

Imitación y traducción en las *Anotaciones* a Garcilaso de Fernando de Herrera

Javier Pérez Martínez

Universitat Pompeu Fabra

Para Ángel Crespo,
il miglior fabro

“Va siendo hora de que un Comisario de la República de las Letras nos imponga una terminología coherente”. Este deseo, levemente irónico, lo formulaba Gérard Genette en sus *Palimpsestos*¹ a propósito de la selva terminológica existente en la Narratología y en el Análisis del Discurso; deseo que podría hacerse extensivo a otras disciplinas, como la teoría de la traducción, pero el papel de comisario se lo dejaremos a otros, más entrenados para la misión de poner orden en las repúblicas.

En esta comunicación, vamos a describir el estado de la cuestión de dos términos, *imitación* y *traducción*, en Fernando de Herrera: un cruce constante de sus fronteras semánticas, un ir y venir ajetreado de la práctica a la teoría en un momento, finales del siglo XVI, en el que todavía se está fundando una lengua. Me excusarán que alguna vez recurra a San Jerónimo, al que siempre conviene encomendarse en casos como éste.

Si el concepto y la práctica de la *imitación* están suficientemente claros y contamos ya con magníficas ediciones críticas y estudios sobre las fuentes clásicas de los autores de la Edad de Oro,² no sucede lo mismo con la idea o la teoría que estos autores tuvieron sobre la traducción. Frecuentemente los estudios críticos nos interrumpen a los lectores las ganas de conocer justo cuando se roza este aspecto de la importancia de la traducción en la formación o la producción de un escritor del Siglo de Oro, a pesar de lo que Norton —coincidiendo con Mounin y Nida— dijera: “la traducción literaria es un acto de filología”.³ En el mejor de los casos, como Oreste Macrì reconoce:

Las traducciones merecen un estudio que contribuya a la investigación acerca de los primeros fundamentos de la lengua poética herreriana, y en este aspecto las *Anotaciones*, que contienen más de 900 versos traducidos de 47 poetas, ofrecen amplio material de indagación, sobre la base del comentario a Garcilaso.⁴

Las aportaciones a la historia de la traducción medieval de Gonzalo Menéndez Pidal o María Rosa Lida, por poner sólo dos ejemplos conocidos, son muy valiosas, pero, en cambio, no hay trabajos equivalentes sobre los Siglos de Oro de la literatura en castellano.⁵ Nos ha parecido que podíamos reparar este vacío cultural y estudiar estos conceptos en el poeta y filólogo Fernando de Herrera, que demuestra ser, además, y a pesar de la aparente modestia de sus declaraciones, un ajustadísimo traductor. Hemos seleccionado sus *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones* (Sevilla, 1580)⁶ por el volumen de traducciones indicado en la cita anterior y por considerar, con López Bueno y Juan Montero, que:

El trabajo realizado por Herrera excede con mucho el modesto título de *Anotaciones*, al ir más allá de un escolio [...] El cúmulo de teorías estéticas y lingüísticas... convierten al libro en el más importante tratado de poética del siglo XVI.⁷

1. IDEAS PREVIAS SOBRE TRADUCCIÓN E IMITACIÓN

En nuestro país, además de la dilatada labor de Valentín García Yebra,⁸ ha sido básicamente el profesor Julio César Santoyo quien por el momento se ha encargado de realizar una periodización de los conceptos de la traducción:

El período de reflexión traductora iniciado por Cicerón no da comienzo en España hasta la segunda mitad del siglo xiv. El gran esfuerzo traductor llevado a cabo en Ripoll, Tarazona, Toledo, Córdoba, etc. entre los siglos ix y xiii no nos transmitió ni un ápice de consideraciones teórico-prácticas, ni siquiera elementales. Los traductores y eruditos de estos siglos no vieron en la traducción sino la praxis estricta de la transferencia interlingüística. Con una sola excepción: la del judío cordobés Maimónides.⁹

Extraña, no obstante, que, en su Antología, el citado profesor no aporte ningún texto del poeta Fernando de Herrera, aunque la época esté tan bien representada con Juan Luis Vives, Boscán, el propio Garcilaso, Diego Gracián y Fray Luis de León.

