

*El Cancionero* de F. Petrarca, en la versión  
de Enrique Garcés (1591)\*

Paola Mancosu

En nuestra cultura contemporánea, Petrarca es recordado casi exclusivamente por su poesía en lengua vulgar, especialmente por el *Canzoniere* o *Rerum vulgarium fragmenta* (1470), colección poética que consta de 366 composiciones, mayoritariamente sonetos, treinta canciones, nueve sextinas y unas cuantas baladas y madrigales. El poeta canta su amor por Laura, a la que dice haber conocido en Aviñón el Viernes Santo de 1327. La historia de amor se desarrolla en dos grandes secciones, una *in vita* y otra *in morte* de Laura. Las *Rimas* petrarquescas fueron una obra clave del Renacimiento, ejemplo poético de una nueva conciencia, afín al gusto y a las inquietudes de la época renacentista. Petrarca fue el gran modelo de la poesía lírica en lengua vernácula para los poetas de toda Europa, en parte gracias a la canonización propiciada por el humanista y poeta italiano Pietro Bembo, que promovió su elevación a paradigma único y óptimo, desde el punto de vista estilístico, cultural y humano. En 1501, salió a la luz la célebre edición del *Canzoniere* preparada por Bembo en la que quedó establecida la versión de la obra que se aceptaría como canónica. En palabras de Francisco Rico, «la aventura de Petrarca en España, en el mundo hispánico, empieza algún día del Trescientos y no ha terminado todavía» (1976: 49). Aunque Petrarca empezó a ser conocido en la Península Ibérica antes del 1500, es innegable que su influencia fue decisiva a partir de esta fecha. El *Canzoniere* se halla entre las lecturas preferidas de los españoles, ya a partir del siglo XIV, junto a los *Trionfi* y al *De remediis utriusque fortunae*. La primera traducción incompleta de las *Rimas* en lengua castellana, titulada *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, salió a la luz en 1567 en Venecia y fue obra de un judío portugués, Salusque Lusitano.

El Renacimiento español, que se nutría de la literatura italiana, asistió al descubrimiento y colonización de América. Las formas de la cultura europea y, entre éstas, las de la cultura italiana, se esparcieron a través de un conspicuo caudal bibliográfico. Por este motivo, no es extraño que, en la segunda mitad del siglo XVI, la

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-Co2-01, del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, cofinanciado con fondos FEDER.

única traducción completa al castellano del *Canzoniere* fue la que realizó el portugués Enrique Garcés en el virreinato de Perú. El traductor publicó su versión en Madrid en 1591 con el título *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traducía Henrique Garcés de lengua Toscana en castellana*, en la imprenta de Guillermo Drouy. Es cierto que la versión de Garcés se tradujo en Perú en un período anterior al año de su publicación. Núñez apunta la idea de que el oficio de Garcés como librero le permitió difundir en pliegos sueltos los poemas que iba traduciendo (1968: 22). Esta hipótesis explicaría el hecho de que Cervantes le hubiera conocido lo suficiente como para dedicarle unos versos en el «Canto de Calíope» de *La Galatea*, elogiando la importancia de su traducción de este modo:

De un Enrique Garcés, que al peruano  
reino enriquece, pues con dulce rima,  
con sutil, ingeniosa y fácil mano,  
a la más ardua empresa en él dio cima,  
pues en dulce español al gran toscano  
nuevo lenguaje a dado y nueva estima,  
¿Quién será tal que la mayor le quite,  
aunque el mesmo Petrarca resucite? (Cervantes 1961: 214, vv. 15-22)

