



HAL
open science

Fray Luis y la poesía italiana, entre traducción e imitación. El caso de la canción de Giovanni della Casa

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. Fray Luis y la poesía italiana, entre traducción e imitación. El caso de la canción de Giovanni della Casa. *e-Spania - Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2023, 46, 10.4000/e-spania.48248 . hal-04485313

HAL Id: hal-04485313

<https://hal.science/hal-04485313>

Submitted on 1 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

46 | octobre 2023
Traducir en el Renacimiento

Fray Luis y la poesía italiana, entre traducción e imitación. El caso de la canción de Giovanni della Casa

Elvezio Canonica



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/48248>

DOI: 10.4000/e-spania.48248

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris Sorbonne

Referencia electrónica

Elvezio Canonica, «Fray Luis y la poesía italiana, entre traducción e imitación. El caso de la canción de Giovanni della Casa», *e-Spania* [En línea], 46 | octubre 2023, Publicado el 21 octubre 2023, consultado el 01 noviembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/48248> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.48248>

Este documento fue generado automáticamente el 1 de noviembre de 2023.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Fray Luis y la poesía italiana, entre traducción e imitación. El caso de la canción de Giovanni della Casa

Elvezio Canonica

1. Introducción

- 1 Reflexionar sobre los alcances de la traducción siempre es un acto de compromiso intelectual de gran envergadura. Llevar a cabo esta tarea en una época como la que nos interesa, o sea la gran temporada del llamado Renacimiento de las artes y de las letras, significa, a mi modo de ver, tocar con mano el surgimiento de las lenguas vulgares como vehículos de un sentimiento nacional reivindicado por los letrados y su público. Dicho de otro modo, se trata de una etapa crucial en la historia intelectual de Occidente en la que se afirma la igual dignidad del bilingüismo frente a la diglosia impuesta por el latín hasta esta época.
- 2 Me propongo, en lo que sigue, ilustrar esta operación tomando como parangón uno de los mejores traductores de la España del siglo XVI: fray Luis de León, quizás el que mejor ha sabido interpretar esta reafirmación de la lengua vulgar española gracias a una labor traductora en la que el texto de llegada se eleva al rango del texto de partida, gracias a la altísima calidad artística de su composición, como bien vieron los mejores espíritus de su época.

1.1 Los conceptos de «imitación» y «traducción» en Fray Luis

- 3 En las ediciones modernas, la labor poética traductora de Fray Luis de León suele agruparse bajo dos marbetes: «imitación» y «traducción». De hecho, si nos atenemos a las declaraciones del autor, el término de «imitación» brilla por su ausencia. En efecto, en la famosa dedicatoria a Portocarrero, el agustino presenta la tripartición de sus

obras poéticas, que editará póstumamente Francisco de Quevedo en 1631, con las siguientes palabras:

Son tres partes las deste libro. En la una van las cosas que yo *compuse* más. En las dos postreras, las que *traduje* de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados¹.

- 4 Y a continuación, comentando las dos partes que contiene su labor traductora, sólo empleará este segundo término:

De lo que yo *compuse* juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es *traducido*, el que quisiere ser juez, pruebe primero lo que es *traducir* poesías elegantes de una lengua extraña a la suya².

- 5 Sin embargo, si nos fijamos en los títulos de los poemas traducidos por Fray Luis, a partir de la edición quevediana, constatamos que el término de «imitación» aparece cuatro veces: para dos odas horacianas, una canción de Petrarca («A imitación del Petrarca») y una composición titulada «Imitación de diversos». Todas las otras traducciones poéticas del agustino no tienen ninguna clase de marbete explicativo. Tan sólo se menciona al autor traducido precedido de la preposición «de», que tiene el valor de un ablativo de origen: «De Horacio», «De Virgilio», etc.
- 6 Aunque no podemos saber a ciencia cierta si los títulos son de Fray Luis, ya que no poseemos el autógrafo de las poesías originales, podemos sin embargo razonablemente dar por sentado que se le pueden atribuir. Como sabemos, en efecto, el manuscrito que editó Quevedo en 1631, hoy perdido, había pertenecido a don Manuel Sarmiento de Mendoza, canónigo de Sevilla, quien debía ser pariente de la segunda esposa del sexto duque de Feria, doña María Enríquez Sarmiento de Mendoza. Ahora bien: sabemos que el quinto duque de Feria, o sea Juan Fernández de Velasco, el famoso «prete Jacopín», el que había entablado la famosa polémica con Fernando de Herrera a propósito de su edición de las obras de Garcilaso, poseía una colección de manuscritos de los poemas de Fray Luis, entre los cuales es probable que estuviera el que manejó Quevedo para su edición. El «prete Jacopín», como sabemos, era íntimo amigo del Brocense, el cual a su vez lo era de Fray Luis. Por otra parte, la utilización muy calculada de estos títulos, en particular los que contienen el concepto de «imitación» (que ocurre sólo cuatro veces en total, recuérdese) hace poco probable que sean interpolaciones quevedianas³.
- 7 De todo ello, puede deducirse que Fray Luis sí distinguía, en la práctica más que en la teoría, estas dos operaciones: la imitación y la traducción. Si nos fijamos en los cuatro casos de «imitación» explícita, constatamos que lo que los diferencia de las «traducciones» es una mayor libertad de adaptación y, por consiguiente, una distancia más amplia tanto en las formas como en el fondo. La cuestión es bastante compleja, y no pretendo resolverla ahora. Habría que cotejar el original de cada poema imitado con los traducidos. El resultado, probablemente, y como ya lo ha apuntado la crítica, será que la frontera entre las dos operaciones no es muy impermeable y que pueden encontrarse traducciones que se acercan a las imitaciones y viceversa. En las dos «imitaciones» horacianas explícitas, la de la oda 9 del libro segundo (*Non semper*) y la de la oda 12 del mismo libro (*Nolis*) podemos observar una intervención más libre con respecto al original. Como afirma Antonio Ramajo Caño, en el primer texto «Fray Luis modifica el poema sustancialmente en su final con respecto al original, por lo que puede hablarse de imitación y no de traducción»⁴; en el segundo texto, siempre según el mismo crítico, «el agustino realiza de modo eminente la adaptación de las

circunstancias y personajes clásicos al mundo hispano»⁵, además de omitir alusiones mitológicas⁶.

