LA TRADUCCIÓN POÉTICA EN EL RENACIMIENTO: FRANCISCO DE LA TORRE, TRADUCTOR DE LOS PETRARQUISTAS ITALIANOS

ALBERTO RIVAS YANES

La traducción constituyó el vehículo primordial para la asimilación del petrarquismo en España y el puente que permitió a nuestros poetas poner en práctica la doctrina de la *imitatio*. La ductilidad y la madurez expresiva del lenguaje poético del Siglo de Oro son el resultado de un proceso de afinación en el que los poetas se sirvieron, entre otros instrumentos, de la traducción. El poeta a menudo traducía los modelos latinos o italianos como medio para encontrar su propia voz. La poesía de Francisco de la Torre ilustra de manera excelente la fecunda relación –juego amoroso, pero también pelea fraternal– que, a través de la traducción, estableció la *imitatio* en el terreno de la lírica entre las lenguas española e italiana en el siglo XVI.

Francisco de la Torre continúa siendo uno de los nombres más rodeados de misterio de toda la literatura española. Durante un tiempo se dudó incluso de que hubiera llegado a existir un poeta así llamado, pero hoy parece confirmada su existencia, gracias a un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y recoge una parte de sus *Obras*. Quevedo las había publicado en 1631[1] sembrando, muy probablemente con plena conciencia, algunas pistas falsas respecto a la identidad de Francisco de la Torre.[2] Hemos de situarlo, de acuerdo con Cerrón Puga y el resto de la crítica actual, en el círculo poético de Salamanca –representado, además, en el volumen que publica Quevedo por otros poetas–, alrededor de la década de 1560, en la que debió de escribir sus poemas.

Fray Luis de León, en la respuesta que dio a otros tres poetas profesores del círculo salmantino, incluida en el volumen de 1631, sobre sendas traducciones de una oda de Horacio –a las que él añade su propia traducción–, alude a la «ley de traducir», en la que distingue la traducción con «licencia» y la traducción «a la letra», aunque lo más importante, como señala en su elogio de la traducción de Alonso de Espinosa («parece

[1] Francisco de la Torre: *Obras*, Madrid, 1631.

[2] En relación con la identidad de Torre y con todas las cuestiones puramente literarias de su poesía, pueden consultarse ante todo María Luisa Cerrón Puga: *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini, 1984, así como la introducción a la edición preparada por la misma investigadora de la *Poesía completa* de Francisco de la Torre (Madrid, Cátedra, 1984), y Gethin Hughes: *The Poetry of Francisco de la Torre*, Toronto, Univ. of Toronto, 1982. Por lo que respecta a las fuentes de las que traduce Torre, el presente trabajo se basa en los ya clásicos estudios de J. Fitzmaurice-Kelly: *Historia de la literatura española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1913 y J. P. W. Crawford: «Francisco de la Torre y sus poesías», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. II, Madrid, Hernando, 1925, pp. 431-446 y en la edición citada de Cerrón, que recoge en nota a pie de página los textos originales italianos, procedentes en su mayoría de *Il sesto libro delle rime di diversi eccelenti autori nuovamente raccolte* (Venecia, 1553).

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes

que le hace hablar castellano»), es que el traductor *haga hablar* en su lengua al poeta cuya obra traduce. [3]

La traducción puede ser ejercicio académico, como el que realizan los aludidos maestros Fray Luis y Espinosa junto con Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense, y Juan de Almeida, pero también es un medio de aprendizaje de los engranajes del lenguaje poético. Así, Antonio Prieto señala que el ejercicio de traducción de Francisco de la Torre «adquiere una materia formal que su personalidad transforma hasta darnos la *novedad* de su poesía». Prieto considera la «apropiación» la clave de la poesía de Torre, como «arte cargado de sensibilidad que [...] se mueve por una capacidad original de desplazamiento».[4] En efecto, la *interiorización* de los medios expresivos de las fuentes de las que parte es en Francisco de la Torre un paso intermedio que no sólo abre un horizonte de enorme riqueza poética en su obra *original*, sino que también se manifiesta en la transformación radicalmente personal de los poemas que traduce, incluso en algunas de las traducciones que la crítica ha tildado de «fieles».