Cervantes, por tanto, tuvo que conocer la obra de Garcés, ya sea indirectamente o por copia manuscrita, en los años en que compuso *La Galatea* (1581-1583). Dicha teoría coincide con lo que dice el traductor en el soneto preliminar a su versión del *Canzoniere*, dedicado a Felipe II: «Siendo este mi trabajo detenido / algunos años más que Horacio manda» (Petrarca 1591: 5). Puesto que el consejo horaciano es no publicar y seguir puliendo una obra por nueve años, y puesto que Garcés dejó Lima en 1589, se puede deducir que hacia 1580 el traductor había ultimado su obra. El *Cancionero* debió circular ampliamente en copias manuscritas en los círculos intelectuales del virreinato de Perú entre 1570 y 1590. Su aparición coincidió con el auge de la Academia Antártica, uno de los centros de mayor difusión del italianismo en Hispanoamérica, que actuó en Lima al menos desde 1580. Se trata de un texto de enorme importancia para la historia de la recepción de Petrarca no sólo en América, sino también en España. De hecho, es la única traducción al castellano completa existente hasta el siglo XX. Las *Rime* fueron traducidas por Francisco Toledo y Ayllón y estaban dispuestas para la imprenta a fines de 1598, pero quedaron inéditas. La versión de Garcés volvió a ser editada en 1957 con el prólogo y adiciones de Justo García Morales (Madrid, Aguilar) y, en 1968, por Antonio Prieto (Madrid, Emesa).

Dicha traducción consta de una parte preliminar que incluye varios sonetos dirigidos a diversos personajes ilustres. Tras la dedicatoria a Felipe II, que coincide con los tres primeros sonetos, siguen una octava y tres sonetos escritos por Pedro Sarmiento de Gamboa, autor de la *Historia de los Incas*, para elogiar la labor del traductor. A continuación, empieza una sección titulada «Sonetos de varios autores», que reúne los sonetos que Garcés intercambia con otros poetas, como el dominico

Hierónimo Valenzuela, el poeta peruano Rodrigo Fernández de Pineda, el licenciado Francisco Emanuel y, por último, fray Miguel de Montalvo. Dichos poemas desempeñan la función de *captatio benevolentiae* indispensable, según los tópicos literarios de la época, para justificar la labor del traductor. Los letrados se muestran ansiosos por tener una traducción de los versos de Petrarca y alaban a Garcés por haber elegido el castellano y no el portugués, su lengua materna. La predilección por la cultura italiana, y, sobre todo, por Petrarca hizo que los intelectuales peruanos esperaran la edición de esta obra. Prueba de lo señalado, se halla, por ejemplo, en el poema titulado «El traductor», donde Garcés recalca que los poetas peruanos esperaban su traducción de este modo:

Seguid pluma el trabajo comenzado  
no paréis, ni tengáis de cosa espanto,  
mirad qu'es ejercicio bueno y santo,  
y aun es quicá de muchos desseado. (Petrarca 1591: 7)

Seguramente Garcés pensó en los doctos peruanos como público ideal para su traducción. Además, eligió una vía diferente respecto a los poetas petrarquistas del siglo XVI, realizando una obra única que todavía no se había llevado a cabo para afirmarse culturalmente y demostrar su habilidad poética. Se le debe, además del *Cancionero* de Petrarca, la traducción del portugués de *Os Lusíadas* de Luís de Camões y la versión al castellano el *De Regno et Regis Institutione* de Francesco Patrizi, obra de carácter didáctico, escrita en prosa latina. Después de vivir cuarenta y tres años en el Perú, en 1589 Garcés volvió a España para publicar sus tres obras a sus expensas, ya que la Corona nunca llegó a reconocer sus méritos literarios. Es cierto que el círculo de humanistas limeños le estimuló para emprender la primera traducción completa de la obra vulgar de Petrarca. En la Academia Antártica trabajaron algunos de los personajes más importantes de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XVI como, por ejemplo, Diego Mexía de Fernangil, Diego Dávalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea Austral* (1602), Pedro de Oña, conocido especialmente por su *Arauco domado* (1596), Miguel Cabello de Balboa, autor de la célebre *Miscelánea Antártica* (1576-1586), y Diego de Hojeda, escritor de la *Cristiada* (1611). Algunos estudiosos citan a Enrique Garcés entre los miembros de esta Academia. La cronología no permite tal afirmación ya que las actividades académicas empezaron oficialmente en un período en que el traductor había dejado Perú para trasladarse a España. Sin embargo, es cierto que Garcés perteneció al círculo de intelectuales de Lima, cuyas reuniones anticiparon la formación oficial de la Academia. Dichos letrados exhibieron su erudición escribiendo y hablando entre ellos en puro toscano, se inscribieron de manera activa en el tronco de la tradición renacentista y adoptaron el canon petrarquista con el propósito de establecer un vínculo de continuidad con la tradición poética europea bajo la égida de la poética de la *imitatio*. En la América española, la imitación de Petrarca y de los autores clásicos podía colmar la distancia histórica que los separaba de los antepasados así como la distancia geográfica que los alejaba de los letrados europeos. El