- 8 En cuanto a las dos otras «imitaciones», aparecen ambas en el grupo de poemas que abre el libro segundo y que contiene el corpus «italiano» de Fray Luis, sobre el que volveré después. En el caso de la canción petrarquesca («A imitación de Petrarca»), su colocación en este apartado es coherente; no así para la «Imitación de diversos», que no tiene que ver directamente con este contexto italiano, empezando por la forma métrica. En efecto, se trata de una composición en versos castellanos, octosílabos y de pie quebrado, formando una serie de siete coplas mixtas de nueve versos en que se perciben ecos, transformados, de varios poetas clásicos: Calímaco, Horacio, Ausonio, y modernos: Garcilaso, Bernardo Tasso, Bembo. Estos versos, sin embargo, constituyen tan sólo el hipotexto, pues no aparecen en el cuerpo del poema. En contra de lo que el título podría sugerir («Imitación de diversos»), no se trata, sin embargo, de una modalidad del centón, en el que los versos ajenos son citados y combinados entre sí, como será el caso en los más conocidos centones de Lope, Góngora y Faría y Sousa, sino de una buena muestra de la *imitatio* poética luisiana.
- 9 Este concepto de *imitatio* se remonta a Quintiliano, quien, en el libro X de su *Institutio oratoria*, presenta una lista de poetas y prosistas griegos y latinos cuya lectura aconseja a futuros oradores, y describe una serie de ejercicios basados en la imitación de esos modelos. Esta concepción de una imitación mixta es la que llegará hasta Petrarca, quien dio su interpretación de este concepto clásico en un famoso lugar de sus *Epístolas familiares*:

Pretendo seguir la senda de los maestros, pero no siempre las huellas ajenas; quiero servirme de los escritos de otros no a hurtadillas, sino como quien pide permiso, y, si cabe, prefiero usar los míos; me complace el parecido, no la repetición, y aun ese parecido no servil, donde luzca el ingenio en vez de la ceguera y la cortedad del admirador⁷.

- 10 Estamos pues ante una interpretación de la *imitatio* que tiende a la *aemulatio* y que aboga por la variante del eclecticismo, al admitir a varios modelos, y que será reivindicada por Erasmo en contra de los ciceronianos, adeptos del modelo único, como es bien sabido⁸.
- 11 Es lo que vemos con la composición «A imitación de Petrarca» en la que, partiendo de la canción 323 del *Canzoniere*, en la que se le aparecen al yo lírico seis visiones de su difunta amada Laura en seis estancias de doce versos, el poeta español transforma tanto la forma como el fondo: reduce las visiones a cinco y cambia sus contenidos y en las estancias añade un verso. Además, en la composición del poeta español no se trata ya de llorar la muerte de la mujer amada, sino de expresar, a través de otras visiones, la caída de todas sus esperanzas. Como se puede ver, pues, el concepto de «imitación» implica, en la práctica poética del fraile agustino, una mayor distancia e independencia con respecto al texto de origen, tanto en la forma como en el fondo.
- 12 En cuanto al segundo concepto, el de «traducción», Fray Luis ha dejado una serie de reflexiones teóricas, que son bien conocidas. Ante todo, hay que tomar en cuenta la distinción entre los textos sagrados y los profanos. Como es bien sabido, para los primeros el agustino se atiene a una traducción mucho más literal, como lo afirma a propósito de su traducción del *Cantar de los Cantares*:

Procuré conformarme cuando pude con el original hebreo [...] no sólo en las sentencias y palabras, sino aun en el corriente y en el aire de ellas, imitando sus figuras y sus modos de hablar y maneras. [...] Entiendo ser diferente el oficio del que

traslada, mayormente escrituras de tanto peso, del que las explica y declara. El que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas –y no más– de la misma manera, cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitallas a su propio sonido y parecer⁹.

- 13 Como se recordará, esta distinción se basa en la famosa carta de San Jerónimo a Pamaquio, en la que el autor de la Vulgata afirma que en la Sagrada Escritura «hasta el orden de los vocablos tiene su misterio», mientras que para los autores griegos «no intent[a] reproducir palabra por palabra, sino ser fiel al sentido»¹⁰. Esta opción traductora, que emana del contexto bíblico, va a tener una fértil descendencia en las reflexiones teóricas occidentales, que van a oponer a aquellos traductores que pretenden «dejar en paz al autor» frente a aquellos que en cambio quieren «dejar en paz al lector», como lo expresa Ortega y Gasset en su célebre ensayo *Miseria y esplendor de la traducción* de 1937 que, a su vez, retoma y reformula la misma distinción propuesta por Schleiermacher en su ensayo de 1813¹¹. He aquí las palabras de Ortega y Gasset:

Según él [Schleiermacher], la versión es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor. En el primer caso, traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos, en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Solo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción¹².

- 14 En cuanto a los textos profanos, en fray Luis como en San Jerónimo, la traducción es más libre y atiende al sentido más que a la letra, amplificando, reduciendo, suprimiendo o interpretando, según las circunstancias, y siguiendo un orden progresivo que culmina en las «imitaciones», como se ha visto. El concepto de la fidelidad en estas traducciones, pues, se refiere más a las «figuras y sentencias» que a las «palabras». Dicho de otro modo: la traducción bíblica tiene como efecto el de «dejar en paz al Autor» (con a mayúscula), mientras que la profana busca «dejar en paz al lector».
- 15 Al presentar sus traducciones de los textos profanos, en la famosa carta a don Pedro Portocarrero, Fray Luís indicaba claramente que la metodología tenía que ser muy distinta:

De lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales¹³.

- 16 Pero hay una motivación que permite acomunar estas dos maneras de traducir: la defensa e ilustración de la lengua española, de acuerdo con la afirmación de las lenguas nacionales que se da en el siglo XVI, como es bien conocido. En efecto, en varios lugares Fray Luis insiste en esto, por ejemplo, cuando declara que se «inclinó» a su labor traductora «sólo por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se encomienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar»¹⁴.

1.2 Variedad formal y experimentación métrica en las traducciones profanas y sagradas de Fray Luis de León: hacia una tipología

- 17 Antes de entrar en el ámbito que me he propuesto estudiar, o sea la pequeña parcela de la labor traductora que Fray Luis dedicó a la poesía italiana, quisiera recordar que Fray Luis es un traductor poético de amplio alcance, tanto en los géneros poéticos como en las formas y los metros por él utilizados en sus traducciones. En cuanto a lo primero, son bien conocidas, y estudiadas, sus traducciones tanto de los clásicos griegos (una oda de la *Olímpica* de Píndaro y un fragmento de la *Andrómaca* de Eurípides) y latinos (numerosas odas de Horacio, cuatro églogas de Virgilio y dos fragmentos de sus *Geórgicas*, amén de una elegía de Tibulo y de un fragmento del *Tiestes* de Séneca), como de algunos libros bíblicos: algunos salmos, la integralidad del libro de Job, un fragmento de los libros de los Proverbios¹⁵. En cuanto al *Cantar de los Cantares*, amén de la traducción literal que tan caro le costó a su autor, existe una traducción poética en octava rima sobre cuya autenticidad discute la crítica: Cristóbal Cuevas la excluía de su edición de las poesías completas de 2001¹⁶, mientras que Ramajo Caño la incluye en su edición académica de 2012. En lo que se refiere a las formas, destaca el amplio abanico de sus propuestas métricas, que van del octosílabo al endecasílabo, del terceto a la octava real pasando por la lira-sextina y el cuarteto-lira.
- 18 He aquí un resumen esquemático de las traducciones luisianas, de autores profanos grecolatinos y de autores sagrados, con las correspondencias de las estrofas y de los metros. Los números se corresponden con las composiciones.