Recientemente, el profesor Claudio Guillén¹⁰ resumía así los planteamientos generales: “El Humanismo consideraba la traducción como una forma de *imitatio* —y de *inventio* tal vez—, por cuanto intentaba o lograba ser socialmente eficaz”. En esta cita, tan próxima a nosotros en el tiempo, se observa, sin mayores matices, una cierta mezcla de conceptos, que intentaremos precisar en el poeta Fernando de Herrera. Se remite el profesor Guillén a un punto de vista coincidente con Steiner, quien, al hablar del concepto de traducción en el siglo XVII, considera que “la tercera categoría [de traducción] es la de imitación”.¹¹ La teoría procede del prólogo a las *Epístolas de Ovidio* escrito por Dryden, quien dice allí:

El tercer camino es la imitación, donde el traductor, si es que ahora no acaba de perder este nombre, se toma la libertad no sólo de variar las palabras y el sentido, sino

abandonarlos del todo si así le parece conveniente, y tomando del original tan sólo unas indicaciones generales realiza el trabajo como le parezca.¹²

Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua*,¹³ define así el término *traducir*:

Del verbo latino *traduco*, is, por llevar de un lugar a otro alguna cosa o encaminarla [...] En lengua latina tiene algunas otras significaciones analógicas, pero en la española significa el bolver la sentencia de una lengua en otra, como traduzir de italiano o de francés algún libro en castellano.

Y en el término ‘traducción’:

Esta misma obra, y traductor, el autor della. Si esto no se haze con primor y prudencia, sabiendo igualmente las dos lenguas, y trasladando en algunas partes, no conforme a la letra pero según el sentido, sería lo que dixo un hombre sabio y crítico, que aquello era verter, tomándolo en significación de derramar y echar a perder. Esto advirtió bien Horacio, en su Arte poética, diciendo: «*Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*».

Curiosamente, estos versos de Horacio, que también fueron utilizados por San Jerrónimo en su famosa *Carta a Pamaquio* sobre la traducción, se han interpretado como un principio de libertad en la traducción, cuando, en realidad, están animando a practicar la imitación como ejercicio, y advierte que el aprendiz de escritor no debe, como un intérprete, traducir palabra por palabra; el sentido, por tanto, y la opinión de Horacio sobre el intérprete es que éste, si quiere ser fiel, debe traducir “*verbum verbo*”. Así San Jernónimo —al que Herrera cita frecuentemente en sus *Anotaciones*— defendía una idea de traducción libre para todo, excepto para las Sagradas Escrituras, porque hasta el orden “trae misterio”.

Un eco muy directo del principio horaciano lo encontramos en Diego Gracián, en la dedicatoria al Emperador de la versión de los *Apothegmas* de Plutarco (1533); allí le dice “que lo más trabajé por ser fiel intérprete: porque apartándome de la letra: no dexasse confussa la sentencia”.¹⁴ Otro reflejo de esta misma idea e incluso del adjetivo clave, “fiel”, aporta Garcilaso de la Vega al elogiar la traducción de *El Cortesano* por Boscán: “Fue, demás desto, muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias”.¹⁵

Juan Luis Vives dirá en su *Arte de Hablar*:

La poesía debe ser interpretada con mucha más libertad que la prosa por la coacción del ritmo. Permitíese en ella añadir, y quitar y cambiar, y esto sin restricción, mientras quede salva la integridad del pensamiento poético.¹⁶

Tenemos, pues, respecto al concepto de traducción, la idea generalizada, en el siglo XVI, de que se puede traducir con cierta libertad y ateniéndose al sentido más que a la letra o a la palabra, al “*verbum verbo*” horaciano; pero

ya veremos más adelante que esta idea general tiene sus matices en los propios traductores.

El concepto y la práctica de la imitación están mucho más claros. Para cualquier humanista, los autores griegos y latinos, y por tanto sus lenguas, sus géneros, sus temas y sus principios retóricos, son los modelos de los que extraen enseñanzas y de los que parten para recrear, en las lenguas romances, aquellos elevados modelos. Por eso, en la mayoría de los creadores y traductores de nuestro Siglo de Oro, se lee constantemente lo excesivo de la lengua latina y lo humilde de la castellana. Esta constante “queja” evidentemente hay que entenderla también dentro del tópico retórico de la *captatio benevolentiae*, que a la vez que afirma la elevada consideración que se tiene de los clásicos, aminor o excusa los errores que hubieran podido cometerse. No hay que olvidar tampoco que todos los hombres letRADOS del momento conocían perfectamente el latín, podían escribir en esa lengua; muchas veces también, el objetivo de sus traducciones era la divulgación, por “eficacia social”, de los clásicos entre las personas que no los conocían o no sabían suficiente latín y griego.

