



**Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 48 - 2

Julio 2022 - Diciembre 2022

---

**Entre retórica y traducción: el tratamiento del *senhal* en las traducciones a las lenguas ibéricas del Cancionero de Petrarca (ciclo *Rvf* 194, 196-198)**

*Francisco José Rodríguez-Mesa*

Rodríguez-Mesa, F. J. (2022). Entre retórica y traducción: el tratamiento del *senhal* en las traducciones a las lenguas ibéricas del Cancionero de Petrarca (ciclo *Rvf* 194, 196-198).

*Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(2), e50788.

doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50788>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50788>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

## Entre retórica y traducción: el tratamiento del *senhal* en las traducciones a las lenguas ibéricas del Cancionero de Petrarca (ciclo *Rvf* 194, 196-198)

### Between Rhetoric and Translation: The Use of the *senhal* in the Translations into Iberian Languages of Petrarch's *Canzoniere* (*Rvf* 194, 196-198)

Francisco José Rodríguez-Mesa  
Universidad de Córdoba, Córdoba, España  
francisco.rodriguez.mesa@uco.es  
<https://orcid.org/0000-0002-7411-6669>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50788>

Recepción: 02-03-22

Aprobación: 21-03-22

#### RESUMEN

El *senhal* o máscara poética tras la que se oculta el nombre de la amada en la poesía amorosa presenta importantes problemas en términos traductológicos. Ello se debe a la relevancia por igual tanto del plano del significado, como del de la forma fónica, de modo que el traductor deberá esforzarse por preservar ambos elementos en su texto meta (TM) y por insertarlos en un contexto en el que el efecto pueda ser lo más parecido posible al del texto origen (TO). Teniendo en cuenta este factor, en el presente estudio se analizan las traducciones al castellano, portugués, gallego y catalán de los sonetos 194, 196, 197 y 198 de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, donde el *senhal* “l’aura” aparece como *incipit*. En los cuatro textos meta se analizará mediante qué estrategias se traducen este tipo de elementos léxico-semánticos entre lenguas afines y cómo se vierten en los distintos textos meta los contextos de aparición de la figura retórica.

**Palabras clave:** traducción poética; *senhal*; retórica; Petrarca; Cancionero.

#### ABSTRACT

The so-called *senhal* or poetic mask behind which the name of the beloved lady is hidden implies important problems for translation, since both meaning and phonic form are relevant, so that the translator must strive to preserve both elements in his target text (TT) and to insert them in a context in which the effect could be as similar as possible to the source text (ST). Considering this problem, this study proposes the analysis of the translations into Spanish, Portuguese, Galician and Catalan of sonnets 194, 196, 197 and 198 of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*. In the four target texts, starting with the *senhal* “l’aura”, the different strategies used for translating this kind of lexical-semantic element as well as the contexts of its appearance will be analysed.

**Keywords:** poetic translation; *senhal*; Rhetoric; Petrarch; *Rerum vulgarium fragmenta*.

## 1. El *senhal* y su función poética

La preservación del anonimato de la dama amada por parte de cada poeta ha dado lugar, a lo largo de la historia de la poesía y casi desde el mismo nacimiento de la lírica amatoria, a una amplia serie de estrategias o de mecanismos retóricos de distinta índole y diverso alcance encaminados ora a proteger verdaderamente la identidad de la dama, ora a dotar de un componente adicional de complejidad hermenéutica al poema.

Uno de los mecanismos retóricos más complejos en este sentido es el denominado *senhal*, cuya dificultad en el plano de la hermenéutica lírica radica, en no pocas ocasiones, en lo remoto que pueda aparecer el referente del que el poeta se sirvió para la construcción de este alias. Por lo que concierne a la definición de este recurso, el diccionario *Treccani*, pese a no ser una obra lexicográfica especializada en términos literarios, brinda una descripción extraordinariamente exhaustiva de su significado al calificarlo como “Il nome fittizio con cui nella poesia provenzale era designata la persona, specialmente la dama, di cui il trovatore trattava, o quella a cui la lirica era indirizzata” (Instituto Treccani, s. f.). Una descripción incluso más precisa, sobre todo por lo que respecta a determinados mecanismos que se reiteran con una cierta frecuencia en la construcción del *senhal*, se encuentra en la monumental obra sobre la poesía trovadoresca de Martín de Riquer, quien define el *senhal* como “un pseudónimo, nombre supuesto o palabra o frase que muchas veces es una invocación o la personificación de cualidades físicas y morales” (2001, p. 95).

En la línea de lo apuntado por Riquer y por lo que respecta a sus mecanismos de formación, el *senhal* suele responder, en la mayor parte de los casos, a una dúplice categorización. Por un lado, hallamos aquellos alias contruidos sobre una base etimológica, como la Lesbia catuliana, en referencia a la isla de Lesbos, la Delia de Tibulo y su vinculación con Delos o la Cintia de las *Elegías* de Propertio en honor al monte Cintos. Frente a este grupo de apelativos, se erige una categoría eminentemente provenzal que, en lugar de etimológica, podría denominarse simplemente descriptiva, puesto que se limita a referirse a la dama mediante epítetos más o menos amplios que aluden a sus virtudes o a su comportamiento, como son los casos de *Na dezirada*, de Bernart Martí o de *Mon Tort-n'avetz* (“Mi injusta me sois”) de Peire Roger, entre muchos otros.

En un terreno intermedio entre la concisión formal del primer grupo y la descripción de virtudes o comportamientos del segundo, se hallan los distintos casos de *senhal* utilizados por las Tres Coronas de la literatura italiana: la Beatriz –fuente de beatitud– dantesca, la ardiente Fiammetta de Boccaccio y la que entraña una mayor dificultad por su polisemia, la Laura petrarquesca.

## 2. El *senhal* en el Cancionero de Petrarca: retos para la traducción

En los *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*), el poeta aretino hace gala de la maleabilidad del apelativo de su dama, al que insufla una enorme complejidad formal para convertir ‘Laura’ en “l’aura”, “lauro” o “l’auro”, por lo que a todas las estrategias hasta aquí señaladas hay que añadir la presencia de un evidente mecanismo de similitud fónica que llega incluso a convertirse en una homofonía perfecta con el nombre de la amada en el primero de los ejemplos referidos.

Precisamente son las características inherentes a este último tipo de *senhal* las que suponen un reto para la traducción. En efecto, si la traslación a una lengua meta de los alias meramente etimológicos puede solventarse sin grandes dificultades o pérdidas mediante un proceso de adaptación y, para los casos basados en la descripción, la traducción literal de los componentes puede ser eficaz, el apelativo petrarquesco y sus múltiples planos de relevancia complican indeciblemente esta labor. En otras palabras, mientras el resto de casos de *senhal* a los que se ha aludido podrían decirse monótonos en la medida en que solo uno de sus constituyentes –el referente etimológico o semántico– ejercía la primacía de significado, el *senhal* en los *Rvf* se erige como una entidad claramente polifónica por el complejo entramado de referentes –semánticos, etimológicos y fónicos– que se dan cita en él.