Autores Profanos greco-latinos	Lira-sextina	Lira garcilasiana	Cuarteto-lira	Octava real	Versos sueltos	Tercetos	Estancias	Cuarteto-lira	Serventesio tetrástrofo
Horacio, 27 odas (1163 v.)	20	3	2	1	1				
Virgilio, 10 <i>Églogas</i> (1450 v.), 3 <i>Geórgicas</i> (1335 v.)				5 3		5			
Tibulo, <i>Elegías</i> , III (37 v.)						1			
Séneca, <i>Tiestes</i> , (16 v.)						1			
Píndaro, <i>Olímpicas</i> , Oda I (228 v.)							1		
Eurípides, <i>Andrómaca</i> (50 v.)						1			

Autores sagrados									
25 Salmos (1624 v.)		15				4	1	4	1
Proverbios de Salomón (97 v.)						1			
Libro de Job (2887 v.)						1			
¿Cantar de los cantares? (520 v.)				1					

Total versos = 9407

- 19 Algunas observaciones de conjunto sobre estas traducciones. Ante todo, destaca la amplitud de las lenguas de partida que son las dos lenguas clásicas (latín y griego) y la lengua del Antiguo Testamento, el hebreo. Llama la atención la ausencia de traducciones del Nuevo Testamento, lo que indica que para Fray Luis el griego está asociado ante todo con los autores clásicos. Esta partición se corresponde con la división entre obras profanas y obras sagradas que es importante en Fray Luis, porque conlleva un distinto acercamiento metodológico de la tarea traductora, que es más libre en las primeras (*ad sensum*) y más atada al original en las segundas (*ad verbum*). Por el lado de las formas métricas, se habrá notado la total ausencia de la tradición poética castellana: los dos metros que utiliza son el endecasílabo y el heptasílabo, y las estrofas son de importación italiana (terceto, octava real) o de formación reciente, como la lira garcilasiana y la lira-sextina, que se construyen con metros italianos. Un caso aparte es el del sirventesio tetrástrofo (cuatro endecasílabos con rimas alternas) y del cuarteto-lira (alternancia de dos endecasílabos y dos heptasílabos, con rimas alternas), que son estrofas españolas que surgen en el siglo XVI y que también se valen de metros italianos. También se evidencia la partición entre estrofas líricas (las canciones aliradas de las odas horacianas y de los Salmos) y narrativas (los tercetos y las octavas de las *Églogas* y *Geórgicas* virgilianas y de los Proverbios y del Libro de Job).
- 20 Para explicar los cambios de estructuras métricas en el seno de la misma colección, como por ejemplo el paso del terceto a la octava en algunas traducciones de Virgilio o la alternancia entre lira-sextinas y liras garcilasiana en las odas de Horacio, hay que tomar en cuenta, claro está, los metros del texto original. Es así como el hexámetro dactílico horaciano encuentra su cauce en el endecasílabo, en sus varias formas; los dísticos elegíacos virgilianos se convierten en tercetos encadenados, los de glicónico y asclepiadeo menor en liras de cinco o de seis versos; los de arquíloco mayor y senario yámbico cataléctico en octavas reales, etc. Como se recordará, el mismísimo Brocense había elogiado estas traducciones, en particular las de Horacio, «por ser nueva manera de verso y muy conformes al [verso] latino»¹⁷.

1.3. Cotejo con la poesía original

- 21 La confrontación con la poesía original, desde el punto de vista de las formas métrico-estróficas, es sumamente reveladora de la importancia de la labor traductora del fraile agustino. He aquí un resumen de esta parte de su producción poética:

Estrofa	n. composiciones	n. versos
Liras garcilasianas:	17	1170
Lira-sextina	1	78
Lira-sextina de 7 v.	1	49
Cuarteto-lira	1	30
Estancias	1	104
Tercetos	1	97
Quintillas	1	10

(total: 1508 v.)

- 22 Destaca, ante todo, la disparidad entre el tamaño del corpus de la poesía original y el de las traducciones, que es casi siete veces superior (1508 v. frente a 9407 v.). Salta a la vista la aplastante presencia de la lira garcilasiana de cinco versos en las composiciones catalogadas como originales (17 de las 23), mientras que las otras estrofas tienen solo una ocurrencia cada una (con el uso experimental y excepcional de la lira-sextina de siete versos). Notemos la oposición entre la lira garcilasiana, estrofa privilegiada en la traducción de los Salmos y lira-sextina, que lo es de las odas horacianas. La clara preferencia por la primera en la poesía original habla pues a favor de la intensificación de su carácter religioso. Notemos también el único caso de utilización de metros tradicionales, el de las dos quintillas en octosílabos.

2. Poemas «italianos»

- 23 Dentro de este panorama de la traducción poética del fraile agustino, destaca un grupo de poemas que ocupa un lugar autónomo en las ediciones antiguas, sin duda debido a su relación explícita con la poesía italiana, pues abren el segundo libro, el de las «Imitaciones y traducciones de autores profanos». Este pequeño corpus poético se compone de cinco sonetos (70 v.), de dos canciones petrarquistas (70 v. y 68 v.), de una *ballata* (24 v.) y de la composición titulada «Imitación de diversos» (63 v.). Son pues ocho textos que suman 295 versos. Antes de entrar en la consideración más detallada de estas composiciones, cabe destacar el enriquecimiento del panorama expresivo, mediante la adopción de nuevas formas estróficas, como el soneto, la canción petrarquista y la *ballata*, un claro homenaje a la poesía del cantor de Laura, puesto que de las cuatro formas poéticas por él utilizadas en su *Canzoniere*, sólo falta una: el madrigal. En cuanto a la «Imitación de diversos», como se ha dicho, es la única

composición de Fray Luis en versos tradicionales castellanos, el octosílabo y el pie quebrado. Su colocación en este corpus es un tanto incoherente, pues, pero nos permite ampliar aún más el abanico de las formas métricas y estróficas utilizadas por el fraile agustino, que alcanza un verdadero «virtuosismo formal».

- 24 Nos vamos a concentrar pues en los poemas de clara derivación italiana, que oscilan entre la imitación y la traducción, como se ve en los títulos. Quisiera ante todo hacer constar que buena parte de este corpus ha sido el objeto de estudios bastante exhaustivos, en particular los trabajos de Fernando Lázaro Carreter¹⁸ y de Pedro Ruiz Pérez sobre los sonetos¹⁹ y el de Margherita Morreale sobre la canción derivada de Petrarca y la *ballata* del Bembo²⁰. No se han estudiado a fondo, si no me engaño y por lo que me consta, la canción derivada de Giovanni della Casa y la «imitación de diversos». Me voy a limitar, pues, por cuestiones de espacio y para intentar llenar un hueco, a la primera canción, dejando la «imitación de diversos» para otra ocasión, por no pertenecer al corpus «italiano», como se ha dicho. Unas observaciones previas, sin embargo, sobre los aportes de la crítica antes citados, me parecen indispensables.