Las doctrinas vigentes en el siglo XVI en relación con la *imitatio*, el ejercicio escolar y la propia práctica de los más claros ingenios de la poesía de la época confluyen, pues, en el vértice del enriquecimiento recíproco de la traducción y la creación individual. Por otra parte, el petrarquismo español extrajo el máximo partido del *espacio poético* que une –unía– y separa Italia y España, de manera que logró expresar con extraordinaria eficacia la sensibilidad del hombre del XVI, que ya no era la de Petrarca, poeta excelso del que los petrarquistas italianos de esta época no llegarían a independizarse totalmente para expresarse con acento propio. Prieto señala que «crece un gran poeta [Francisco de la Torre] que crea su mundo lírico mucho más allá de los petrarquistas a quienes *aparentemente* imita como actualidad, y por ello esas imitaciones se mantienen en el mismo tono que las realizadas por Petrarca».[5] Es decir, que nuestro poeta, desde su universo personal, recorre un camino de vuelta a *cierto* Petrarca.

La distancia entre la poesía petrarquista italiana y la española encuentra su exacta medida en la traducción como *tránsito*, que es, justamente, el punto de partida de una creación nueva. Ese ámbito de tránsito se revela así, en el caso de Torre, un campo enormemente fecundo.

Las colecciones poéticas del petrarquismo español acogían traducciones entre los poemas originales e incluso les otorgaban un lugar privilegiado. No es casual que el libro primero de las *Poesías* de Francisco de la Torre vaya encabezado por la traducción de un poema italiano, que adquiere un doble valor de declaración de intenciones poéticas y resumen de los sentimientos y la visión del mundo del poeta español. El modelo estructural del volumen, como ha indicado Cerrón,[6] es el de las *raccolte di rime* de las que procede la mayoría de los textos que traduce Torre, pero, si en principio la *materia italiana* pudo servir de marca de la vigencia poética del *corpus*, el resultado

[3] Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. cit., p. 317.

[4] Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 382-393.

[5] Ib., p. 378.

[6] Francisco de la Torre: *Poesía completa*, ed. cit., p. 14.

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes

final fue un producto independiente y profundamente renovador, nacido, precisamente, del diálogo intertextual entre la creación y la traducción.

Dicho diálogo se manifiesta en la edición quevedesca de las obras de Torre en varios planos. En primer lugar, en el de la escritura de los poemas originales, en los que abundan los ecos, las paráfrasis y las imágenes procedentes de los poetas italianos. En segundo lugar, en la convivencia de la poesía de configuración original y las traducciones, que implica, por un lado, la inexistencia de una frontera tajante entre los dos ámbitos y, por otro lado, la integración de todos los textos en un marco común caracterizado por una única voluntad creadora. De este modo, la traducción –en tanto que aprehensión, acarreo, *apropiación* y, por último, reformulación a partir del material poético ajeno– queda imbricada en el centro mismo de la creación. En último lugar, el diálogo intertextual se manifiesta en la incorporación, al final del volumen, de las traducciones –podríamos llamarlas, al modo guilleniano, *variaciones*– y los comentarios mencionados de los poetas salmantinos, encabezados por Fray Luis de León, junto con las traducciones del Brocense de unos poemas de Horacio, Petrarca y Domenico Veniero, presentadas por Juan de Almeida, y un erudito comentario sobre la *cisura*.

La presentación al lector que hace Juan de Almeida de las traducciones del Brocense describe la labor traductora como *adorno* del original («teniendo también conocimiento de algunas traducciones suyas: con cuyo trabajo había adornado algunos sonetos de Francisco Petrarca, y otras odas de Horacio...») y justifica la presencia de dichas traducciones en el volumen por la necesidad de respaldar las poesías de Francisco de la Torre con el «ornamento de algún escritor deste tiempo [...] con cuya autoridad no dudo sino que irán seguros al juicio de los hombres sabios».[7] Por consiguiente, para ornamentar el volumen, pesa más la autoridad de las traducciones del Brocense que la de los propios originales de Horacio y Petrarca que él ha *adornado*.

Tales traducciones y comentarios, lejos de constituir un mero apéndice de las poesías de Torre, confirman que la traducción es el eje que atraviesa todo el volumen. Esos elementos representan un verdadero –y temprano– ámbito de debate en torno a la traducción. El libro es una verdadera *raccolta* de materiales en los que la traducción asoma desde perspectivas muy diversas. El carácter misceláneo del volumen es solidario con las incógnitas que rodean a Francisco de la Torre. El alejamiento, elegido o no, del autor con respecto a sus textos permite observar mejor la vida propia que parecen adquirir éstos. A este complejo entramado se añade la extraña relación de Quevedo con el libro, con rasgos que lo emparentan, como ha señalado Antonio Prieto, con el desdoblamiento del narrador del *Quijote* en Cide Hamete Benengeli. El libro se presenta configurado a través de una serie de estratos superpuestos en los que va profundizando el lector, desde Quevedo y su desconcertante vínculo con Francisco de la Torre, que aquél utiliza en provecho literario propio, hasta los lazos que unen el círculo salmantino con Torre y a éste y su poesía con los poetas italianos. En todos los estratos nos topamos con una presencia sin rostro, la del poeta que no quiso o no pudo dejarnos noticia cierta de su identidad y permanece sólo como una máscara, un *simulacro* semejante

[7] Ib., p. 289.