La *imitatio* es, pues, el método habitual de composición o creación; en realidad, al seguir este método, los poetas de nuestro Siglo de Oro están reactualizando el mismo criterio de los clásicos. “La Antigüedad —dice Curtis— no conocía el concepto de creación”, y la idea del poeta como creador —con la excepción de Virgilio— “apareció apenas en el siglo XVIII, en casos aislados, y fue Goethe quien la formuló de manera más perfecta”.¹⁷

A pesar de esta concepción de la *imitatio*, la voz personal y la creación individual se advierten con claridad. En palabras del profesor Francisco Rico:

Ni siquiera el sacrosanto precepto de la *imitatio*, de la necesidad de seguir los modelos clásicos, impidió a ningún humanista de talla buscar esforzadamente su propia voz. En más de un aspecto, la misma *imitatio* se concibió como una forma de *aemulatio* y el autor imitado se contempló como el punto de referencia que permitía apreciar mejor la tonalidad distintiva, la nota original.¹⁸

2. IMITACIÓN Y TRADUCCIÓN EN LAS ANOTACIONES A GARCILASO

En la anterior cita de Dryden, ya se observa (estamos en 1692) una reticencia severa respecto a la idea de que la “tercera vía” de la traducción sea la imitación; tal como él dice: “donde el traductor, si es que ahora no acaba de perder este nombre, se toma la libertad...”

Fernando de Herrera publica sus *Anotaciones a Garcilaso* en 1580, un siglo completo antes que Dryden escribiera su prólogo. Las vacilaciones de

sentido, los usos de términos y expresiones de Herrera al referirse a la imitación y traducción pueden organizarse en torno a cuatro conceptos básicos:

- a) La traducción es útil y necesaria para dar a conocer escritores y poetas modélicos para quienes no saben lenguas.
- b) La imitación es un ejercicio poético legítimo y extendido.
- c) La traducción puede ser de dos clases: “ruda” o literal, y literaria o con artificio.
- d) La traducción —la literaria, sobre todo— permite conocer mejor las lenguas —también la propia— y es un excelente ejercicio filológico-retórico.

Es extraño, no obstante, que Herrera, del que sabemos que conocía perfectamente el latín —y bien el griego y el toscano— no cite en su apoyo más que el corpus retórico clásico de Cicerón y Quintiliano, dejando aparte otras teorías que sobre la traducción eran moneda común entre los humanistas. Se da en Herrera una voluntad de purismo clásico evidente en las *Anotaciones*; esta constatación, no obstante, nos lleva a pensar hasta qué punto Herrera estaba al tanto de las teorías más o menos elaboradas que los humanistas —italianos sobre todo— habían divulgado. ¿Cuál era el conocimiento real de Herrera y de los españoles cultos de la segunda mitad del xvi de la obra, por ejemplo, de C. Salutati, M. Chrisolara y de los posteriores L. Bruni y Manetti? Es imprescindible que se profundice más en el estudio de la recepción de estas obras en el ambiente español. Parece —tal como están ahora mismo los estudios— que, a fines del xvi, España estuviera, como indica P. Rusell, al margen de las “teorías que acerca de la traducción iban formulando en Italia los humanistas”. Y añade:

El análisis de las traducciones peninsulares del Cuatrocientos confirma plenamente [...] que el propósito de los traductores es sencillamente poner en manos de los lectores profanos [...] los textos clásicos que formaban parte de la herencia medieval.¹⁹

Lo que no es poco; pero dicho en términos generales más parece miseria cultural. En cualquier historia de la traducción, debe realizarse, entre nosotros, el estudio a fondo del control que la Inquisición ejerció sobre la edición de libros y de cómo pudo afectar a la traducción; y sobre todo, investigar cómo, siendo habitual que los autores españoles pudieran leer directamente en latín o en toscano, la Inquisición española impidió que circularan obras del humanismo italiano en la península ibérica. Este estudio podría explicar esa llamativa ausencia en un autor que, como Herrera, demuestra una erudición y un conocimiento de los clásicos y sus contemporáneos poetas muy extensa, pero no así de los teóricos de la traducción.