2.1. Los cinco sonetos

- 25 En cuanto a los cinco sonetos, tanto Dámaso Alonso como Lázaro Carreter observan la ausencia de modelos directos: «Son petrarquistas, sí, pero no tienen fuente próxima conocida», afirma el primero²¹; «no podemos interpretarlos como meras traducciones, ya que carecen de modelo», dice el segundo²². El análisis de Lázaro Carreter se funda en el grado de desviación de la norma petrarquista y en particular de la ideología del *fin' amors* que la sostiene. En efecto, Fray Luis, aún joven, ya detectaba la incompatibilidad entre esta ideología y la *caritas* cristiana. Como anota Lázaro Carreter,
- es esa tradición trovadoresca subyacente la que debe haber ahuyentado a fray Luís, el cual parece no entender o no aceptar aquel modo insatisfecho, inseguro, cuyo estímulo es la crueldad del ser amado, de correspondencia siempre dudosa, y que pone su objeto, de ordinario, en una mujer casada²³.
- 26 En esta línea se sitúa otra aportación crítica sobre estos sonetos, la de Pedro Ruiz Pérez, quien insiste en la dimensión espiritual y hasta mística de los cinco sonetos, que analiza como una secuencia progresiva de las tres vías místicas, pero en la que la última etapa, la unitiva, no se cumple (soneto V)²⁴.
- 27 A nivel formal, los cinco sonetos son impecables, todos de cinco rimas. Se ha dicho que no tienen modelos directos: ello es cierto, pero habría que matizar un poco. En efecto, lo que se percibe es algo característico del petrarquismo español: su dependencia del modelo autóctono de la «glosa», como bien ha puesto de relieve el maestro Giovanni Caravaggi²⁵. Ello es bien perceptible en algunos de estos sonetos, cuyos primeros versos remiten con cierta evidencia a sonetos conocidos del propio Petrarca o de los petrarquistas italianos, que son «glosados» en los versos que siguen. Es el caso, por ejemplo, del primero, cuyo íncipit: «Amor casi de un vuelo me ha encumbrado / adonde no llegó ni el pensamiento», recuerda bastante de cerca el famoso soneto de Luigi Tansillo «*Amor m'impenna l'ale e tanto in alto / le spiega l'animoso mio pensiero*», que tuvo un notable éxito en España, siendo glosado «a lo divino» por San Juan de la Cruz en su célebre poema: «Tras de un amoroso lance / y no de esperanza falto / subí tan alto tan alto / que le di a la caza alcance»²⁶. Ocurre lo mismo con el soneto segundo, cuyos dos primeros versos: «Alargo enfermo el paso, y vuelo, cuanto / alargo el paso, atrás el

pensamiento» recuerdan el verso inicial del soneto 15 de Petrarca: «*Io mi rivolgo indietro a ciascun passo*» (RVF, 15, 1).

2.2. Las traducciones de Petrarca

- 28 En cuanto a los otros textos luisianos, Margherita Morreale se concentra en la *ballata* que imita al Bembo²⁷ y sobre todo en la canción que imita la n. 323 del *Canzoniere* de Petrarca, conocida como la de las seis visiones de la muerte de Laura de la que ya hemos hablado más arriba²⁸. Sobre la primera pieza, que es un ejemplo de la poesía religiosa del Bembo («*Signor quella pietà che ti costringe*», *Rime*, 1530, n. CLXV), el juicio de la llorada maestra italiana es bastante equilibrado. Por un lado, afirma que se trata de una traducción «de autor, o sea artística según los cánones poéticos de la época»²⁹; por el otro, que el poema «demuestra una competencia métrica adquirida con el esfuerzo formal de amoldarse a la forma petrarquesca», pero advierte en este ejercicio poético juvenil «alguna semejanza temática con la [poesía] cancioneril y en contraste con ella en la forma»³⁰. Destaca además la insigne hispanista italiana «la escasa inspiración que delata en su esquematismo religioso»³¹. En lo que se refiere al segundo texto estudiado, que abarca la mayor parte del ensayo (63 páginas), Margherita Morreale lleva a cabo un análisis muy detallado de la métrica, del ritmo, del léxico, de la retórica, que no puedo resumir aquí. Bástenos con apuntar las conclusiones de la estudiosa italiana:

lo más decisivo para la inclusión del dictado poético de Fr. Luis *italico modo* es el metro, que distingue a la poesía italianizante de la poesía cancioneril; en la morfosintaxis hemos visto un parecido con Petrarca en las expresiones de sencillez y complejidad, y en particular en la aposición; el léxico ha arrojado las diferencias más sustanciales³².

- 29 Quisiera citar también otra conclusión de la misma estudiosa que abarca la totalidad de la traducción poética luisiana y que hace hincapié en la permeabilidad e interdependencia entre poesía original y traducciones:

Los versos propios que algo impropriamente llamamos originales no existirían sin el ejercicio al que asistimos en la «Imitación a Petrarca», a la cual se agrega, como predominante, la del poeta italiano que más influyó en la difusión del petrarquismo en España, Bernardo Tasso³³.

3. La traducción de la canción de Giovanni della Casa

3.1. Los textos

Giovanni Della Casa – *Rime* (1558)³⁴

XXXII

*Arsi; e non pur la verde stagion fresca
di quest'anno mio breve, Amor, ti diedi,
ma del maturo tempo anco gran parte:
libertà cheggio, e tu m'assali e fiedi,
com'uom ch'anzi 'l suo dì del carcer esca; 5
né prego valmi, o fuga, o forza, od arte.
Deh qual sarà per me sicura parte?
qual folta selva in alpe, o scoglio in onda
chiuso fia, che m'asconda?
e da quelle armi, ch'io pavento e tremo, 10
de la mia vita affidi almen l'estremo?*

*Ben debb'io paventar quelle crude armi
 che mille volte il cor m'hanno reciso,
 né contra lor fin qui trovato ho schermo
 altro che tosto pallido e conquiso 15
 con roca voce umil vinto chiamarmi.
 Or che la chioma ho varia, e 'l fianco infermo,
 cercando vo selvaggio loco ed ermo,
 ov'io ricovri, fuor de la tua mano:
 ché 'l più seguirti è vano, 20
 né fra la turba tua pronta e leggera
 zoppo cursore omai vittoria spera.
 Ma, lasso me, per le deserte arene,
 per questo paludoso instabil campo,
 hanno i ministri tuoi trovato il calle; 25
 ch'i' riconosco di tua face il lampo
 e 'l suon de l'arco, ch'a piagar mi vène:
 né l'onda valmi, o 'l giel di questa valle,
 né 'l segno è duro, né l'arcier mai falle.
 Ma perch'età cangiando, ogni valore 30
 cosi smarrito ha 'l core
 com'erba sua virtù per tempo perde,
 secca è la speme, e 'l desio solo è verde.
 Rigido già di bella donna aspetto
 pregar tremando e lacrimando volli, 35
 e talor ritrovai ruvida benda
 voglie e pensier coprir si dolci e molli,
 che la tema e 'l dolor volsi in diletto.
 Or chi sarà che mia ragion difenda?
 o i miei sospiri intempestivi intenda? 40
 Roca è la voce, e quell'ardire è spento;
 e agghiacciarsi sento
 e pigro farsi ogni mio senso interno,
 com'angue suole in fredda piaggia il verno.
 Rendimi il vigor mio, che gli anni avari 45
 tosto m'han tolto, e quella antica forza
 che mi fea pronto, e questi capei tingi
 nel color primo, che di fuor la scorza
 come vinto è quel dentro non dichiarì;
 e atto a guerra far mi forma e fingi, 50
 e poi tra le tue schiere mi sospingi,
 ch'io no 'l recuso, e 'l non poter m'è duolo.
 Or nel tuo forte stuolo
 che face più guerrer debile e veglio?
 Libero farmi il tuo fôra e 'l mio meglio. 55
 Le nubi e 'l gielo e queste nevi sole
 de la mia vita, Amor, da me non hai,
 e questa al foco tuo contraria bruma:
 né grave esser ti dee, che frale omai
 lungi da te con l'ali sciolte i' vole. 60
 Però che augello ancor d'inferma piuma
 a quella tua, che in un pasce e consuma,
 esca fui preso: e ben dee viver franco
 antico servo stanco
 suo tempo estremo almen là dove sia 65
 cortese e mansueta signoria.*