En un plano ideal –por no decir utópico– una correcta traducción del *senhal* petrarquesco tendría que mantener intacta esta red de alusiones en una unidad que fuese gramaticalmente similar en la LM a la que se presenta en el TO. Así, por ejemplo, la traducción del apelativo “l’aura” debería conservar todos los matices semánticos del original mediante una construcción gramatical del tipo sintagma nominal “artículo determinado + nombre común” que, a su vez, guardase una perfecta homofonía con el nombre propio de la dama.

### 2.1 Delimitación del corpus (I). ¿La afinidad entre lenguas facilita el reto?: las traducciones al castellano, portugués, gallego y catalán de los *Rvf*

Ante la magnitud del reto que este entramado de referencias supone, se ha considerado de interés estudiar las principales traducciones de los *Rvf* a cuatro lenguas afines a la LO: el castellano, el catalán, el gallego y el portugués. Esta decisión se debe al hecho de que –al menos en el plano teórico– la pertenencia a la misma familia lingüística del TO y de los textos meta debería allanar el camino a la traslación de algunos elementos, como el componente fónico o el respeto a la estructura gramatical que muestra el TO.

No obstante, por lo que concierne precisamente al calco de estas estructuras gramaticales, tres de las cuatro lenguas meta seleccionadas muestran una disimetría formal fundamental, pues divergen

en la forma y, por ende, en la sonoridad del artículo determinado singular, componente fundamental del *senhal* petrarquesco. En este sentido, encontramos, en un primer nivel, la forma catalana del artículo determinado ante vocal, que coincide con la forma italiana implicada en el *senhal* (*l'*). En lo que podríamos denominar un segundo nivel, se hallan las formas castellanas (*el, la*), donde hay un elemento lateral alveolar (*/l/*) y otro vocálico. Para terminar, en un tercer nivel y en un plano completamente distinto, las variantes gallegas y portuguesas (*o, a*), puramente vocálicas. Esta última dificultad ya fue observada por Rodríguez Barcia y Pedreira Rodríguez en un estudio acerca de la primera traducción de los *Rvf* al gallego, en el que observaron que “si intentamos traducir *l'aura* (‘el aura’) al gallego nos toparemos con el inconveniente de que en dicha lengua el artículo carece de ‘l’” (2005, p. 163).

Las ediciones utilizadas han sido, pues, las que se consideran como traducciones de referencia en castellano, portugués, gallego y catalán, al cuidado de Jacobo Cortines (1989)<sup>1</sup>, Vasco Graça Moura (2003)<sup>2</sup>, Darío Xohán Cabana (2012)<sup>3</sup> y Miquel Desclot (2016)<sup>4</sup>, respectivamente. Entre estas cuatro obras cabe establecer una diferencia significativa, pues, mientras que en castellano las traducciones más o menos íntegras del Cancionero petrarquesco han gozado de una notable fama editorial y traductora ya desde el s. XVI<sup>5</sup>, las versiones de Desclot y Graça Moura son los primeros y únicos testimonios de la totalidad de la obra del aretino en catalán y en portugués<sup>6</sup>, mientras que Cabana es el único traductor de los *Rvf* al gallego, obra de la que publicó una primera traducción en 1989<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> La traducción de Jacobo Cortines también ha sido estudiada por Carrera Díaz (2005) y Mondola (2017), este último poniéndola en relación con la versión que Ángel Crespo (1988) realizara del poeta aretino. Desde una perspectiva mucho más amplia, también Rodrigo Mora (1996) se ha ocupado de la obra.

<sup>2</sup> La versión lusa del Cancionero ha sido escasamente estudiada, pues solo Stegnano Picchio (2005) y Marnoto (2008) – esta última en una suerte de reseña – se han hecho eco de ella de forma individual. En un estudio de enfoque mucho más amplio, también Hörster (2016) discurre acerca de esta traducción.

<sup>3</sup> El único estudio sobre la traducción gallega de los *Rvf* es el citado de Rodríguez Barcia y Pedreira Rodríguez (2005), si bien este artículo toma como base la primera traducción de las rimas petrarquescas de Cabana, publicada por la Xunta de Galicia en 1989 y no su revisión (véase la nota 7).

<sup>4</sup> Desclot comenzó a traducir composiciones aisladas de los *Rvf* décadas antes de embarcarse en la tarea de verter la globalidad del Cancionero al catalán y de ello da cuenta Arqués (2005, pp. 142-143). No obstante, lo reciente de la publicación de la traducción integral provoca que el único estudio con el que cuenta sea una reseña, también obra de Arqués (2017). El mismo Desclot escribió un breve artículo sobre su experiencia traduciendo al aretino (ver Desclot, 2017).

<sup>5</sup> Para más datos acerca de la fortuna del Cancionero de Petrarca en español, se remite a la amplia base de datos del Proyecto Boscán, que reúne las traducciones de obras italianas hasta 1939: “<http://www.ub.edu/boscan>”

<sup>6</sup> En ambos casos es llamativo que la primera versión íntegra de los *Rvf* no se haya publicado hasta entrado el s. XXI, pues tanto la cultura literaria catalana como la portuguesa cuentan con brillantes páginas de influencia petrarquista en su haber, baste consultar, en el caso luso, los estudios de Rita Marnoto (especialmente Marnoto, 2015); en el caso catalán, Espadaler (2015) ofrece una interesante panorámica de la situación en la lírica medieval. Asimismo, y también en lo referido a las letras catalanas, remitimos al profundo estudio de Gavagnin (2010) sobre las traducciones parciales de Petrarca a esta lengua.

<sup>7</sup> Se debe destacar que el texto escogido para este estudio y publicado por Edicións da Curuxa en noviembre de 2012 no es una reedición de la traducción de 1989, sino una obra en la que buena parte de los poemas han sufrido profundas correcciones.

Volviendo a centrarnos en el *senhal*, como se ha mencionado con anterioridad, en los *Rvf*, Petrarca se sirve fundamentalmente de tres variantes de este recurso: “l’aura”, “lauro” y “l’auro”. Estas tres formas aparecen en un total de 71 ocasiones en el conjunto del Cancionero, si bien con una distribución muy irregular: la forma más común es “l’aura”, con 36 apariciones, seguida de “lauro” con 30 y, muy de lejos, por “l’auro” con un total de 5 testimonios. Cabe decir, no obstante, y al contrario de lo que pueda parecer, que no siempre estos lemas dan lugar a un *senhal*, sino que en ocasiones no son utilizados en sentido metafórico, sino con su significado literal y –aunque es difícil decirlo con plena seguridad–, al menos aparentemente, despojados de cualquier atisbo de intención connotativa.