2.1. Idea y uso de imitación

El término “imitación” es usado por Herrera en sus *Anotaciones* prácticamente siempre con un solo sentido: la referencia a unos versos de autor griego o latino o toscano, que otro recrea y reutiliza como tal referencia, adaptándolos o modificándolos según su necesidad. Así, al comentar Herrera el segundo cuarteto del Soneto VII de Garcilaso (“No pierda más quien ha tanto perdido.”),²⁰ “La imitación de este lugar es de Virgilio en el lib. 12”. Y en otro momento de esta misma anotación 53, dice Herrera que “Don Diego de Mendoza trató así este lugar escribiendo a Filis”. Los versos que reproduce Herrera confirman que el término “tratar” viene a ser sinónimo del de “imitar”, es decir, referirse a un lugar clásico y prestigioso.

En la anotación 56 al primer terceto de este mismo soneto, vuelve a indicar: “la imitación es de Propertino y Tibulo”. Aquí el término “imitación” es tan lejana referencia que sólo la autoridad concedida a Herrera puede convencernos de que lo sea; en todo caso vuelve a ser una simple referencia, en este caso a la idea, común en Tibulo y en Propertino —y tema recurrente en el propio Herrera—, de que es imposible hacerse fuerte contra el amor pues sus ataques son inevitables.

Los versos de Propertino, Lib. 2, Eleg. 2, son:

Liber eram, et vacuo meditabar vivere lecto,
at me composita pace fefellit Amor,

que el propio Herrera traduce inmediatamente:

Estaba libre, y pensaba
vivir en mi solo lecho,
mas con la paz que mostraba
engaño el Amor mi pecho.

El terceto de Garcilaso corre así:

Yo había jurado nunca más meterme,
a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;

Las variantes de la idea de “imitación” como referencia culta a un lugar literario son: “Yo toqué esta historia fabulosa” (H-87); “el argumento de este soneto es tan común, que muchos griegos y latinos, muchos italianos y españoles lo han tratado infinitas veces” (H-137); “este pensamiento es común y tratado de muchos” (H-409).

En otro momento (H-334), Herrera reproduce unos versos de Tasso que se corresponden con otros de Garcilaso (Elegía I, vv. 235 y ss), y añade: “que por ser traslación de ellos estos de G.L. dejo de traducirlos a nuestra habla”. En este pasaje, “traslación” es una clara imitación de Garcilaso. Pero

lo significativo es que Herrera no aporte su traducción por considerar que una “traslación” —que es una evidente imitación— no necesita de su traducción.²¹

A veces parece que Herrera no diferencia entre el concepto de “imitación” y el de “traducción”. La proximidad semántica de los términos se muestra en una referencia a la Egloga II de Garcilaso, en la que Albanio está recordando a Salicio diversas cacerías. Herrera, al referirse al v. 185 de Garcilaso, comenta:

Esta caza entra aquí con bien liviana ocasión, y es toda imitada, o antes traducida del Sannazaro en la *Prosa 8*, donde podrá conferir el que quisiere las imitaciones [...]

Y así quieren los que saben, que el que imita no proponga tanto decir lo que otros dijeron, como lo que no dijeron, si no espera que pueda alcanzar y ayuntar luz, números y gracia, a lo que escoge por imitación.²²

Aunque parece una advertencia contra los malos poetas, Herrera aquí se refiere a dos tipos de imitación: una consistiría claramente en una simple referencia a un lugar clásico, pero en la que no intentaría emular lo que allí se dice; y otra consistiría en referir un determinado lugar o sentencia clásicos pero con la perfección, corrección y altura literarias equiparables al modelo.

El primer concepto de imitación es una excusa o referencia puramente erudita, en la que, si no se es un buen escritor, conviene usar la imitación como simple punto de partida y decir “lo que no dijeron”, o sea, lo que uno pueda y quiera decir. El segundo concepto, el más elevado, que se acerca casi a la traducción —que hemos visto en la cita de arriba casi como sinónimos en Herrera—, es aquella imitación no sólo del contenido, de “lo que otros dijeron”, sino incluso de su forma, si para ello se tuviera talento.

El primer tipo parece el idóneo para el aprendizaje, para entrenarse en la escritura y en el conocimiento de la lengua clásica y de la propia. El segundo, en cambio, está indicado sólo para los que ya son hábiles en el manejo de la lengua.