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes

a la propia amada de sus poesías.[8] ¿Es casual que esta figura sin rostro tienda, por ejemplo, como ha señalado Cerrón,[9] a la deshumanización y la desmaterialización de la mujer, tanto en su poesía original como en las traducciones?

Si, como indicábamos, la traducción es el eje del volumen, quizá pueda ser también una clave que nos ayude a representarnos la huidiza figura de nuestro poeta. La traducción, intercambio, ángulo secante de identidades creadoras, es un factor decisivo que permite que fragüe el complejo sistema comunicativo que constituye el libro. En pocos *corpus* poéticos del Siglo de Oro asistimos como en éste a tal interpenetración de traducción y creación, especulación y práctica, ejercicio académico y juego, letra y vida.

Un somero análisis de las traducciones de poemas italianos que realizó Francisco de la Torre muestra una personalidad poéticamente indoblegable que se manifiesta en los textos más significativos en el replanteamiento casi sistemático del original a través de la interiorización de los materiales que le ofrece éste.

El soneto I del primer libro del volumen[10] es una traducción de un poema de Molza y cumple, como se sugirió, el cometido de presentar al poeta sin rostro y su sentir dolorido. Ya en el primer cuarteto, Torre traduce *«l'amata vostra speme»* por «la gloriosa llama», con lo que sustituye la esperanza por la simple llama amorosa, de larga tradición, que en este caso, al referirse al amor del amigo en hábito de pastor, Títiro, es «gloriosa»; más tarde, la alusión al «soave foco» del original, cerca del que arde Títiro, aparece transformada por otro lugar común, marcado por una imagen de desposesión del espíritu del amante («gozáis presente del sentido, / que robó por los ojos la alma firme»). En el segundo cuarteto, la actitud de la amada, que en el poema de Molza provoca activamente el dolor del poeta *(«che 'n doglie & pene / Di si lontano, ovunque vuol, m'aggira»)* queda fijada en una pura imagen («absente de la nieve que me inflama») y el llanto del poeta suscita la compasión de la naturaleza («cuelgo mi caramillo de una rama / de salce y lloro; lloro, y él suspira»). Pero el giro decisivo lo da Francisco de la Torre en la conclusión del poema, en el que se identifican «lamentar» y «arder» (frente a los triviales cuasi sinónimos «languir» y «pianger») y el simple aborrecimiento de «ogni habitato loco» se convierte en un renegar del destino y de la propia vida: «Yo, para lamentar y arder nacido, / la vida esquivo y aborrezco el hado». El verso último del soneto es una súplica al amigo, pero también sirve aquí, dada la posición del poema, para convocar al lector a que escuche las quejas que contiene el libro que se abre: «¡Oh sólo vos no os esquivéis de oírme!»

En algunos poemas traducidos, Francisco de la Torre introduce cambios significativos, como en el soneto V del libro segundo,[11] en el que el traductor abandona la tercera persona del poema fuente, de Benedetto Varchi, para dirigirse a la mujer en segunda persona, sin pantallas que distancien su queja de la causante de su sufrimiento. Sin embargo, como en toda la obra de Torre, se escamotean los detalles físicos de la mujer; así, al evocar la conocida imagen de la yedra enredada en la encina, se sustituye inclu-

[8] El soneto que cierra el libro segundo (ed. cit., p. 190) alude a la mujer como «simulacro amado».

[9] Ed. cit., p. 29.

[10] Ed. cit., pp. 73-74.

[11] Ed. cit., pp. 137-138.

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes

so la metafórica referencia a *«il pie, le braccia, e'l petto»* de la encina por «su tronco envejecido». En el mismo soneto, lo que en Varchi es sólo queja porque la amada siempre rehuye al poeta se transforma en Francisco de la Torre en una paradójica persecución del amante por parte de la mujer, que al mismo tiempo le *olvida* («y tú dispuesta / a perseguirme pónesme en olvido»), olvido que se refleja como un eco, según la convención literaria, en el olvido del rebaño por parte del poeta. Nuevamente aparece destacada en primer término la negación, la destrucción del amante.