Dadas las constricciones espaciales de un estudio como este, hemos decidido centrar este análisis en la primera de estas variantes, “l’aura”, puesto que es la que mayor reto presenta al traductor, debido a que este ha de preocuparse por preservar tres esferas fundamentales<sup>8</sup>. En primer lugar, el significado denotativo del término italiano “aura”, entendido como sinónimo de brisa y, en el contexto de la lírica del siglo XIV, por extensión, como la brisa vital necesaria para la vida y vinculada –también en el plano fónico– a la aurora como principio del nuevo día y, por ende, a la renovación del ciclo vital. En segundo lugar, la estructura gramatical ya descrita de sintagma nominal del tipo “artículo determinado + nombre común” y, para finalizar, en tercer lugar, la plena homofonía del conjunto en la lengua meta con el nombre de la amada.

Por lo que respecta al primero de los planos, la dificultad se podría solventar mediante un simple mecanismo de traslación léxica; es decir, habría que buscar un equivalente para el término italiano en las cuatro lenguas meta. En este sentido, y en un plano meramente denotativo que no tuviese en cuenta los significados poéticos del lema en el contexto lírico del italiano del siglo XIV, se podría indicar para las cuatro lenguas el término “brisa”; al margen de ello, el catalán presentaría la opción “oreig”, el gallego “airexa” y el portugués “aragem”. Sin embargo, todos estos términos contravendrían el tercero de los planos que el traductor debería respetar, pues en ninguno de los casos se mantendrían ni la homofonía ni una remota alusión fónica al nombre de la amada. La única solución, pues, sería que el léxico de las cuatro lenguas meta previese, sobre la base de la afinidad lingüística, la voz “aura” del original italiano, aun cuando esta, en el plano denotativo, fuese mucho más limitada que en italiano por tratarse de un lema de uso culto, restringido o, incluso, con un cierto componente foráneo.

---

<sup>8</sup> No obstante, como se verá en la exposición del corpus, los otros dos tipos de *senhal* también están presentes en algunos de los periodos sintácticos que se estudiarán en cada una de las composiciones.

Acudiendo a obras lexicográficas en las cuatro lenguas seleccionadas, se observa que la voz ‘aura’ se recoge en todas ellas. Así, el *Diccionario de la lengua española* la define como “viento suave y apacible”, a lo que añade que se trata de un lema usado en el lenguaje poético; el *Gran diccionari de la llengua catalana* ofrece como primera acepción la de “vent suau”; el *Diccionario da Real Academia Galega* define el término como “vento suave e refrescante”, adscribiéndolo al terreno literario y dando como sinónimos, precisamente, las voces “airexa, brisa, hálito”. Para terminar, el *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* recoge como primera acepción de “aura” la de “vento brande e agradável”, ofreciendo los sinónimos “aragem, brisa”. Por consiguiente, bajo el prisma de la preservación de la homofonía o de la similitud fónica con el nombre propio “Laura”, la dificultad de traducción del sustantivo italiano “aura” estaría solventada en las cuatro lenguas gracias a su afinidad. Ahora bien, por lo que se refiere al uso de este término en combinación con un artículo determinado, es decir, el segundo plano de dificultades que se deben solventar, la situación no se presenta tan uniforme.

Los obstáculos del segundo plano se verifican en la medida en que la construcción del sintagma nominal usado en el TO pueda manifestarse en distintas fórmulas –sobre todo por lo que respecta al plano fónico– en las distintas lenguas meta. En este sentido, y como se ha dicho anteriormente, las lenguas gallega y portuguesa conllevan, de entrada, la dificultad derivada de la ausencia de la consonante lateral alveolar en el artículo determinado, pero también el español muestra un problema significativo. Así, en combinación con el sustantivo “aura”, femenino que comienza por ‘a’ tónica, el artículo determinado que se debe utilizar es el masculino “el”, de modo que la fórmula “el aura” pierde la plena homofonía con respecto a la forma petrarquesca “l’aura” en una medida casi tan notable como las variantes gallega y portuguesa “a aura”. Frente a esta situación, al menos a priori, la lengua catalana parece ofrecer un terreno mucho más fértil para la traslación del *senhal* respetando las tres esferas anteriormente descritas.

## **2.2 Delimitación del corpus (II). Una secuencia de particular dificultad: el ciclo de “L’aura” (Rvf 194, 196-198)**

Para ilustrar los modos en que los cuatro traductores han solventado este tríplice reto y la medida en que la imagen de la dama a la que el *senhal* alude se mantiene, se modifica o desaparece, observaremos lo ocurrido en un contexto significativo: el ciclo formado por los sonetos Rvf 194 y 196-198, donde el *senhal* aparece en el *incipit* de las composiciones. Este caso nos ha parecido relevante debido a que, tal y como observa Zimmermann, la posición tradicional de este recurso ya desde tiempos de la lírica provenzal se encuentra en “les quatre primeres síl·labes del primer vers de la tornada” (1982, p. 164) incidiendo en “la función de ‘envío’ que estas [estrofas] tienen” (Riquer, 2001, p. 95). Así, esta

posición en el original es relevante desde el punto de vista de la enmarcación de la composición en una tradición poética bien definida y de la que, en más de una ocasión, Petrarca se mostró consciente deudor. En este sentido, se analizarán los períodos sintácticos completos sobre los que actúa el *senhal* para estudiar, al margen de la traslación del elemento retórico en cuestión, cualquier otra modificación relevante que los traductores hayan optado por operar sobre sus textos meta.

### 2.3 *Rvf* 194: “L’aura gentil [...] riconosco”

Con respecto al tríptico de sonetos 196-198, el *incipit* de 194 muestra la particularidad sintáctica de que el *senhal* no desempeña la función de sujeto, sino de complemento directo del verbo “riconosco”, situado en el tercer verso:

L’aura gentil, che rasserena i poggi  
destando i fior’ per questo ombroso bosco,  
al soave suo spirto riconosco,  
per cui conven che’n pena e’n fama poggi. (Petrarca, 2010, 194, vv. 1-4)<sup>9</sup>.

De los cuatro traductores, Cortines es el que se hace eco de esta diferencia sintáctica con respecto a los otros tres sonetos de un modo más claro, y esta distinción se refleja en la diversa forma en que acomete la traducción de 194 con respecto a 196-198. Así pues, el primer cuarteto del traductor español reza:

Al aura que serena los oteros,  
despertando las flores en la umbría,  
con su soplo süave reconozco,  
por quien debo sufrir en pena y fama. (Cortines, 1989, 194, vv. 1-4).