petrarquismo encontró en la teoría de la imitación un cauce propicio para su expansión y perduración que se difundió ampliamente en toda Europa y, por supuesto, en la América virreinal. En dicha época, era difícil marcar claramente el límite entre traducción e imitación. La *imitatio* y la *translatio* eran prácticas habituales en las escuelas humanistas y, a menudo, era difícil distinguirlas ya que la mayoría de las traducciones del Renacimiento eran, en realidad, imitaciones más o menos cercanas. A través de dichas prácticas, Garcés siguió la trayectoria literaria de los doctos limeños y consiguió establecer una conexión con la cultura clásica para sentirse parte de la comunidad humanista y, a la vez, crear un sentimiento de identidad propia. Su traducción fomentó la dialéctica entre el centro y los márgenes del Imperio, en definitiva, entre el Viejo y el Nuevo Continente, tal y como se afirma en el soneto de Sarmiento de Gamboa titulado *Elogio de eiusdem de eodem*:

Tanto da más Garcés, que dio Petrarcha.  
Que el tal, a sola Italia se reparte  
el nuestro, al uno y al otro hemisphero. (Petrarca 1591: 6)

Otro motivo que le llevó a traducir el *Canzoniere* fue la admiración que sentía hacia Petrarca. A finales del siglo XVI, las *Poéticas* propusieron al poeta aretino como modelo de estilo, composición y elocución, lo que tuvo un papel fundamental en el proceso de cristalización de su autoridad en los círculos intelectuales americanos. Tanto los poetas coloniales como los cronistas adoptaron la *auctoritas* petrarquesca como modelo literario. La singularidad del *Canzoniere* consiste, sobre todo, en componer poemas independientes vinculados a un diseño general, en definitiva, una autobiografía poético-amorosa donde emerge el amor por Dios, el amor por la fama, y, el amor por Laura. La enorme influencia de Petrarca se debe tanto a dicha *dispositio* macrotextual como a la manera de tratar el tema amoroso como experiencia subjetiva de orden espiritual, desgranándolo a través de una serie de imágenes y estructuras retórico-estilísticas que funcionan a modo de variaciones sobre un tema único.

Tal y como afirma Núñez, el mérito esencial de Garcés «reside en haber animado la naciente actividad intelectual del reino peruano y orientado el gusto de los nuevos escritores hacia la literatura italiana», en particular, hacia Petrarca (Núñez 1968: 134). Su traducción del *Canzoniere* consta de 313 sonetos y 48 canciones. Con respecto al texto de Petrarca, se omite la canción titulada *Verdi panni sanguigni oscuri et persi*, por las dificultades halladas a la hora de traducirla. De este modo, Garcés justifica dicha omisión:

Es el Petrarcha allí tan intricado,  
que no pude passar aquel barranco  
ansí me resumí que era acertado  
dejarle libremente campo franco. (Petrarca 1591: 8)