En el soneto VI del libro segundo,[12] Francisco de la Torre introduce acertadamente en su traducción de otro soneto de Varchi una variación consistente en ampliar el pasaje en estilo directo en el que el pastor Damón pronuncia unas palabras al tiempo que dedica un sacrificio a Baco, que en la fuente ocupa sólo el segundo cuarteto, hasta abarcar también el primer cuarteto y el primer terceto. De este modo, concentra la conclusión en el último terceto y le imprime un giro radical, pues lo que en el poema italiano era la descripción de la cabra que el pastor consagra a Lieo (Dioniso) y del vaso de vino que se acerca a continuación a la boca se transforma en el poema español en la caída de Damón al suelo y el ascenso al cielo del «olor de Arabia» y del «fuego» («con el tierno / olor de Arabia al cielo subió el fuego»). Este cierre del soneto deja en el lector la imagen del fuego en el que arde el incienso, pero también la del perpetuo arder en que se consume el yo, perdido ya el vínculo explícito con la causa de tal fuego (en la tradición petrarquista, el amor a una dama concreta). Es evidente que Francisco de la Torre ha roto amarras con el petrarquismo, para utilizarlo como cauce personalizado de sus obsesiones.

Incluso en los poemas en los que el traductor se mantiene más fiel a su modelo, Francisco de la Torre deja impresas sus marcas de estilo. Examinemos algunos sonetos pastoriles más del ciclo de traducciones de Varchi. En el soneto VII del libro segundo[13] llama la atención la eliminación de las imágenes más concretas de la alegría pretérita (la risa, el baile) que figuran en el original, hasta sustituir el propio beso que le dio la pastora al amante *(«mi baciò la fronte»)* por una corona de flores («me ciñó la frente / de verde yedra y de violetas tiernas»). En el soneto VIII del mismo libro[14] se elimina el contenido del segundo verso del original *(«Ch'al tuo partir portasti il mio cor teco»)*, que nombra de manera muy directa el corazón, y la idea de la partida de la amada se traslada a la palabra final del cuarteto, con lo que el poema adquiere más densidad poética, pero también una mayor abstracción («te ofrezco ausente»). En el segundo cuarteto del mismo soneto desaparece todo rastro de frivolidad por parte del pastor en cuya boca se pone el poema, pues éste ya no se ríe, como en la fuente *(«di ch'io m'accorsi & risi»)*, de la ocurrencia de Testilis de pedirle la cría de gamo que el poeta reserva a su amada Filis y sólo se mantiene la risa de Testilis (que sería redundante calificar de falaz, como hace el poema italiano), para que el traductor, alejándose de Varchi, pueda oponerla más brutalmente al gesto de Filis en unos versos estremecedores, pese a lo poco novedoso de sus elementos constructivos: «que tu helado / ceño me

[12] Ed. cit., pp. 79-80.
[13] Ed. cit., p. 141.
[14] Ed. cit., p. 144.

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes

ha de perder eternamente». En otros textos los cambios son de detalle, pero están cargados de significado, como en el soneto X de este ciclo,[15] donde Filis no es, como en la fuente, *«spietata, & fella»*, sino «terrible y bella»; el paso de la sinonimia inexpresiva al oxímoron de Francisco de la Torre, facilitado por la semejanza fónica entre *fella* (malvada) y «bella» es un nuevo acierto.

La mencionada eliminación de detalles físicos de la mujer, así como de cualquier manifestación de alegría, aunque se sitúe en tiempos pasados más felices, es característica de numerosas traducciones de Torre. En el soneto XXIII del libro segundo,[16] que es traducción de un soneto de Amalteo, ya no son *«L'alte parole angeliche amorose»* de la amada las que descubren el bien interior del alma, sino sus mudos atributos exteriores («la belleza, y la gracia milagrosa»), intercambiables por los de cualquier otra quintaesencia femenina. De igual modo, *«la speme, e'l desire, e'l riso, e'l gioco: / E la bocca, che spira un dolce odore»* de Amalteo quedan transformados en «la luz divina que me tiene ciego; / el sosiego que loco me ha tornado».