El uso de la preposición “a”, necesaria en español para introducir el complemento directo de persona, al comienzo del poema incide en la percepción del *senhal* por parte del lector, y lo hace de un modo incluso más claro e intenso del que se muestra en el original. Así, en el plano fónico, la secuencia “al aura” es totalmente homófona a “a Laura”, por lo que esta estrategia de traducción va de la mano de una manipulación retórica adicional que consiste en la adición de un tropo ausente –o,

---

<sup>9</sup> Para facilitar la localización de los fragmentos poéticos reproducidos a lo largo de las siguientes páginas, estos se identificarán mediante el nombre de su traductor a cada una de las lenguas objeto de estudio (en el caso de los textos italianos, se aludirá a Petrarca como autor del TO) y con la referencia tanto al número de posición de la composición en los *Rvf* como a la numeración de los versos aludidos. Para los textos italianos se utilizará la edición del Cancionero al cuidado de Marco Santagata (vid. Petrarca, 2010).

cuanto menos, no explicitado— en el TO: la prosopopeya que afecta al término español “aura” y que se refuerza con la inclusión del pronombre de relativo “quien” en el v. 4. Con este mecanismo, por otra parte, el traductor logra esquivar de una forma fluida y natural en la LM las asperezas fónicas y la mayor dificultad de homofonía que irían de la mano de la traducción literal del sintagma al español mediante el segmento “el aura”.

La versión de Desclot se hace igualmente eco de la función sintáctica de la invocación a la amada con la que se abre este soneto. Sin embargo, dadas las características inherentes a los elementos de la lengua catalana involucrados en el *senhal*, el traductor, mediante un simple procedimiento de traducción literal del sintagma nominal en cuestión, obtiene una plena adherencia del TM al TO en el plano formal:

L'aura gentil, que els turons asserena  
desvetllant flors en aquest bosc ombrós,  
reconec pel seu hàlit graciós,  
per què em convé pujar en fama i en pena. (Desclot, 2016, 194, vv. 1-4).

La perfecta correspondencia fónica entre *senhal* y nombre propio que se da tanto en el TO como en el TM catalán se encuentra, no obstante, en la misma encrucijada que se acaba de señalar en el caso de Cortines: en catalán, como en castellano, la preposición “a” es imprescindible para introducir un complemento directo de persona. Por ende, la solución adoptada por Desclot reduce y simplifica las interpretaciones que contenía el TO italiano, y lo hace optando por un recurso opuesto al presente en la versión castellana, es decir, si la traducción de Cortines no dejaba lugar a la percepción de la secuencia fónica del *senhal* como un nombre común, Desclot excluye por completo su identificación con un antropónimo<sup>10</sup>.

El traductor gallego es igualmente consciente de la función que desempeña el *senhal* en el seno de la oración a la que pertenece, si bien opta por un mecanismo distinto para su traslación, que va de la mano de una modulación sintáctica:

Aquel'aura xentil que dá lecer  
ós montes floreando o bosque umbrío,  
recoñézoa no lene marmurío,  
por quen me eu debo en pena e fama erguer. (Cabana, 2012, 194, vv. 1-4).

---

<sup>10</sup> Cabe decir que, mientras decantarse por una u otra opción en la versión castellana (“El aura” vs. “Al aura”) habría mantenido intacto el cómputo silábico del verso, la introducción de la preposición en catalán (“A l'aura”) hubiese añadido una sílaba más al endecasílabo de Desclot.

Cabana, como Cortines, encuentra una feliz solución para evitar la ruptura con la homofonía del sintagma gallego “a aura” y la usa a lo largo de los cuatro sonetos que conforman este ciclo. En este caso, se basa en un recurso ya utilizado en su traducción de 1989 y que consiste en “recurrir al demostrativo *aquela* (‘aquella’) como sustituto del artículo” (Rodríguez Barcia y Pedreira Rodríguez, 2005, p. 163), si bien este uso, a diferencia del que encontrábamos en la traducción española, provoca una cierta sensación de extrañamiento lingüístico o, cuanto menos, de anacronismo en el lector. Ello se debe a que la norma gallega actual no prevé el uso del apóstrofo en ningún caso, tampoco en construcciones del tipo “pronombre demostrativo + sustantivo femenino que comienza por vocal”, sino que la estructura gallega normal –y normativa– debería ser “aquela aura”. Salta a la vista que dicha construcción añade una ‘a’ entre ambos elementos, lo que dificulta la percepción del *senhal*, sobre todo en el plano fonosimbólico.

Por lo que atañe al componente anacrónico de este recurso, cabe destacar que una parte significativa de las voces de las que Cabana se sirve en su traducción provienen de la búsqueda de términos en la tradición lírica gallega, algo de lo que el mismo autor da cuenta en su prólogo (ver Cabana, 2012, pp. 27-28)<sup>11</sup>. Del mismo modo que esta concienzuda búsqueda en la tradición lírica de la cultura meta se justifica e incluso se hace necesaria para facilitar la elección de determinados lemas –máxime si se tiene en cuenta que la literatura gallega carece de las áureas páginas petrarquistas de las literaturas española, catalana o portuguesa–, explica y razona el uso de la forma apostrofada del pronombre demostrativo<sup>12</sup>.

Por otra parte, cabe destacar que el gallego no es ajeno a la encrucijada sintáctica a la que se ha aludido en los dos casos anteriores: en esta lengua, el uso de la preposición “a” también es prescriptivo cuando se introduce un complemento directo de persona, por lo que la solución adoptada por Cabana, si bien solventa el problema que habría acarreado el uso del artículo determinado, desambigua el TO explicitando, como sucedía en la versión de Desclot, el valor de sustantivo común de la invocación inicial<sup>13</sup>. Asimismo, por lo que respecta a la manipulación del plano sintáctico, si bien

<sup>11</sup> Como prueban Barreiro Comedeiro y Rodríguez Ruibal (2003), el uso de determinados elementos léxicos del gallego medieval no es totalmente ajeno a determinados contextos de la lengua actual.

<sup>12</sup> Antes de juzgar como exageradamente artificial o problemática esta solución, cabe mencionar la influencia que las traducciones y la lengua empleada en estas han ejercido sobre la conformación del canon literario gallego. Para más datos sobre esta cuestión, se remite, además de al ya citado, Rodríguez Barcia y Pedreira Rodríguez (2005), a Crespo Pozo (1972-1985), González Millán (1994), Noia Campos (1995) y, para el caso de las traducciones italianas en concreto, a De Frutos Martínez (2002).

<sup>13</sup> Ha de considerarse igualmente que la construcción “demostrativo ‘aquela’ + nombre común ‘aura’” no presentaría una homofonía plena para con el sintagma formado por el mismo demostrativo seguido del nombre propio “Laura”, pues, al no comenzar este antroponimo por vocal, no se podría usar el apóstrofo, de modo que la construcción resultante en gallego sería “aquela Laura”. No obstante, Cabana se muestra perfectamente consciente de estos obstáculos en su versión y llega a indicar que el *senhal* es “imposible de trasladar ó galego dun xeito satisfactorio; intentamos conservar unha pequena parte do efecto marcando a pronuncia *aquel’aura* e contando, coma sempre, con que o lector poña o resto coa súa boa vontade” (2012, p. 625).

en el TM de Cabana el sintagma “aquel’aura” sigue desempeñando la función de complemento directo, la anteposición de dos versos con respecto al verbo del que depende crea una estructura que oscurece el significado y que el traductor decide solventar –muy eficazmente a nuestro juicio– mediante una reduplicación: “*aquel’aura* [...] reconhezoa...”.