*Ma perché Amor consiglio non apprezza,
seguì pur mia vaghezza,
breve canzone, e a madonna avante
porta i sospiri di canuto amante.*
Fray Luis de León³⁵

LXIV [De Joan de la Casa]

Ardí, y no solamente la verdura
deste mi breve año, Amor, te he dado;
mas del maduro otoño una gran parte.
Pedía libertad, y hasme apretado
como preso que huye, con más dura
cadena, y no me vale ruego ni arte.
¡Ay, triste!, ¿habrá en el mundo alguna parte
segura en cueva, en monte, en la mar honda;
abismo do me esconda
y libre deste mal, con mi destierro,
siquiera de mis años lo postrero?
Con razón temo tu poder crecido,
que el corazón mil veces me has abierto,
sin hallar contra ti defensa en nada,
más de, con voz humilde y color muerto,
confesarme a la clara por rendido.
Cualque región desierta y apartada
buscar quisiera, agora que gastada
la fuerza siento y el cabello cano,
por huir de tu mano,
que entre el fuerte escuadrón que tu bandera
sigue, un soldado flaco ¿qué honra espera?
Mas ¡ay triste!, ¿do iré? Que por doquiera,
por la húmida mar o seca arena,
tomado tiene el paso Amor primero;
doquiera el fuego luce, el arco suena,
y veo contra mí la punta fiera,
de cuyo golpe guarecer no espero,
que el blanco es cierto, el tirador certero.
Mas, ¿qué sirve, si el tiempo ha ya secado
mi vigor, y agostado,
como yerba que al sol su fuerza pierde,
y sólo en mí el deseo queda verde?

Tiempo fue cuando osé, de amor vencido,
delante de alguna bella y desdeñosa
presentar mis querellas y tormento;
hallé una voluntad blanda, amorosa,
debajo del desdén; y convertido
mi dolor y mi pena fue en contento.
Mas, ¿quién oirá de hoy más mi triste acento?,
¿quién no condenará una edad cansada,
de nuevo enamorada?
La voz está ya ronca, y los sentidos,
como culebra al hielo, entorpecidos.
Tórname aquel vigor que el tiempo avaro
robó veloz, y torna la viveza
que me alentaba, y tiñe este cabello
cual fue primero, porque en la corteza

el mal secreto no se muestre claro;
y si soy tuyo, haz que pueda sello,
que no huyo la guerra, antes en ello
el no poder me duele: mas mi suerte
si no es ya para el fuerte
oficio tuyo, libertad te pido.
Yo viviré, será tú bien servido.
El invierno y las nubes de mi vida
sólo te quito, Amor, y aqueste yelo,
de tus llamas y ardor tan diferente.
No te debe pesar, si el débil vuelo
convierto a mejor nido, pues seguida
ha sido ya de mí tan luengamente
tu vida, amarga y dulce juntamente,
que justo es ya que sea libertado
un esclavo cansado,
siquiera a la vejez, y así es costumbre
donde se usa nobleza y mansedumbre.
Mas pues que Amor ningún consejo quiere,
síguele adonde fuere,
breve canción, y ante mi bien presenta
el contino dolor que me atormenta.

3.2. El contexto de la traducción luisiana

- 30 Como botón de muestra de la traducción poética de Fray Luis de un autor italiano, hemos elegido la composición de Giovanni della Casa, por ser, hasta lo que se nos alcanza, la única que no ha sido aún el objeto de un estudio en el corpus de las traducciones del italiano. Se trata de la canción 32 de sus *Rime*, publicadas póstumamente de 1558 (su autor había fallecido dos años antes, en 1556).
- 31 En la *princeps* quevediana, la versión luisiana aparece sin título; Merino, en su edición de 1816, siguiendo manuscritos fiables, propone el título: *De Joan de la Casa. Dejo las cosas*. Mayans, en su edición de 1761, consideraba esta composición luisiana más que imitación, «maravillosa traducción».
- 32 La elección de Giovanni della Casa, que será conocido en España sobre todo por su obra en prosa *Il Galateo* (1558), traducida por Lucas Gracián Dantisco en 1582, se debe ante todo al acusado petrarquismo de sus *Rime*³⁶. Según Adolphe Coster, en su ensayo pionero de 1922, la traducción luisiana se sitúa «*selon toute apparence, au plus tôt de l'année 1560*»³⁷, o sea tan sólo dos años después de la publicación del original italiano. Es una época de gran creación, en la que el aún joven Fray Luis (tiene 37 años en 1560) pergeña algunas de sus obras maestras, como la «Profecía del Tajo», la oda «Qué descansada vida», y la «Vida del cielo». La temática de esta canción es la de la *renuntiatio amoris*, en la que el yo lírico, un hombre ya envejecido, quiere renunciar a los fuegos renacidos del amor, pero en el *commiato* tiene que reconocer que es imposible sustraerse a ellos, a pesar de su edad avanzada. Es el clásico tópico virgiliano del *Omnia vincit amor* (*Bucólicas*, X, 69) que se combina con otro motivo igualmente tópico, el de la *militia amoris*. Todos estos temas aparecen en otra oda horaciana traducida por Fray Luis, posiblemente en estos mismos años: «*Intermissa, Venus, diu*» (IV, 1). Puede razonablemente suponerse, pues, que las dos traducciones luisianas se remontan a la misma época, y constituyen unos ejercicios de estilo que estimulan y al mismo tiempo alimentan su obra original. El poeta italiano echa mano, además, del tópico literario de

la comparación entre las etapas de la vida y las estaciones del año, ampliamente difundido en la literatura de la época y de rancio abolengo³⁸.