Esta declaración de incapacidad no se inscribe en el ámbito de la retórica de la *captatio benevolentiae*, ya que la canción omitida realmente no se traduce y no se inserta en la traducción en el lugar que le correspondería. Falta, sin embargo, una declaración similar en el caso de otros cuatro sonetos también omitidos por el traductor, que en las ediciones modernas se enumeran como: CXIV (*De l'empia Babilonia, ond'è fugita*), CXXXVI (*Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*), CXXXVII (*L'avara Babilonia a colmo il sacco*) y, por último, el número CXXXVII (*Fontana di dolore albergo d'ira*). Su ausencia, a la que Garcés no hace ninguna referencia explícita, se debe a la censura inquisitorial. En los versos tachados, Petrarca hacía manifiestas sus acerbos críticas a los vicios y a los escándalos de la corte papal de Aviñón, transformándolos en una auténtica ofensa a los ritos eclesiásticos y a la dignidad de los religiosos. Los sonetos, por esto, se condenaron como heréticos en el *Índice de libros prohibidos* de 1583. Lo más probable es que o Garcés no los tradujera por decisión propia o que dichos poemas no estaban en el original italiano que él utilizó para la traducción. Sin embargo, ninguna declaración de Garcés ayuda a establecer cuál fue el ejemplar que utilizó para la traducción del *Canzoniere*.

En cuanto a los criterios empleados por el traductor, los únicos versos donde se habla de los valores que se tenían que respetar para llevar a cabo una buena traducción son los siguientes:

Al que suppliere en esto mi rudeza  
supplico que conserve la armonía  
del texto, no olvidando la agudeza  
del artificio, y de la poesía. (Petrarca 1591: 13)

En conclusión, se puede afirmar que la armonía y la agudeza del artificio son los aspectos que el traductor consideró más importantes a la hora de realizar su versión. Como muy bien señala Garribba (2003: 16), Garcés, igual que la mayoría de los traductores del siglo XVI, utilizó un método empírico, yuxtaponiendo paráfrasis libres y composiciones literales. Para su traducción empleó diferentes estrategias, diversificándolas en base al tipo de composición métrica, siempre en el respeto absoluto del metro original. Cabe recordar que las teorías humanísticas sobre la *translatio* cubrían una gama de tendencias diferentes. Asimismo, la traducción tenía el objetivo de rendirle homenaje al texto, revitalizándolo y transformándolo en el esfuerzo de respetar el equilibrio entre fidelidad y libertad. En la misma línea con los tratados humanistas, Garcés por una parte procuró preservar el texto original, por otra, reelaboró una nueva versión que, a diferencia del modelo petrarquesco, presenta omisiones, cambios semánticos, desplazamientos, sustituciones de carácter morfológico, inserciones de similitudes o metáforas. El uso de estas estrategias conlleva una simplificación notable con respecto a la estructura original. La traducción de Garcés, caracterizada por un tono poco áulico y coloquial, no consigue alcanzar el estilo elevado, la complejidad léxica y sintáctica del texto de Petrarca, lo que hace que pierda en precisión y elegancia. Aunque su versión revele un dominio absoluto de la lengua

italiana, la presencia de imprecisiones e italianismos puede atribuirse al hecho de que ni el castellano ni el toscano son sus lenguas maternas. Menéndez Pelayo calificó los versos de Garcés como «incorrectos y desabridos, mal acentuados muchas veces, llenos de italianismos y lusitanismos, como quien calca servilmente en vez de traducir de un modo literal, y no se hace cargo de la diferencia de las lenguas» (1913: 199). Sin embargo, los estudios más recientes, realizados por Alberto Tauro (1948), Luis Jaime Cisneros (1955), Luis Monguió (1966) o Aviva Garribba (2003) han revalorizado la labor de Garcés por su fidelidad al modelo. Tal y como afirma Guillermo Lohmann Villena, «la versión de Garcés no es pura arqueología literaria, sino que hay en ella algunas perlas que sólo necesitan de la mano amorosa que las rescate de la ganga sin valor estético» (1948: 480). Además, es importante subrayar que Garcés utilizó uno de los textos de Petrarca de invectiva política para tratar los problemas económicos de la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo XVI. Su «Canción al Pirú» fue escrita a imitación del poema titulado *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno* y representa uno de los primeros textos en que se utiliza el molde petrarquesco para reivindicar temas propiamente americanos. De este modo, la traducción se convirtió en un instrumento fundamental para participar en la comunidad humanista y, al mismo tiempo, expresar el imaginario americano.