Si el obstáculo que provocaba en gallego la ausencia del elemento lateral alveolar en el artículo determinado se solventa con el uso de una forma apostrofada ajena a la lengua estándar y que causa un cierto extrañamiento, la percepción de artificiosidad y de alejamiento de la lengua común es infinitamente mayor en la solución propuesta por Graça Moura:

(L)Aura gentil que faz sereno o monte  
e acorda as flores neste bosque espesso,  
a seu suave alento reconheço  
que em pena e fama é dado eu me remonte (Graça Moura, 2003, 194, vv. 1-4).

La introducción de esa “(L)”, que el traductor mantiene durante las cuatro composiciones del ciclo, parece venir dada por el deseo de Graça Moura de incidir en la dúplice naturaleza semántica del *senhal* en la medida en que este se refiere a la vez a un nombre común y a un nombre propio, elemento que no se puede explicitar en portugués manteniendo la estructura original italiana (si bien cabe decir que habría sido completamente preservable copiando la estrategia de Cabana)<sup>14</sup>. Sin embargo, a pesar de esta voluntad, la elección del traductor es fuente, a nuestro parecer, de más problemas que soluciones. En primer lugar, porque ese extraño elemento tipográfico que se añade en el *incipit* del soneto entre paréntesis –y que en portugués no tiene otro significado al margen del grafema <l>– puede hacer dudar de la lectura del primer verso en la medida en que el lector luso podría encontrarse en la encrucijada de si leer “aura” o “Laura” sin que otro elemento más allá de su buen juicio o de sus conocimientos personales sobre la poesía de Petrarca pueda ayudarlo en su decisión. Por otra parte, el uso del paréntesis crea serias dudas acerca de las fronteras mismas del texto literario, al no estar claro si la letra que contiene pertenece o no al poema o si se trata de un paratexto de naturaleza más o menos remotamente exegética, vacilación que de nuevo el lector deberá resolver contando únicamente con sus propios conocimientos, pues la traducción de Graça Moura carece de notas o aparato crítico que puedan resultar de ayuda en esta cuestión.

---

<sup>14</sup> Llamativamente, el traductor luso opta por un mecanismo que conserva impecablemente los componentes del TO para su versión de la sextina *Rvf*239, donde el *senhal* “l’aura” aparece en posición de rima y se traduce al portugués como “tal aura”.

## 2.4 Rvf 196: “L’aura serena” reaviva los recuerdos

A diferencia de lo que sucede con 194, en el tríptico 196-198, el *senhal* desempeña la función de sujeto. No obstante, en términos sintácticos, cabe hacer otra distinción interna, pues en 196 y 197 la invocación a la amada introduce una oración de relativo que provoca que el período sintáctico sobre el que actúa vaya más allá de las fronteras de los cuatro primeros versos de la composición.

Por lo que respecta a 196, los cuartetos rezan

L’aura serena che fra verdi fronde  
mormorando a ferir nel volto viemme,  
fammi risovenir quand’ Amor diemme  
le prime piaghe, sì dolci profonde;  
  
e’l bel viso veder, ch’altri m’asconde,  
che Sdegno o Gelosia celato tiemme;  
et le chiome or avolte in perle e’n gemme,  
allora sciolte, et sovra òr terso bionde. (Petrarca, 2010, 196, vv. 1-8).

Como puede observarse, en los cuartetos (que sintácticamente coinciden con la primera oración completa del soneto) el *senhal* funciona como sujeto y de él dependen tanto el verbo de la oración subordinada de relativo (“viemme”, v. 2) como el principal (“fammi”, v. 3). Por consiguiente, la alusión a la dama, descrita, en esta ocasión, como “serena”, desencadena en el yo lírico toda una serie de recuerdos, de cuya sucesión el traductor ha de ser plenamente consciente. En primer lugar, la memoria del momento en que Amor lo golpeó profundamente, aunque con dulzura<sup>15</sup> (vv. 3-4). En segundo lugar, el recuerdo del hermoso rostro, de cuya vista ahora Laura, bien por celos o por desdén, priva al poeta (vv. 5-6) y, por último, la remembranza de esos cabellos más rubios que el oro puro (vv. 7-8).

Este desencadenamiento de recuerdos físicos de la dama que la mención inicial provoca en todo el soneto y, principalmente, el hecho de que se deba a la brisa serena que golpea el rostro del poeta tras atravesar y mover verdes ramas (vv. 1-2) prueban la importancia del mantenimiento de la ambivalencia del *senhal* en las traducciones.

Comenzando por la traducción catalana, Desclot interpreta como sigue los cuartetos citados:

---

<sup>15</sup> Como ya indicara Santagata (en Petrarca, 2010, p. 853), tanto el contexto como la tradición manuscrita de esta composición respaldan la teoría de que “dolci” posee una función adverbial. Como se verá, ninguna de las traducciones que se analizarán tiene en cuenta este factor, pues todas ellas interpretan “dolci” como un adjetivo.

L'aura serena que per verda fronda  
mormolant a ferir-me el rostre ve,  
em fa pensar en Amor quan de primer  
m'infligí la ferida, dolça i fonda;

i la faç veure, que a mi no es deixonda,  
que Enuig o Gelosia oculta em té;  
i la trena enjoiada avui tan bé,  
i abans solta, que més que l'or és blonda. (Desclot, 2016, 196, vv. 1-8).

Por lo que concierne a la resolución del problema de la traducción del *senhal*, el traductor catalán emplea el mismo procedimiento que en los otros tres sonetos y se beneficia de la coincidencia de los elementos constituyentes de este recurso en italiano y catalán. En términos sintácticos, se respeta la estructura del TO, de modo que de “L'aura” dependen el verbo subordinado “ve” (v. 2) y el principal “fa” (v. 3). Lo mismo ocurre con la sucesión de memorias que la invocación inicial despierta, de manera que, como en Petrarca, en Desclot el verbo principal introduce el recuerdo de la herida causada por Amor (vv. 3-4) y la visión del rostro oculto (vv. 5-6) y de la trenza repleta de joyas<sup>16</sup> y más rubia que el oro (vv. 7-8).