2.2. *Concepto y práctica de traducción*

A pesar de la aparente proximidad de los términos “imitación” y “traducción”, Herrera los distingue en muchos otros momentos con mayor claridad.

En primer lugar, defiende que la traducción no es imposible: “pues ninguna cosa se puede pensar que no se declare bien en nuestra lengua y que ninguna hay tan difícil en las ajenas, que no la alcance la nuestra”.²³ La idea básica que Herrera sostiene y practica sobre traducción se encuentra muy explícita en el comentario al Soneto XXIX de Garcilaso (“Pasando el mar Leandro el animoso”), del que dice que es “traducido del agudísimo Marcial” y añade: “No se ha de obligar el que traduce a las mismas voces y consonancia,

sino al concepto, al número, al espíritu y propiedad de una lengua en otra” (H-166).

A pesar de la sospecha sobre el conocimiento real que Herrera tuviera de los teóricos de la traducción, esta breve cita permite pensar que, cuando menos, coincidía en parte con el método de traducción filológica extendido entre los humanistas italianos. Este método, según el profesor Paolo Valesio, constaría de un doble proceso: por una parte, “un escrutinio de las unidades léxicas yuxtapuestas, y por otra, una restauración y recreación del sentido”.²⁴ En otro momento de sus *Anotaciones*, Herrera habla de las “lumbres y figuras de la oración y de la hermosura de los epítetos” (H-195), lo que nos induce a pensar que Herrera cree que una simple fidelidad a los vocablos no asegura una traducción adecuada, sino que hay que considerar la “lumbre” que encierran, tanto en la lengua de partida como en la de llegada, los vocablos y los recursos retóricos. Siguiendo el rastro de esa metáfora de la “lumbre” de las palabras, hay que remontarse a las teorías de Salutati cuando, en carta a Loschi hacia 1392, equipara la buena traducción con el arte de la pirotecnia, de manera que para que se consiga una traducción verdadera se ha de “transcribir la incandescencia del texto fuente a una incandescencia equivalente en la lengua de llegada”²⁵.

Herrera traduce, como se ha dicho, las citas o las fuentes, pero con esta intención: “porque los que ignoran la lengua latina alcancen su concepto, los vuelvo en la nuestra con esta rudeza” (H-799). Da la impresión de que aquí “rudeza” fuera sinónimo de fidelidad; y así hay que entenderlo si ponemos en relación esta frase con la siguiente cita:

Bien sé que son molestas a los que saben las traducciones desnudas de artificio, y sin ningún ornato [...] aunque no pretendo en ellas más que la fidelidad de la traducción [...] y así no procuro más que mostrar con esta rudeza las imitaciones de G. L. (H-354).

De estas declaraciones se pueden extraer dos criterios relativos a la traducción: que la idea de fidelidad al texto original y la práctica de una traducción literal es considerada por Herrera como “ruda”, tosca, primitiva, elemental; pero que, en cambio, tiene una utilidad pedagógica. Y en segundo lugar, Herrera viene a decir que hay para él otro tipo de traducción, el que va destinado a “los que saben”, quienes no gustan de las traducciones si éstas van “desnudas de artificio, y sin ningún ornato”. Básicamente, pues, la idea de la traducción de Herrera consiste no sólo en la fidelidad y en la traslación del “concepto y espíritu” de un texto, sino que nos descubre cómo esa traslación puede realizarse a dos legítimos niveles, uno claramente pedagógico y divulgativo, y otro literario.

Pero siendo estos dos criterios los generalizados, en algún caso, Herrera usa el término “traducción” en otro sentido. Al anotar la *Egloga II*, dice Herrera: “esta elegía es traducida aunque acrecentada mucho, y variada hermosamente, de la de Jerónimo Fracastorio”. Según esta nota, Herrera

también admite, en el concepto de “traducción”, la versión, en este caso, de un poema en latín, con amplificaciones y con variaciones. Este uso del término es una excepción, pero su literalidad nos retrotrae a una idea medieval de la traducción, según la cual la fidelidad al texto sólo era necesario mantenerla en aquellas obras, como las Escrituras y los Santos Padres, en que —repitiendo a San Jerónimo— hasta debía respetarse el orden de las palabras “porque trae misterio”. Este fue el método de trabajo de Berceo en la mayoría de sus obras. Berceo, por ejemplo, usaba una fuente latina como punto de partida y en su composición unas veces traducía fielmente y otras abreviaba o amplificaba conforme fuera necesario para dos fines: la eficacia de la narración o la edificación religiosa y doctrinal del auditorio.²⁶

3. EL SONETO I DE GARCILASO, “CUANDO ME PARO A CONTEMPLAR MI ‘STADO’”

Sobre este famosísimo soneto se han realizado todo tipo de exégesis y no es mi intención, ni el propósito de este trabajo, resumirlas aquí. Me referiré sólo al primer cuarteto con la intención de contrastar las ideas que sobre la traducción y la imitación pudo tener Herrera.