Los intelectuales limeños recibieron la traducción de Garcés con extrema admiración y estima, a pesar de que el *Canzoniere* cayó en la red de la censura inquisitorial. La obra vulgar de Petrarca llegó a manos de los censores, que la expurgaron de todos los versos que representaban un peligroso testimonio de la corrupción y de la lascivia de la corte papal. Poemas que, como se ha señalado anteriormente, fueron excluidos en la primera traducción al castellano hecha por Garcés. A pesar de los esfuerzos de la Corona para censurar la circulación de materiales impresos, el «Petrarca expurgado» entró en los circuitos de lectura de los refinados lectores coloniales, cuyo interés cultural alimentó un activo comercio librero y unas bibliotecas bien surtidas.

La versión de Garcés representó un canal de difusión fundamental para la recepción de Petrarca y el cultivo de la poesía petrarquista en América. Si se analiza la circulación directa de las obras de Petrarca en suelo americano como mercancías en el tráfico comercial de la Carrera de Indias, se observa que desde la segunda mitad del siglo XVI se registra un incremento de la distribución del *Cancionero* en el mercado librero colonial, en particular en el virreinato de Perú. Este fenómeno es una consecuencia directa de la difusión de la traducción de Garcés, obra que se incluyó con frecuencia en los lotes remitidos a territorio americano y formó parte de una demanda de lecturas elitistas de los sectores de la administración y del clero colonial ligados a los ambientes cultos. A pesar de la persistencia del control de la Casa de Contratación y de la Inquisición, el *Cancionero* circuló con frecuencia como mercancía en las tiendas de los libreros americanos, en las plazas, fiestas y romerías del virreinato de Perú y México. Dicha obra no sólo llegó a los conventos, colegios y universidades, sino también a las bibliotecas particulares de los colonos. Sólo en plena época renacentista, la adopción del canon petrarquista en el terreno de las manifestaciones literarias e

iconográficas coloniales alcanzó su máxima irradiación, sobre todo, gracias a la traducción del *Canzoniere* de Enrique Garcés, texto que afianzó, tanto en la América virreinal como en España, la influencia de Petrarca y de la literatura italiana.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de. 1961. *La Galatea*, Madrid, Espasa Calpe.
- CISNEROS, Luis J. 1955. «Sobre literatura virreinal peruana (Asedio a Dávalos y Figueroa)», *Anuario de estudios americanos* XII, 219-252.
- GARRIBBA, Aviva M. 2003. «La prima traduzione del *Canzoniere* in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traducía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)», *Artifara. Revista digital de lengua y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 3, 1-73; <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3>> [fecha de consulta 10.01.2012].
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. 1948. «Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista», *Anuario de estudios americanos* V, 439-482.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1913. «Historia de la poesía hispanoamericana» en *Obras completas*, Madrid, Victoriano Suárez, II.
- MONGUIÓ, Luis. 1960. *Sobre un escritor elogiado por Cervantes: los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos*, Berkeley, University of California Press.
- NÚÑEZ, Estuardo. 1968. *Las letras de Italia en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PETRARCA, Francesco. 1591. *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca que traducía Henrique Garcés de Lengua toscana en castellana*, Madrid, Drouy.
- RICO, Francisco. 1976. «Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)», *Atti dei Convegni Lincei* 10, 49-58.
- TAURO, Alberto. 1948. *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Huascaransa.