Como el traductor catalán, también Cabana utiliza el mismo procedimiento de traslación para el *senhal* que ya usara en 194. Así, los cuartetos de 196 en gallego suenan como sigue:

Aquel'aura serena que entre a fronda  
marmuriando a ferirme o rostro vén,  
faime acordar de cando Amor tan ben  
me abriu aquela chaga doce e fonda,  
  
e o belo rostro ver, inda que o esconda,  
que me tollen receos ou desdén,  
e a crina que hoxe envolta en xoias ten,  
daquela solta e máis ca de ouro blonda. (Cabana, 2012, 196, vv. 1-8).

La versión gallega, como puede verse, respeta la estructura del original, de modo que “Aquel'aura” funciona como sujeto del verbo “vén” (v. 2), núcleo de la cláusula de relativo, y del principal “faime” (v. 3). Por lo que al contenido se refiere, como en el TO, de este verbo “faime”

---

<sup>16</sup> En aras de preservar la métrica y la rima con el verso anterior, en el v. 7 el traductor opta por el hiperónimo “enjoiada” y el complemento circunstancial de modo “tan bé” para verter al catalán el original “avolte in perle e'n gemme”.

surgen los recuerdos del poeta: la “chaga doce e fonda” (v. 4) y las visiones del “belo rostro” (v. 5) y de la “crina [...] envolta en xoias”<sup>17</sup> (v. 7).

No obstante, hay otro factor que comparten estas dos versiones y que puede llamar la atención del lector en términos no tan positivos. Si observamos ambas traducciones, salta a la vista que, al margen de su fidelidad con el TO, también comparten con este la puntuación, hecho en el que coinciden Desclot y Cabana con la única excepción de que el traductor gallego opta por utilizar comas en los casos en que el catalán se decanta por el uso del punto y coma. En cualquier caso, si se observan los originales italianos que ambas ediciones ofrecen a espejo<sup>18</sup>, se puede comprobar que la puntuación del TO y de los textos meta coinciden plenamente. Esto acarrea un problema para ambas versiones: el uso de la coma que pone fin al v. 2 y que separa la cláusula subordinada de relativo (“L’aura serena que per verda fronda / mormolant a ferir-me el rostre ve, / em fa pensar en Amor” y “Aquel’aura serena que entre a fronda / marmuriando a ferirme o rostro vén, / faime acordar de cando Amor”).

Huelga recordar que, como en tantas otras lenguas, en catalán y en gallego las oraciones de relativo se dividen en explicativas y especificativas; en el primero de los casos, la cláusula subordinada va entre comas y, en el segundo, está desprovista de estos signos de puntuación. El problema con los textos meta analizados a este respecto es que, por lo que concierne al uso de la coma, parecen situarse en un estadio intermedio que es gramaticalmente incorrecto y semánticamente problemático. La incorrección gramatical se debe al uso del signo de puntuación, que separa el sujeto del predicado y, por ende, rompe el sirrema correspondiente y afecta a la entonación en la lectura del cuarteto.

El problema, desde el prisma del significado, tiene que ver con la interpretación de la cláusula de relativo como explicativa o especificativa: según el poeta, ¿todas las brisas serenas desencadenan la sucesión de recuerdos del enamoramiento o tal cosa sucede solo con el viento suave que mece las hojas en las ramas verdes? A nuestro juicio, la oración de relativo presente en estos versos debería interpretarse como una especificativa y, por consiguiente, se debería prescindir del signo de puntuación. Esta hipótesis parece más coherente con varios elementos de la composición que todo traductor de los *Rvf* debería tener en cuenta. Para empezar, cabe recordar que 196 reabre el ciclo de “l’aura” tras el paréntesis de 195, que las relaciones intertextuales entre los tres últimos sonetos son íntimas y que 197 se abre con otra subordinada de relativo la cual hace referencia a los mismos

---

<sup>17</sup> Obsérvese cómo Desclot y Cabana comparten la solución para sus versiones de este mismo verso ante los problemas que, en ambas lenguas, surgen para mantener el contenido del original italiano y encorsetarlo a las restricciones del endecasílabo.

<sup>18</sup> Por lo que concierne a la edición italiana empleada por ambos traductores, el texto de Desclot coincide íntegramente con el de Marco Santagata (Petrarca, 2010), mientras el de Cabana difiere ligeramente. El traductor gallego asegura que el texto que ha empleado es este mismo, si bien puntualiza que sus intervenciones sobre el TO se han limitado “a retocar algo a puntuación segundo a miña propia percepción da sintaxe e dos ritmos, a optar polas solucións gráficas modernas [...] e mais a prescindir dun certo número de vírgulas altas (‘) marcando supostas elisións en palabras ou formas verbais que na realidade son variantes diacrónicas, diatópicas ou diafásicas de pleno dereito” (Cabana, 2012, p. 31).

términos y cuya función es indudablemente especificativa (“L’aura celeste che’n quel verde lauro / spira”, 197, vv. 1-2, en Petrarca, 2010).

En las reelaboraciones de las rimas hasta llegar a configurar los *Rvf* en su versión definitiva<sup>19</sup>, Petrarca modificó y corrigió ampliamente estos sonetos, por lo que parece bastante factible que, temáticamente, haya un vínculo entre el *incipit* de 196 y el de 197. Asimismo, conocemos la primera versión de 196 con anterioridad a la revisión definitiva y, en ella, los versos iniciales rezan “L’aura serena che fra verdi fronde / va mormorando et per la fronte viemme” (Santagata en Petrarca, 2010, p. 853). Este texto primigenio también muestra la subordinada del definitivo, pero en él no cabe duda del valor especificativo de la cláusula.

Es cierto que esta pequeña carencia no supone una mácula significativa para los sonetos de Desclot o Cabana. Sin embargo, llama la atención que ambos autores consigan componer sendos sonetos con un respeto pleno al significado del original italiano, que no duden en separarse de la literalidad a la que la afinidad entre las lenguas les podría empujar y que, a pesar de ello, sigan a pies juntillas la puntuación de los originales consultados.

En aras de continuar el análisis exponiendo las particularidades sintácticas de cada una de las traducciones estudiadas, nos ocupamos ahora del TM de Graça Moura, cuyos dos primeros cuartetos son los siguientes:

(L)Aura serena a vir na verde fronde  
murmurando ferir o rosto meu,  
quão doces, fundas chagas já me deu  
Amor, me faz lembrar, e quando e onde;  
  
e o belo rosto ver, que outrem me esconde  
e desdém ou ciúme me escondeu;  
perlas e gemas a toucá-la ou seu  
cabelo solto a que oiro corresponde. (Graça Moura, 2003, 196, vv. 1-8).