Se trata aquí de una imitación del soneto de Petrarca “Quand’io mi volgo in dietro a mirar gli anni”. Los textos son los siguientes. Petrarca:²⁷

Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch’anno fuggendo i miei pensieri sparsi
et spento ‘I fuoco ove aggiacciando io arsi,
et finito’l riposo pien d’affanni

Herrera, en la anotación 12 correspondiente a este soneto, advierte, antes de ofrecer su traducción:

Solamente va así con esta rudeza declarado el pensamiento de Petrarca, porque no pienso obligarme en la traducción a alguna elegancia poética, sino al sentido para que se conozco desnuda la imitación:

Cuando atrás vuelvo yo a mirar los años
 que esparcieron huyendo mi cuidado;
 y el fuego han muerto, do me helé abrasado,
 y el reposo acabado de mis años.

Garcilaso había escrito:

Cuando me paro a contemplar mi ‘stado
 a ver los pasos por dó me han traído,
 hallo, según por do anduve perdido,
 que a mayor mal pudiera haber llegado.

Reproducimos, sin querer ser exhaustivos, tres versiones más de estos versos de Petrarca: la primera de Enrique Garcés, de 1591; la segunda del querido poeta y traductor Ángel Crespo y la tercera de Jacobo Cortines.

Enrique Garcés:²⁸

Cuando me vuelvo a contemplar los años
qu'en pensamientos de amor he gastado,
y el fuego do me helaba ya apagado,
causa de mis afanes tan extraños,

Ángel Crespo:²⁹

Cuando me vuelvo a contemplar los años
que han extinguido mi ilusión huyendo,
y el fuego en el que helado estaba ardiendo,
y acabado mi paz de desengaños,

Jacobo Cortines:³⁰

Cuando me paro a contemplar los años,
y veo mis pensamientos esparcidos,
y el fuego en que ardí helándome apagado,
y acabada la paz de mis afanes,

El profesor Rico³¹ sostiene que estos versos “verosímilmente [...] nacieron al conjugarse la sugerencia del *Canzoniere* y la pauta fijada en otro lugar ilustre: la elegía que abre el libro cuarto de las *Tristes*.

Efectivamente, el “stado” de Garcilaso no es traducción de “anni”; el cuarteto de Petrarca es una enumeración que sigue en el segundo cuarteto y se cierra en el verso noveno: “i'mi riscuoto, et trovomi sí nudo”. Garcilaso, en cambio, ha construido su primer cuarteto cerrándolo en el tercer verso con el verbo “hallo”. No obstante, la estructura puede decirse imitada; ambos textos se inician con una subordinada temporal —“Cuando...”— y posponen el verbo de la oración principal.

Observamos, pues, que aquí el concepto de “imitación” es una referencia sonora, de estructura y de situación, que le permiten a Garcilaso exponer, a partir de un arranque prestigiado por Petrarca, una reflexión personal sobre su pasado vital y amoroso.

En cuanto a la traducción de Herrera, él mismo, al encabezar la anotación, dice que se atiene al “sentido” y que el resultado le parece rudo. No habla de fidelidad palabra por palabra, sino de fidelidad al sentido; pero, como hemos indicado antes, cuando Herrera emplea los términos “rudo/a o rudeza”, se está refiriendo también a literalidad pedagógica, escolar diríamos, o sea, fidelidad a las palabras en orden a la comprensión. Ciento cuidado, además, ha puesto

Herrera, pues traduce el cuarteto de Petrarca en endecasílabos y mantiene la rima, por más que, en una traducción literaria, él mismo hubiera evitado repetir “años” al final del primer y cuarto verso, pero ha jugado con la terminación consonante del italiano “anni” y “aff-anni”.