3.2.1. Métrica

- 33 La traducción de Fray Luis resulta métricamente fiel al original, del que reproduce la disposición de las seis estancias y del *commiato*, respetando el mismo número versos (69) del original. Una rápida ojeada a las rimas permite darse cuenta del grado de adherencia al original a la que aspiraba el traductor español. En la primera estancia, de las cinco palabras-rimas del original, se repiten dos: la rima C (*parte : arte : parte*) en la que incluso se conserva la rima equívoca en «parte», y la rima D (*onda : honda : asconda : esconda*), con un notable desplazamiento léxico, al transformar el sustantivo italiano «onda» en el adjetivo español «honda», que constituye una dilogía entre homófonos bilingües. Se conoce, pues, que Fray Luis, cuando puede, adopta los mismos significantes italianos, y cuando no le es posible, opta por mantener la homofonía de la rima y por cambiar el sintagma: «*scoglio in onda*» se convierte en «la mar honda». En la estancia segunda, ocurre algo distinto en cuanto a las rimas: el oído español de Fray Luis, acostumbrado a la rima asonante del romance, es sin duda el responsable de la conversión de la rima B del original en -iso en la rima A de la traducción, en -ido. Y se repite la palabra de la rima D: «*mano*» – «mano» y la rima pareada final en -era (*leggera: spera / bandera: espera*). En la tercera estancia, la primera palabra de la rima A del original («*arene*») se convierte en la primera rima B de la traducción, pero en singular («*arena*»), y la rima E pareada se repite con los mismos significantes: «*perde / verde / pierde / verde*»). Por fin, también en la quinta estancia, es la primera palabra en rima A («*avari*») la que se mantiene en la traducción con el paso al singular («*avaro*»).

3.2.2. Íncipit y glosa: morfología verbal y cambios léxicos

- 34 Un análisis más detenido, aunque limitado por razones de espacio, nos va a permitir tocar con mano el arte de la traducción poética de fray Luis, quien consigue mantener un sutil equilibrio entre fidelidad y libertad creadora. Tomemos el íncipit: notable es el mantenimiento de la primera palabra: «*Arsi : ardí*», que recuerda la costumbre de la glosa, como ya se ha indicado antes. Cambia el resto del primer verso, pero el segundo es casi idéntico: «*di quest'anno mio breve, Amor, ti diedi* > deste mi breve año, Amor, te he dado», donde apreciamos el cambio de tiempo verbal (del *passato remoto* al pretérito perfecto) que evidentemente se debe al afán de huir del verso agudo (*diedi* > di) que, como lo dijo Francisco Rico, es un verso que hay que «desterrar» al componer en versos italianos³⁹. También el verso tercero es muy próximo en las dos lenguas, con tan sólo el cambio entre «*tempo*» y «otoño», donde vemos que fray Luis quiere afirmar de entrada la presencia del motivo tópico de las estaciones del año como metáforas de las etapas de la vida humana. El cuarto verso presenta otro cambio de tiempo verbal, del presente («*chieggio*») al imperfecto de indicativo («*pedía*»): ello se explica por razones métricas, ya que el imperfecto español consta de tres sílabas, frente a las dos del presente («*pido*»). Otro cambio, que es característico de esta traducción, está en la reducción de las parejas verbales casi sinonímicas, formando una endíadis, que quedan reducidas o suprimidas en la traducción: «*m'assali e fiedi* > hasme apretado». En general, el traductor opta por reducir las acumulaciones de términos afines, como vemos en el v. 6: «*né prego*

valmi o fuga, o forza, od arte > y no me vale ruego ni arte» y, más radicalmente aún, en el v. 10: «*ch'io pavento e tremo* > con mi destierro».

3.2.3. El encabalgamiento

- 35 Otro estilema que se vuelve a encontrar en la traducción, de manera distinta, es el encabalgamiento. En general, puede decirse que en la traducción es más abrupto que en el original. Entre los versos 1 y 2 se mantiene el mismo nivel de intensidad («*la verde stagion fresca / di quest'anno mio breve* : la verdura / deste mi breve año»), pero a continuación aparecen unos nuevos encabalgamientos, ausentes en el original, y más abruptos, ya que separan sintagmas normalmente inseparables, como el adjetivo y el sustantivo («con más dura / cadena», 5-6; «alguna parte / segura», 7-8). Recíprocamente, un encabalgamiento abrupto del original no se encuentra en la traducción, debido a la búsqueda de la rima homófona, como se ha visto: «*o scoglio in onda / chiuso* : en la mar honda», 8-9.

3.2.4. La sintaxis

- 36 A nivel sintáctico, notamos que el traductor con frecuencia modifica la *dispositio* para sortear las dificultades de la transposición de los conceptos y mantener firmes los parámetros del metro y de la rima. Un ejemplo ilustrativo lo tenemos en la segunda estancia, en los v. 17-22.

Or che la chioma ho varia, (A) e 'l fianco infermo, (B) cercando vo (C) selvaggio loco ed ermo (D), ov'io ricovri (E), fuor de la tua mano: (F) ché 'l più seguirti è vano, (G) 20 né fra la turba tua pronta e leggera, (H) zoppo cursore omai vittoria spera. (I)	Cualque región desierta y apartada (D) buscar quisiera (C), agora que gastada la fuerza siento (B) y el cabello cano, (A) por huir de tu mano, (F) que entre el fuerte escuadrón que tu bandera sigue (H), un soldado flaco ¿qué honra espera? (I)
--	--

- 37 La secuencia progresiva del original (A B C D E F G H I) queda transpuesta con otro orden: D C B A F H I, quedando eliminada la etapa G. A nivel de la *elocutio* esta nueva disposición provoca nuevos cambios, inevitables. Se aprecian sustituciones en los sustantivos y adjetivos: «*selvaggio loco ed ermo*, 18 > cualquier región desierta y apartada», v. 17; «*Or che la chioma ho varia* > el cabello cano»; «*e' l fianco infermo* > agora que gastada la fuerza siento»; notables son las omisiones: «*ov'io ricovri* > 0; *ché 'l più seguirti è vano* > 0, y los cambios de contextos referenciales: el «*zoppo cursore*» se convierte en «un soldado flaco», de acuerdo con el nuevo contexto militar, en el que la «*turba pronta e leggera*» se transforma en «el fuerte escuadrón que tu bandera / sigue» y donde la «*vittoria*» es sustituida por la «honra». A este trabajo de taracea se debe el mayor dinamismo de la traducción, que fluye gracias a los encabalgamientos encadenados, ausentes en el original, entre los v. 17-19 y entre los v. 21-22, notable este último ya que pone en evidencia los dos términos clave que lo constituyen: «bandera / sigue».

3.2.5. Léxico

- 38 A nivel lexical, se nota una mayor concreción en la traducción con respecto al original. Ya hemos notado el paso de «*maturo tempo*» a «maduro otoño», v. 3; pues bien, la mención de las estaciones del año es más explícita en el texto traducido, como se ve en el v. 31, donde el traductor introduce el participio «agostado» a partir de la simple evocación de la sequedad metafórica del original («*secca è la speme*», 31). Así mismo, en la última estancia, la enunciación metonímica del original («*nubi*», «*gielo*», «*nevi*», 56) se resuelve en la mención explícita de la estación del año: «el invierno», v. 56. Podríamos añadir otros ejemplos, como el paso de «*tempo estremo*» a «vejez», v. 65 que confirman esta inapetencia del traductor hacia los eufemismos del original y su preferencia por un léxico más explícito y directo.