En varios poemas de Francisco de la Torre se observa el tránsito de la traducción propiamente dicha a un modo de imitación en que el arranque o la estructura general del poema es fiel a la fuente, para dar paso, especialmente en los tercetos de los sonetos, a un planteamiento radicalmente distinto, que permite al poeta transmitir una lúcida visión de la existencia humana, muy cercana a la sensibilidad moderna. Es posible que tal modo de imitación no sea necesariamente posterior a las traducciones más estrictas, pero no cabe duda de que, al amparo de las *libertades* que se toma, Francisco de la Torre logra en estos poemas algunos de sus versos más felices. Joaquín Arce estudió, a este respecto, en el soneto XXIII del primer libro lo que consideró una asimilación y una intensificación de recursos manieristas[17] a partir de la traducción parcial del soneto de Torquato Tasso *Bella è la donna mia.*

En el desarrollo del soneto XXVI del segundo libro («Al asomar del Sol por el Oriente...»)[18] podemos observar las distintas fases del proceso de despegue con respecto a la fuente –en este caso de Guidiccioni–, en el que la labor de traducción y la de creación se encuentran plenamente equilibradas. El primer cuarteto, bastante apegado al original, inicia la ruptura al evocar la lira colgada de un árbol, alejándose de la anodina oración *«ov'ora pende / la cetra, ch'ei sonò sì dolcemente»*, que aparece traducida por «que colgada / tiene una lira inútil, aún ausente», donde Torre mantiene el encabalgamiento, pero ofrece un endecasílabo en el que las marcas rítimicas subrayan las palabras clave («lira», «inútil», «ausente») y con ellas el destino solitario del poeta. En el segundo cuarteto se hace efectiva la ruptura a partir de «doliente / voz», que da paso a la imagen de los áspides que, desatados, permiten la libre expresión del yo. De igual modo se libera el traductor de su fuente, que en los tercetos desarrolla la idea de lo inevitable de la muerte, como lo es la de tantos fracasados anónimos y además engañados, a los que se la han dado sus «intentos». El último terceto, con su movimiento de ascen-

[15] Ed. cit., p. 146.

[16] Ed. cit., p. 173.

[17] Joaquín Arce: *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 82.

[18] Ed. cit., p. 179.

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes

so y descenso definitivo no deja resquicios a la esperanza del hombre: «un hombre triste soy, como cualquiera, / pero los de tan altos pensamientos / siempre han sido del cielo derribados». La utilización parcial de una fuente para la consecución de un resultado poético distinto de ella puede observarse también en los sonetos XXVIII y XXX del segundo libro, que parten también de Guidiccioni. Francisco de la Torre aplica el mismo procedimiento en el soneto XVII del mismo libro, que utiliza el célebre de Petrarca *«Solo e pensoso i più deserti campi»*; por ejemplo, ya en el primer cuarteto, a la huida de la gente del soneto de Petrarca, añade Torre la huida de los ojos de la amada, en un interesante juego de reflejos en el que los ojos de la mujer son los que mantienen la vida del amante: «con los ojos llenos / de dolor, y de llanto; los serenos / ojos huyendo que me tienen vivo».[19]

La noche y la luna son los confidentes del poeta en varios textos en los que domina la desesperanza. Un soneto de Amalteo en el que el poeta pide *«Fammi pago di quel, che piu desio»*[20] se transforma en la traducción de Torre (soneto XV del libro segundo) en una reflexión sobre la soledad radical y la condición de «hombre del cielo perseguido»;[21] lo que en la fuente era petición de que el sol no rompa *«l'amorose voglie pronte»* se convierte en una simple petición de oscuridad «mientras me quejo, ausente, / de mi pasión», que concluye con una sobria afirmación de complicidad con la noche, en la que cabe la más completa desolación: «Bien sabes tú mi vida». La canción III del mismo libro, fiel a la idea central de la canción de Petrarca en la que se inspira *(«Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina»)* –la noche como momento en que se redobla el sufrimiento del amante–, rompe con el modelo en el cierre del poema, donde sólo permanecen la resignación a la infelicidad y la desesperanza *casi* sin solución: «no deis al mundo de mi estado nuevas, / pues puede el cielo apena remedialle».[22]

En suma, Francisco de la Torre, como todo gran poeta, sabe sacar el máximo partido del margen de creatividad que le ofrece la traducción poética y consigue importantes hallazgos que en parte son fruto del propio ámbito de diálogo intertextual. En sus traducciones no rompe con su universo poético personal; el modelo que traduce no impone cortapisas a la expresión del yo. Antes bien, la flexibilidad que brindan al traductor los procedimientos de la *imitatio* convierte la traducción en un mecanismo que en determinados momentos desencadena el resorte que eleva la palabra a la más alta esfera de la creación. Es probable que la labor de los maestros del Renacimiento aún pueda arrojar mucha luz sobre la tarea del traductor en estos tiempos de compartimentación.

[19] Ed. cit., p. 160.
[20] Ed. cit., p. 158.
[21] Id.
[22] Ed. cit., p. 177.

La Palabra Vertida. RIVAS YANES, Alberto. La traducción poética en el Renacimien...
Centro Virtual Cervantes