Su literalidad está en la voluntaria y completa sujeción a las palabras y a la sintaxis en los dos primeros versos, con dos únicas salvedades: ha suprimido el pronombre reflexivo “mi”, pero ha marcado el “yo”, que es innecesario en castellano para la comprensión de la persona que realiza la acción. Ha traducido, en cambio, “pensieri” por “cuidado”; Herrera se ha atenido para traducir así esta palabra al contexto, al sentido y a la lengua; “pensieri” lo ha tomado —en esta situación de reflexión, de meditación, de examen de conciencia— en el sentido de ‘preocupaciones’. ‘Cuidar’ y ‘pensar’, además, en castellano medieval, son palabras sinónimas.³²

Los dos versos siguientes del cuarteto presentan igualmente alguna elección de traductor, pero se mantienen dentro de la fidelidad a la letra y al sentido. Herrera mantiene como sujeto de “han muerto” a los años, al igual que en el italiano, en que es el núcleo verbal de una oración de relativo (“ch’anno... sparsi”). No afecta al sentido la opción de Herrera de hacer núcleo del predicado verbal de la oración de relativo italiana (“ove...io arsi”) lo que en italiano es un gerundio de valor adverbial, “agghiacciando”. La alternativa hubiera podido estar —para mantener la literalidad al máximo— en convertir el gerundio en un participio, ‘helado’. Así lo hace, en su traducción, Ángel Crespo: “...en el que helado estaba ardiente”.

El último verso parece que se resiste a todos sus traductores. En italiano son dos versos de paralela estructura. Herrera la mantiene al convertir “reposo” en complemento directo de un verbo del que ha suprimido la forma auxiliar ‘han’ y el pronombre relativo, aunque la proximidad del sujeto, “años”, no impide su correcta interpretación; pero algo queda sin traducir de ese “pien d’ affanni”, que no se corresponde con “de mis años” más que de forma muy general y figurada. En el italiano, “pien d’affanni” es una aposición que daría un ‘reposo lleno de afanes’. Aquí se propone en italiano una contraposición equivalente, aunque más sutil, a la de ‘helado ardía’ del verso anterior, pues el reposo es ausencia de afán y la tranquilidad, ausencia de apuros o preocupaciones. Acaso Herrera ha optado por seguir un contexto más amplio. Petrarca escribió este soneto después de la muerte de Laura y el reposo del que habla hay que interpretarlo, tal como dice Ángel Crespo, como “la paz de que gozaba amando a Laura viva, aunque estuviese desengañado”³³ o lleno de preocupaciones. Crespo descubre la contradicción entre paz y desengaño, que está también entre “rioso” y “affanni”.

En resumen, Herrera traduce literalmente —aquí y en la mayoría de los casos, tanto del latín como del italiano— con un criterio que podríamos denominar moderno y, además, se atiene al sentido y al contexto. Su traducción

está muy ajustada al original, incluso en la estructura del cuarteto, y ha logrado, también, endecasílabos con rima como en el original italiano.

No pretendemos pasar a analizar las demás traducciones reproducidas, pero sirvan de ejemplo para que destaque el valor y la precisión de la de Herrera. La de Enrique Garcés es más una imitación o versión libre que una traducción propiamente dicha. La moderna de Cortines nos parece que no se atiene en todo al sentido, ni logra la medida ni la rima (introduce un “veo” en el segundo verso totalmente espúreo e innecesario), mientras que la de Ángel Crespo mantiene la proximidad y la precisión del original de Petrarca y la justeza formal de la traducción de Herrera, aunque, como en éste, se resiente el sentido del último verso.