3.2.6. Los contenidos

- 39 A nivel de los contenidos, puede sorprender la elección de esta temática en un poeta aún joven, al contrario del autor italiano, quien compone su poema en los últimos años de vida. Ello refuerza la hipótesis de un ejercicio literario, a la zaga de las traducciones horacianas y permite colocar la composición de esta traducción en los mismos años de los sonetos, que también tratan una temática erótica de raigambre petrarquista, como se ha visto. La conclusión contenida en el *commiato* no deja lugar a dudas, pues queda reafirmada la omnipotencia del amor. Hay sin embargo unos leves cambios que pueden quizás permitir una lectura más global y que no se limita al hombre anciano. En efecto, Fray Luis no traduce el sintagma «*canuto amante*», del último verso (v.69) y lo sustituye por un verso más genérico: «el contino dolor que me atormenta». En cuanto a la posible lectura «a lo divino» de la versión del fraile agustino, no parece alcanzar el mismo nivel que en los sonetos. Hemos encontrado, sin embargo, un ejemplo en la última estancia, en la que fray Luis introduce la metáfora del «mejor nido», 60 al que el hombre anciano se dispone a volar, lejos de la tiranía de Amor. El texto original solamente mencionaba el vuelo «*con l'ali sciolte*» para alejarse de Amor («*lungi da te*»). Recordemos la importancia de la imagen del vuelo en la poesía mística, como vimos en el primer soneto («Amor casi de un vuelo me ha encumbrado / donde no llegó ni el pensamiento»), que permite quizás interpretar la metáfora del «mejor nido» en términos religiosos. Quizás el joven fraile agustino (había entrado al convento a los 23 años, en 1546) en la temática amorosa petrarquesca, de raigambre trovadoresca, encontró un eco favorable por su opción de una lectura moral, la del *memento mori*, ampliamente declinada en clave cristiana en la tradición occidental y en las varias meditaciones sobre «el buen morir», como el famoso tratado *De praeparatione ad mortem* (1534) de Erasmo.

Conclusiones: *imitatio* y obras «originales»

- 40 Para concluir, esta breve cala en la importante parcela de la obra poética luisiana dedicada a la traducción y la imitación poética nos ha permitido, lo espero, ver con mayor claridad la complejidad de la creación poética en el Renacimiento. En particular, hemos podido tocar con mano la inestabilidad de las fronteras entre conceptos teóricos que se confunden y se difuminan en la práctica, como los de traducción, imitación, emulación, adaptación, etc. De hecho, podemos observar que, en algunos casos, incluso

las obras consideradas como «originales» presentan un alto grado de «imitación». Es el caso, por ejemplo, de la última poesía «original» de Fray Luis, la famosa canción «A nuestra Señora». Pues bien: es evidente su relación con la última composición del *Canzoniere* de Petrarca «*Vergin bella, che di sol vestita*», estudiada, entre otros, por mi maestro Giovanni Pozzi⁴⁰. Ahora bien: ¿qué nos dice esta relación intertextual que se encuentra en un poema que se sitúa en el primer libro de las ediciones antiguas, el de las «Obras propias», con respecto a los textos que son considerados como imitaciones o traducciones, y que se reparten en el libro segundo? La respuesta me parece evidente: que la permeabilidad de la frontera entre los conceptos de «imitación» y de «traducción» se extiende de hecho también a las obras «propias». Volvemos a la noción de *imitatio* del humanismo que apuntábamos al principio y que me gusta rematar con otra cita de una famosa epístola familiar del poeta aretino, donde emplea la metáfora digestiva:

He leído y he vuelto a releer a Virgilio, a Horacio, a Cicerón, no tan sólo una vez, sino mil veces, los he estudiado y meditado con gran atención; los he devorado por la mañana para digerirlos por la tarde, los he tragado en mi juventud para rumiarlos en mi vejez. Han entrado en mí con tanta familiaridad, no sólo en la memoria sino incluso en la sangre, y han penetrado tan hondamente en mi espíritu que, aunque dejase de leer, se quedarían siempre conmigo, porque han plantado sus raíces en lo más profundo de mi alma. A veces me olvido del autor, porque estoy tan embebido de él que ha llegado a ser una parte de mí mismo, hasta tal punto que, cercado por tamaña multitud, ya no puedo decir si lo que escribo procede de mí o bien si lo he sacado de uno de estos autores (*Familiarium Rerum*, XXII, 2)⁴¹

NOTAS

1. Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, ed. Antonio RAMAJO CAÑO, Madrid: Real Academia Española, 2012, p. 4.
2. *Ibid.*, p. 5.
3. Sobre la historia del texto de los poemas luisianos, remitimos a la edición de RAMAJO CAÑO, ed. cit. p. 512 y siguientes.
4. *Ibid.*, p. 179.
5. *Ibid.*, p. 182.
6. Un análisis comparativo entre una traducción (Virgilio, *Geórgicas*, I, 1-42) y una imitación (Horacio, *Odas*, II, 9 *Non Semper*) puede leerse en el artículo de Carmen Codoñer, «Fray Luis, 'interpretación', traducción poética e imitatio», *Criticón*, 61, 1994, p. 31-46.
7. «*Sum quem priorum semitam, sed non semper aliena vestigia sequi iuuet; sum qui aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore, sed dum liceat, meis malim; sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia, in qua sequacis lux ingenii emineat, non cecitas non paupertas.*» (PETRARCA, *Familiares*, XXII, II, 20: traducción de Francisco RICO, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza, 1993, p. 41-42).
8. Sobre este tema de la imitación en general, de la de Petrarca en particular, y de la querrela de los ciceronianos, abunda la bibliografía. Véase por lo menos la reciente contribución de Colin BURROWS, *Imitating Authors. From Plato to Futurity*, Oxford: University Press, 2019 y el trabajo de

Jesús PONCE CÁRDENAS, *La imitación áurea: Cervantes, Quevedo, Góngora*, Paris: Editions hispaniques, 2016.

9. Fray Luis de LEÓN, *Cantar de los cantares de Salomón*, ed. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, Madrid: Vaso Roto, 2018, p. 84.

10. «*Ego enim non solum fateor, sed libera uoce profiteor me in interpretatione Graecorum, absque scripturis sanctis, ubi et uerborum ordo mysterium est, non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu*», en D. RUÍZ BUENO (ed.), *Cartas de San Jerónimo. Edición bilingüe*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962; vol. I, p. 491.

11. Friedrich SCHLEIERMACHER, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens - Des différentes méthodes du traduire*, trad. A. BERMAN, París: Le Seuil, 1999, p. 91.

12. José ORTEGA Y GASSET, «Miseria y esplendor de la traducción», *La Nación* (1937), in: *Obras completas*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, vol. V, p. 433-436 y 448-452.

13. «A don Pedro Portocarrero», in: Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, p. 5.