En lo que respecta a la traducción del *senhal* propiamente dicho, como se indicó, el poeta luso mantiene la adición del elemento lateral alveolar entre paréntesis en todo el ciclo. En términos de regencias sintácticas, cabe destacar que la alusión a la dama funciona como sujeto del verbo principal “faz” (v. 4) y del infinitivo “vir”, anticipado al v. 1, que introduce una cláusula subordinada implícita. A pesar de estos cambios de posición de los verbos, la sucesión de las memorias despertadas por la brisa es fiel al original petrarquesco: las “doces, fundas chagas” reforzadas por un cuantitativo con

---

<sup>19</sup> Recuérdese que el código Vat. Lat. 3195 contiene el autógrafo de Petrarca y el Vat. Lat. 3196 una versión anterior.

valor enfático (“quão”) y antepuestas al verbo y la visión del “belo rosto” (v. 5), de las joyas y de los cabellos (vv. 7-8).

Si bien la estructura general es equivalente a la del TO, se deben resaltar un par de particularidades de este TM. En primer lugar, muy probablemente para poder mantener el endecasílabo original y facilitar la rima, Moura opta por trasvasar el contenido de algunos versos del primer cuarteto y por introducir una especie de aposición con valor exclamativo (“quão doces, fundas chagas já me deu / Amor”, vv. 3-4) de forma previa al verbo principal. Con este procedimiento logra sortear el problema de la puntuación tras la cláusula de relativo que se indicó en las versiones catalana y gallega.

La segunda peculiaridad de este soneto tiene que ver con la interpretación que el traductor hace del segundo cuarteto, cuyas relaciones sintácticas originales Moura parece no haber entendido completamente. Como se dijo, en el original de Petrarca, el infinitivo “veder” (v. 5) depende del verbo “fammi” (v. 3) y, a su vez, de este “veder” dependen tanto el “bel viso” (v. 5) como “le chiome” (v. 7). Los elementos presentes en los vv. 7-8 del texto luso no parecen depender del infinitivo “ver” (v. 5) y, además, el verbo “corresponde” (v. 8), en presente, sitúa en el mismo escenario temporal las “perlas e gemas” (v. 7) y el “cabelo solto”, claramente diferenciados en el TO con la contraposición “or... allor” (vv. 7-8).

Este uso del tiempo verbal dista de ser una cuestión baladí en estos versos, pues el aretino contrapone el cabello dorado que Laura, como todas las jóvenes de su época, lucía a temprana edad, a la trenza ornada con joyas típica de las mujeres casadas y más maduras que ahora luce, con lo que el poeta, ya en plena edad adulta, da a entender que las memorias de este soneto pertenecen a una época pasada. Evidentemente, Moura cancela por completo este matiz en su versión, por lo que una parte significativa del contenido de este soneto se pierde<sup>20</sup>.

A diferencia de los tres textos expuestos hasta aquí, Jacobo Cortines sigue un procedimiento distinto para la traducción de 196 del que siguiera para su versión de 194 y ello se debe, fundamentalmente, a la distinta función sintáctica del *senhal* en ambos sonetos. He aquí sus dos cuartetos:

La aura serena que entre verdes frondas  
murmurando en la cara viene a herirme  
me vuelve a recordar cuando Amor hizo  
en mí dulces las llagas y profundas;

---

<sup>20</sup> Nótese, también en esta línea, la traducción como pretérito perfecto simple del presente italiano “tiemme” en “me escondeu” (v. 6).

y ver el rostro, que alguien me lo esconde,  
que celos o desdén oculto guarda;  
y el cabello entre perlas y entre gemas,  
entonces suelto y rubio más que el oro. (Cortines, 1989, 196, vv. 1-8).

En lo que concierne a la sintaxis, el *senhal* funciona como sujeto de “viene” (v. 2), núcleo de la cláusula subordinada de relativo<sup>21</sup>, y del verbo principal “vuelve” (v. 3). Igualmente, los recuerdos que se suceden siguen el esquema del original de los *Rvf*: las “dulces [...] llagas y profundas” (v. 4), el “rostro” (v. 5) y “el cabello” (v. 7).

En el plano traductológico, es mucho más destacable el procedimiento que el traductor sigue para verter el *senhal* al castellano, ya que “La aura”, solución que el poeta usará durante todo el tríptico 196-198, diverge de una característica que puede decirse constante en toda la traducción del Cancionero de Cortines: el más escrupuloso de los respetos hacia la norma gramatical española y su más completa observancia.

En efecto, la construcción “La aura” se descosta de los preceptos normativos en cuanto utiliza un artículo determinado, “la”, que no concuerda con el sustantivo al que va acompañando, al tratarse de un sustantivo femenino que comienza por ‘a’ tónica. Ante la ulterior separación del plano fonosimbólico del *senhal* petrarquesco que supondría el respeto de la norma de la lengua española y la traducción por el sintagma “el aura”, Cortines decide contravenir las normas gramaticales de la lengua meta, pero cabe indicar que, incluso con esta licencia (al contrario de lo que ocurría con las soluciones al margen de la lengua estándar por las que optaban Cabana y Graça Moura), la adherencia fónica al nombre de la amada no es plena, pues se inserta una vocal ‘a’ adicional que dificulta esta identificación tanto en el plano escrito como en la pronunciación del segmento<sup>22</sup>.

Por lo que concierne al resto de recursos utilizados por Cortines en su traducción de estos dos cuartetos y al modo en el que se ajustan al original del aretino, cabe destacar que su versión es magistral, si bien la elección del sintagma verbal “me vuelve a recordar” (v. 3) para traducir el italiano “fammi risovenir” podría no ser la más afortunada, pues impide que el infinitivo “ver” (v. 5) dependa también de “me vuelve”, como sucede con el soneto italiano. Sin embargo, esta laguna es compensada en el mismo verso de la traducción española al optar por la forma “hizo” (v. 3) para “diemme”, verbo que puede considerarse como antecedente del infinitivo mencionado. Con ello, Cortines lleva a cabo una modulación que comporta que, en su soneto, no sea la brisa la que desencadene la visión del rostro

<sup>21</sup> Véase cómo, a diferencia de lo señalado en las versiones de Desclot y Cabana, la oración de Cortines es claramente especificativa.

<sup>22</sup> Si bien en el plano oral la presencia de dos vocales idénticas en contacto provoca una pronunciación de duración inferior a la suma de cada una de esas vocales por separado, ningún hablante nativo de esta lengua pronunciaría el segmento “la aura” como pleno homófono de “Laura”.

y del cabello de Laura, sino que este aire suave le trae a la memoria el momento en que Cupido hizo que se enamorase de la dama y que viera la faz y los cabellos de esta.

## 2.5 *Rvf* 197: “L’aura celeste” y omnipotente

Como se apuntó con anterioridad, también en 197 el *senhal* introduce una oración de relativo y, como sucedía en el soneto anterior, el período sintáctico no se cierra hasta el final de la octava, que reza como sigue:

L’aura celeste che’n quel verde lauro  
 spira, ov’Amor ferì nel fianco Apollo,  
 et a me pose un dolce giogo al collo,  
 tal che mia libertà tardi restauro,

pò quello in me, che nel gran vecchio mauro  
 Medusa quando in selce transformollo;  
 né posso dal bel nodo omai dar crollo,  
 là’ve il sol perde, non pur l’ambra o l’auro. (Petrarca, 2010, 197, vv. 1-8).