NOTAS

1. Genette, G. (1962), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989, p. 9.
2. Véase Ruestes Sisó, M^a Teresa (1989), *Las Églogas de Fernando Herrera. Fuentes y Temas*, Barcelona: PPU. Esta obra, parte de su tesis doctoral, es, en opinión de José María Micó y B. Morros, el trabajo “más importante” entre los últimos estudios “sobre el concepto de imitación en la poética renacentista” (Ver *Historia y Crítica de la Literatura Española* (1991), Barcelona: Crítica, v. 2/1, p. 215).
3. Norton, Glyn P. (1981), *Humanist Foundations of Translation theory (1400-1450): A study in the dynamics of word*, Canadian review of Comparative Literature, 1981, p. 174.
4. Macrí, O. (1972), *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 2a ed., p. 68.
5. Conviene reseñar, no obstante, el breve y genérico trabajo de Russel, P. (1985), *Traducciones y Traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona: UAB-EUTI; y Breardsley, Jr., T.S. (1970), *Hispano-Classical Translation printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Pa.: Duquesne Univ. Press.
6. En adelante, *Anotaciones*. Usamos la edición *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (1972), Antonio Gallego Morell, ed., 2a ed. Madrid: Gredos. Para evitar notas al pie, citamos entre paréntesis al modo de Gallego Morell: H (Herrera), y seguidamente el número de la anotación.
Es lamentable que todavía no dispongamos de una edición crítica y comentada de las *Anotaciones* a Garcilaso de Herrera. En esa esperada edición, inevitablemente habría que abordar la teoría sobre la traducción que, de manera dispersa, Herrera siembra en su obra. Mientras llega, este trabajo quiere ser sólo un estímulo al estudio.
7. López Bueno, B. y Montero, Juan, «Las Anotaciones de Herrera: Estética, Humanismo y Polémica», en: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 2/1, Siglos de Oro: Renacimiento, Primer Suplemento, Barcelona: Crítica, 1991, p. 225 y 226.
8. García Yebra, V. (1983), *Teoría y práctica de la traducción*, I y II. 2a ed. Madrid: Gredos. Y el mismo (1983), *En torno a la traducción (teoría, crítica, historia)*. Madrid: Gredos.

9. Santoyo, J. C., (1987), *Teoría y crítica de la traducción: antología*,. Barcelona: UAB, p. 10.
10. Más recientemente, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Vega, M. A., (ed.), Madrid: Cátedra, 1994.
11. Guillén, Claudio (1988), *El primer Siglo de Oro (Estudios sobre géneros y modelos)*, Barcelona: Crítica, p. 251.
12. Traducido así en: Vega, M.A., *op. cit.*, p. 151.
13. Covarrubias, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, 1943.
14. Santoyo, *op. cit.*, p. 58.
15. *Ibídem*, p. 60.
16. *Ibídem*, p. 57.
17. Curtius, E. R. (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: FCE, 1955, v. 2, p. 568.
18. Rico, Francisco (1993), *El Sueño del Humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid: Alianza Universidad, p. 41.
19. Russell, P., *op. cit.*, p. 59-60.
20. Cito por la edición *Poesías castellanas completas de Garcilaso de la Vega*, Elías L. Rivers (ed.) Madrid: Castalia, 1972, que es la que tengo a mano.
21. Podríamos añadir más ejemplos en los que Herrera usa “imitación” como referencia a un tópico o lugar literario. “Traslación”, en cambio, es generalmente usado como sinónimo de metáfora siguiendo las normas retóricas de la época, de la misma manera que el término “traducción” se usa con el sentido de la figura políptoton.
22. *Anotaciones*, *op. cit.*, p. 511.
23. *Ibídem*, p. 511.
24. Véase un resumen de esta teoría en Norton, Glyn P., *art. cit.*, p. 178.
25. *Ibídem*, p. 182.
26. Para ampliar este método, véase Pérez Escohotado, J., «Berceo como traductor: fidelidad y contexto en la *Vida de Santo Domingo de Silos*», *Revista de Estudios de Traducción Livius*, n. 3 (1993), p. 217-229.
27. Cito el texto de Petrarca por la edición bilingüe del *Cancionero*, Jacobo Cortines (ed.), que sigue el texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid: Cátedra, 1984, v. II, p. 862.
28. Cito por la edición del *Cancionero* de Petrarca preparada por Antonio Prieto, que reproduce esta traducción de 1591, Barcelona: Planeta, 1989, p. 205.
29. Petrarca, *Cancionero*, trad. introd. y notas de Ántgel Crespo. Barcelona: Bruguera, 1983, p. 374.
30. Petrarca, *Cancionero*, Madrid: Cátedra, 1984, p.863.
31. Rico, Francisco (1982). *Primera cuarentena y tratado general de la Literatura*, Barcelona: El Festín de Esopo, p. 69-71.
32. Corominas, J. (1973), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3a ed., Madrid: Gredos: «Cuidar, h. 1140 en su acepción medieval ‘pensar’. Del lat. COGITARE ‘pensar’».
33. Crespo, Á., *op. cit.*, p. 492, n. 1.

