Ed. Roxana Recio. *Revista de Poética Medieval* 18 (2007); “Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina.” *Hispanófila* 109 (septiembre 1993): 1-10; “Intertextuality in Carroç Pardo de la Casta.” *Mediaevalia* (New York), 2000. Special volume on Mediaeval and Early Renaissance Literature in Catalan. Ed. Peter Coccozzella. 157-181; “El humanismo italiano y las producciones catalanas: Carroç Pardo como modelo de adaptación y recreación.” Proceedings of the Ninth Colloquium. Eds. Andrew M. Beresford and Alan Deyermund. *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* 26. London: Queen Mary and Westfield College, 2000. 43-52; “Proceso y significación de la prosificación de un desfile de personaje: el Somni de Francesch Alegre.” *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. Eds. Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González. México, DF: El Colegio de México, 1996. 299-309.

Ronsard, según se explicó anteriormente, resultó controvertida, dado que muchos se cerraban a aceptar una expresión diferente. La aproximación de Petrarca al mundo de los sentimientos era distinta a la que estaban acostumbrados los intelectuales franceses. Además, se consideraba al petrarquismo una especie de atentado contra la cultura francesa, idea que poco a poco fue desapareciendo.⁸ Era el miedo a una italianización, a una asimilación y corrupción del “genio francés” (2004a, 19). Según Balsamo se formaron dos modalidades entre los intelectuales franceses:

Sous ses deux modalités, celle du modèle, qui permettait une féconde imitation thématique et formelle, et celle du mythe, qui offrait un point de référence dans un imaginaire national, la référence pétrarquienne a été essentielle dans la constitution d’une culture vernaculaire, mondaine et savante. (2004a, 19)

En mi opinión, independientemente de Balsamo, es una actitud más que de protección cultural, de mentalidad abierta. En Castilla, a pesar de Castillejo, fue totalmente diferente. Francia es un caso aparte, tal vez un tanto lamentable.

Por otra parte, Marot, básico para la tradición francesa, se une a los traductores y poetas peninsulares al darle importancia a la introspección amorosa petrarquista. La elección de la canción lo demuestra. Si nos fijamos en esta tradición que se desarrolla en Francia, entendemos por qué la traducción catalana de los *Triunfos* es la traducción de Illicino, es decir, la del comentario y no la de los versos de Petrarca (Recio 2009). Es a través de la valoración de este aspecto de la introspección amorosa petrarquista como también entendemos mejor por qué Garcí Sánchez de Badajoz habla de “penarse en nuevo estilo,” el estilo amoroso de la poética petrarquista y algo más importante: por qué Juan de Flores le llama a su supuesta novela sentimental “*Triunfo de Amor*.” Recordemos que Matulka (343) no entiende el énfasis amoroso de Juan de Flores y su manera tan apasionada de expresar los sentimientos. Ahora queda claro que, lo que a primera vista puede tomarse simplemente como el uso de un lenguaje sentimental por parte de los autores peninsulares, especialmente los traductores e intelectuales castellanos, no es sino la utilización de una poética que permite darle a Petrarca todo su valor y, al mismo tiempo, sacar de Petrarca toda una connotación y cosmovisión poéticas. Aunque no hay tiempo aquí de desarrollar la idea, cobra una importancia enorme la traducción de únicamente un triunfo de Alvar Gómez donde, sin alejarse de Petrarca, el proceso de traducción permite, a través del uso del octosílabo y la poética de cancionero, una asimilación perfecta de la poética petrarquista de los *Triunfos* (Cruz 19).

Si se mira la obra de Marot, pueden verse las dos caras del petrarquismo en Francia. El que sigue a Petrarca sin apartarse del camino establecido por él de una manera literal sin entender su ideología poética, y el que toma a Petrarca como móvil para destacar el mundo de los sentimientos y engrandecer una lírica determinada, dando pie a un corpus literario nuevo. La verdadera asimilación de Petrarca y su obra se da en el segundo grupo. Estas dos divisiones son las divisiones que se deben destacar, las otras son bastante superficiales (Cruz 19). Su superficialidad se ve en cuanto se analizan las obras que se relacionan con los *Triunfos* de Petrarca, cosa que no hace la crítica. Incluso si se trata de obras que son traducciones,

⁸ Preparo en estos momentos un trabajo sobre el asunto con el título provisional de “El petrarquismo francés de *I Trionfi*: analogías y diferencias con el de la Península Ibérica.”

recreaciones o traducciones recreativas como la canción 323 conocida como *Les Six Visions* de Marot.

A pesar de las abundantes traducciones de los *Triunfos*, los traductores franceses no aceptan las nuevas ideas hasta bien tarde.⁹ Marot, hay que admitirlo, es una muestra esencial para poder afirmarlo.