14. *Ibid.*

15. Sobre las traducciones de fray Luis, véanse los trabajos de Cristóbal CUEVAS, «Las traducciones en verso de Fray Luis de León», in: Antonio LARA, Pilar MARTÍNEZ y José Luis ABELLÁN (eds.), *Homenaje a Elena Catena*, Madrid: Castalia, 2001, p. 163-170. Lía SCHWARTZ, «Las traducciones de textos griegos de fray Luis y su contexto humanístico», in: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA y José SAN JOSÉ LERA (eds.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, p. 527-548. Vittore BOCCHETTA, *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid: Gredos, 1970. Margherita MORREALE, «Juan del Encina y Luis de León frente a frente como traductores de la I Bucólica de Virgilio», in: Jean CANAVAGGIO y Bernard DARBORD (eds.), *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas*, Caen: Universidad de Normandie, 1991, p. 89-105. Para la traducción de los salmos, cf. Valentín NÚÑEZ RIVERA, «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», in: Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *La oda*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, p. 335-382. Para una mirada de conjunto sobre las traducciones de los autores clásicos, cf. Luis GIL, «Fray Luis de León y los autores clásicos», in: Teófilo VIÑAS ROMÁN (ed.), *Fray Luis de León. IV Centenario (1591-1991). Congreso interdisciplinar. Madrid 16-19 de octubre de 1991. Actas*, Madrid: Ed. Escorialenses, 1992, p. 277-305.

16. Fray Luis de LEÓN, *Poesías completas*, ed. Cristóbal CUEVAS, Madrid: Clásicos Castalia, 2001.

17. *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez de las Brozas*, Salamanca: Pedro Lasso, 1574, fol. 134 (subrayado nuestro).

18. Fernando LÁZARO CARRETER, «Los sonetos de Fray Luis de León», in: F. LÁZARO CARRETER y E. CORREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 154-167.

19. Pedro RUIZ PÉREZ, «Sobre los sonetos de Fray Luis de León», *Edad de Oro*, 11, 1992, p. 149-160.

20. Margherita MORREALE, «Prolegómenos: Fr. Luis de León petrarquista como traductor e imitador», in: *id.*, *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad de Salamanca / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 189-273.

21. Dámaso ALONSO, *Vida y poesía de fray Luis de León*, Madrid: Universidad de Madrid, 1955, p. 16.

22. *Ibid.*, p. 158.

23. *Ibid.*, p. 162.

24. *Ibid.*, p. 158-160.

25. Giovanni CARAVAGGI, «Alle origini del petrarchismo in Spagna», in: *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa: Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola, 1974, p. 7-101.

26. Ramón SUGRANYES DE FRANCH, «D'un sonet de Tansillo a Sant Joan de la Creu», in: *In memoriam Carles Riba*, Barcelona: Institut d'estudis hel·lènics, 1973 (vuelto a publicar in: Ramón SUGRANYES DE FRANCH, *De Raimundo Lulio al Vaticano II. Artículos escogidos*, Lausana: Hispanica Helvetica 2, 1991, p. 123-139).

27. *Loc. cit.*, p. 191-210.

28. *Ibid.*, p. 210-273.

29. *Ibid.*, p. 209.

30. *Id.*

31. *Ibid.*, p. 210.

32. *Ibid.*, p. 269.

33. *Ibid.*, p. 271-272.

34. Citamos por la edición moderna: Giovanni DELLA CASA, *Rime*, ed. Daniele PONCHIROLI, Turín: Einaudi 1967. Este es el enlace a la *princeps*: <https://www.proquest.com/docview/2090345109?parentSessionId=7e6NjimoSMjLOR49UEb2rr%2B%2BqVHamO1%2Fho%2BHU7ynbuo%3D&pq-origsite=primo&accountid=9671&imgSeq=14>

35. Ed. de Antonio RAMAJO CAÑO, *op. cit.*, p. 167-169.

36. Sobre la traducción española del *Galateo*, cf. el trabajo de Margherita MORREALE, «El “Galateo español” de Lucas Gracián Dantisco: una obra de cortesía en tono menor», *Boletín de la Real Academia Española*, 42, 165, 1962, p. 47-90.

37. Adolphe COSTER, *Luis de León, Revue Hispanique*, vol. LIV, 1922, p. 209.

38. Horacio, *Odas*, II, 11, v. 5-22 y Tibulo, *Elegías*, IV, v. 29-32. Como se recordará, Baltasar Gracián estructura su *Criticón* (1651-1657) en tres partes siguiendo esta misma metáfora: «la primavera de la niñez, el estío de la juventud» (*Primera parte*, 1651); «el otoño de la varonil edad» (*Segunda parte*, 1653) y «en el invierno de la vejez» (*Tercera parte*, 1657).

39. Francisco RICO, «El destierro del verso agudo (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», in: *Homenaje a José Manuel Blecuá: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid: Gredos, 1983, p. 525-552.

40. Giovanni POZZI, «Petarca, i Padri e soprattutto la Bibbia», *Studi petrarcheschi*, VI/5, 1989, p. 125-69.

41. «*Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cujus sint certe nec aliena meminerim*». (Francesco PETRARCA, *Familiarum rerum libri*, in: *Opere*, Milán: Sansoni, 1993, p. 1139 (traducción nuestra).

RESÚMENES

Tras acotar las nociones de «traducción» y de «imitación» tal y como se definen en los textos teóricos de Fray Luis, proponemos un esquema global de todas las traducciones poéticas del fraile agustino, tanto de textos sagrados como de textos profanos. A continuación nos concentramos en el análisis de una traducción poética del italiano, la canción XXXII de las *Rime* de Giovanni della Casa (1558), que aún no había sido objeto de un estudio. El resultado pone en evidencia la gran calidad de esta traducción, y al mismo tiempo muestra la permeabilidad de las fronteras teóricas entre los conceptos de traducción y de imitación.

Après avoir passé en revue les notions d'imitation et de traduction en nous appuyant sur les textes théoriques de Fray Luis, nous proposons un tableau global de toutes les traductions poétiques réalisées par le frère augustin. Ensuite, nous nous concentrons sur l'analyse d'une

traduction poétique de l'italien, celle de la chanson XXXII des *Rime* de Giovanni della Casa (1558), qui n'avait pas encore fait l'objet d'une étude. Le résultat met en évidence la grande qualité de cette traduction, tout en montrant la perméabilité des frontières théoriques entre les notions de traduction et d'imitation.

After having reviewed the notions of imitation and translation based on the theoretical texts of Fray Luis, we propose a global table of all the poetic translations carried out by the Augustinian friar. Next, we focus on the analysis of a poetic translation from Italian, that of the song XXXII of *Rimes* by Giovanni della Casa (1558), which had not yet been studied. The result highlights the high quality of this translation, while showing the permeability of the theoretical boundaries between the notions of translation and imitation.

ÍNDICE

Keywords: Fray Luis de León, poetic translation, imitation, Giovanni della Casa, petrarchist song

Mots-clés: Fray Luis de León, traduction poétique, imitation, Giovanni della Casa, chanson pétrarquiste

Palabras claves: Fray Luis de León, traducción poética, imitación, Giovanni della Casa, canción petrarquista

AUTOR

ELVEZIO CANONICA

Université Bordeaux-Montaigne (AMERIBER, EREMM)