⁹ Trato esta cuestión en el trabajo arriba mencionado sobre el petrarquismo francés y la Península Ibérica, (en prensa).

Obras citadas

- Balsamo, Jean. "François Ier, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533-1539)." Jean Balsamo ed. *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Ginebra: Droz, 2004a. 35-51.
- . "“Nous l’avons tous admiré”. Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe." Jean Balsamo ed. *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Ginebra: Droz, 2004b. 13-34.
- . "Marot et les origines du petrarquisme français (1530-1540)." Gérard Defaux y Michel Simonin eds. *Clément Marot ‘Prince des poètes Français’ (1496-1996): Actes du Colloque International de Cahors en Quercy, 21-25 mai 1996*. Paris: Champion, 1997. 323-37.
- Carne-Ross, Donald S. "Translation and Transposition." William Arrowsmith y Roger Shattuck eds. *The Craft and Context of Translation*. Austin: University of Texas Press, 1961. 3-21.
- Cifarelli, Paola. "Jean Maynier D’Oppède et Pétrarque." Jean Balsamo ed. *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Ginebra: Droz, 2004). 85-104.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Faguet, Émile. *Histoire de la littérature française (depuis les origines jusqu’à la fin de XVIe siècle)*. Paris: Plon, 1900.
- López Carrillo, Rodrigo, Esperanza Martínez Dengra y Pedro San Ginés Aguilar. *Étienne Dolet o los cinco principios de la traducción*. Granada: Comares, 1998.
- Marot, Clément. Gerard Defaux ed. *Oeuvres poétiques*. Paris: Bordas, 1990.
- Matulka, Barbara. *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 1931.
- Minta, Stephen. *Love Poetry in Sixteenth-Century France (A Study in Themes and Traditions)*. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción." *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1970. V, 433-52.
- Orth, Myra y Richard Cooper. "Un manuscrit peint des visions de Petrarque traduites par Marot." Jean Balsamo ed. *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Ginebra: Droz: 2004. 53-71.
- Petrarca, Francesco. Symon Bourgoyn trad. *Les six Triumpes messire François Pétrarque, translatez de tuscan en rime et langaige gallicque*. Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 12423.
- . Jean de Maynier trad. *Les Triumpes Pétrarque*. Paris: Denis Janot, 1538.
- . Marco Santagata ed. *Canzonere*. Milán: Mondadori, 1996.
- Recio, Roxana. "Una cuestión de título: el desfile en el paraíso de la *Triste deleytación*." *Medievalia* 11 (agosto 1992): 19-26.
- . "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina." *Hispanófila* 109 (1993): 1-10.
- . "Los desfiles triunfales en el *Libro de buen amor* y la *Triste deleytación*." *Boletín Castellonense de Cultura* 72 (1996): 387-400.
- . *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

- . "Petrarca traductor: los cambios de traducción peninsular a través de la historia de Valter y Griselda." Roxana Recio y Tomás Martínez Romero eds. *Ensayos sobre la traducción medieval (Homenaje a Margherita Morreale)*. Castellón: Universitat Jaume I, 2001. 291-308.
- . *Los Triunfos de Petrarca comentados en catalán: una edición de los manuscritos 534 de la Biblioteca Nacional De Paris y del Ateneu de Barcelona*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 2009.
- . "Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Alvar Gómez y Guillaume de Belliard: Importancia de la poética cancioneril castellana." *Revista Chilena de Estudios Medievales* 1 (2012a): 55-78.
- . "Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado." *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*. Eds. Marta Haro Cortés et al. València: Universitat de València, 2012b. II, 349-69.
- . "*Curial e Güelfa* y la prosa corta alegórica: los *Triunfos* de Petrarca en la prosa catalana del XV." *Scripta* 1.2 (2013): 13-33.
- Suso López, Javier. "Traductores, gramáticos y escritores en el siglo XVI en Francia: el mismo combate por la lengua francesa." José Antonio Sabio Pinilla y María Dolores Valencia eds. *Seis estudios sobre la traducción en los siglos XVI y XVII*. Granada: Comares, 2003. 51-85.
- Thomas, Jean-Jacques. *La langue volée: Histoire intellectuelle de la formation de la langue française*. Berna: Peter Lang, 1989.
- Todd, Sarah. "Petrarch and the Dream-Vision Tradition: Expectations, Mutations, Manipulations." *Academia.com*. 1-15.
- Wilkins, Ernest H. "The Separate Fifteenth-Century Editions of The *Triumphs* of Petrarch." *The Library Quarterly* 12 (1942): 748-51.
- . *Studies on Petrarch and Boccaccio*. Padua: Antenore, 1978.