Por lo que respecta al contenido, la presencia del *senhal* en este soneto es mucho más compleja que en los anteriores, y ello ha de tenerse en consideración también en términos traductológicos. En esta composición se narra cómo la brisa, al soplar, mueve el cabello de Laura<sup>23</sup>. El poeta, ante tal visión y la identificación de la amada (gracias a otro procedimiento de naturaleza léxico-semántica) con el laurel (v. 1), se parangona a Apolo recordando la transformación de Dafne (v. 2) y afirma que continúa preso del vínculo amoroso (vv. 3-4). Esta cadena es tan poderosa que lograría transformar al yo lírico en piedra, tal y como Medusa hizo con Atlas (vv. 5-6), aunque los lazos que lo mantienen atado<sup>24</sup> superan en belleza, no solo al ámbar y al oro, sino también al sol (vv. 7-8).

Decíamos que, en términos traductológicos, la presencia del *senhal* en esta composición entraña dificultades de mayor envergadura debido a que en la octava citada hallamos tres ejemplos distintos de las diferentes modalidades de este recurso utilizadas por el aretino y, además, su posición es estratégica. En primer lugar, nos encontramos con el ya citado “L’aura” en el *incipit* de la composición, justo a continuación se muestra “lauro”, que cierra el primer verso y se convierte en el término que impone la rima A a todo el soneto, y, para concluir, nos topamos con “l’auro” en el cierre del v. 8 y, por ende, de la octava. Más allá de la rima equívoca *lauro* : *l’auro*, la dificultad de esta

<sup>23</sup> Este motivo es tan frecuente en los *Rvf* que teje una intrincada red de referencias intertextuales entre distintos microtextos de la obra. Véase, por ejemplo, 246, 1-2: “L’aura che’l verde lauro et l’aureo crine / soavemente sospirando move” (en Petrarca, 2010).

<sup>24</sup> Los cabellos de Laura, tal y como se conocerá en el v. 9: “dico le chiome bionde, e’l crespo laccio”.

composición estriba en que el traductor se debe enfrentar a tres términos semánticamente divergentes, aunque fónicamente (y en el universo petrarquesco) estrechamente relacionados entre sí.

En lo referido a la sintaxis, la invocación inicial a la amada funciona como sujeto del verbo subordinado “spira” (v. 2) y del principal “pò” (v. 5), mientras que es “Amor” el sujeto de la cláusula subordinada con función locativa (vv. 2-4) cuyos verbos son “feri” (v. 2) y “pose” (v. 3).

De los cuatro traductores, vuelve a ser Desclot quien encuentra un caudal más propicio entre las soluciones que le ofrece su lengua, la cual sabe explotar magistralmente. He aquí su octava:

L'aura celeste que en aquell verd laure  
bleixa, on Amor a Apol·lo el flanc feria,  
i a mi amb dolç jou als muscles em junyia,  
tal que la llibertat tard se'm restaura,

pot en mi el que podia en l'antic maure  
Medusa quan en roca el convertia;  
jo desfer-me del nus ja no sabia,  
si el sol, com l'ambre i l'or, allà va caure. (Desclot, 2016, 197, vv. 1-8).

En el plano sintáctico, como en el TO, “L'aura” ejerce la función de sujeto del verbo subordinado “bleixa” (v. 2) y del principal “pot” (v. 5), mientras que la subordinada locativa (vv. 2-4) con “Amor” como sujeto cuenta con los verbos “feria” (v. 2) y “junyia” (v. 3).

Si bien es cierto que, por lo que concierne al contenido, el v. 8 se distancia del original, es digna de encomio la continuidad con la que el poeta catalán consigue mantener la fidelidad al texto petrarquesco, tal y como prueban las palabras en rima coincidentes entre TO y TM. Asimismo, es afortunada la elección del término “laure” (v. 1) en catalán, latinismo usado por Desclot en detrimento del más común “llorer”<sup>25</sup>, y lo es porque, fónicamente, es similar al nombre propio de la dama, Laura, por lo que su posición en la conclusión del primer verso hace que el *incipit* quede enmarcado entre dos términos homófonos con rima equívoca, *L'aura : laure*. Gracias a este procedimiento, se compensa la pérdida derivada de la imposibilidad de mantener el tercero de los elementos en posición de rima y, por consiguiente, en la posición de cierre de la octava. Para este tercer componente, “l'auro”, el traductor solo puede servirse del sintagma “l'or”, que opta por anticipar en el verso en aras de facilitar la rima A, *laure : caure*.

---

<sup>25</sup> Entendemos que el objetivo principal del uso de este término es el de preservar la invocación a la dama y el de compensar otras posibles pérdidas de elementos fonosimbólicos o léxico-semánticos en la traducción de la obra. Así pues, el término “laure” en catalán conlleva un alto grado de artificiosidad, pues se trata de un latinismo (como el “lauro” petrarquesco), derivado del étimo latino “laurus” y ajeno a la lengua común. Desclot se vuelve a servir de este mismo recurso para “maure” (v. 5).

Una solución distinta a la de Desclot se observa en la versión castellana de Cortines, en cuya octava se lee lo siguiente:

La aura celeste que en las verdes ramas  
exhala, donde Amor a Apolo hiriera,  
y en mi cuello me puso un dulce yugo,  
tal que mi libertad tarde recobro,

lo mismo pudo en mí que en el gran viejo  
moro Medusa al transformarlo en piedra;  
y no puedo soltarme ya del nudo  
que vence al sol, al ámbar y aún al oro. (Cortines, 1989, 197, vv. 1-8).

Sintácticamente, se mantiene la estructura del TO, pues la invocación inicial a la dama funciona como sujeto del subordinado “exhala” (v. 2) y del principal “pudo” (v. 5), mientras que la cláusula locativa tiene como verbos “hiriera” (v. 2) y “puso” (v. 3).

De los tres elementos que recuerdan fónicamente al nombre de la amada, el poeta sevillano solo mantiene, en sus posiciones originales, el primero y el tercero. No obstante, la divergencia en la sonoridad de este último con respecto al utilizado en lengua italiana (“al oro” vs “l’auro”) hace que se pierda la percepción de que la octava comienza y se concluye con variaciones del nombre de la dama.

La pérdida del segundo de los elementos conlleva una laguna mayor para el conjunto del soneto, sobre todo porque, como se ha visto en Desclot, también Cortines podría haber acudido al cultismo “lauro” o, incluso, al más común “laurel” para mantenerse más cercano al TO en significado y en efecto. Por el contrario, el traductor opta por emplear el hiperónimo “verdes ramas”, del que cualquier atisbo de connotación fónica, semántica o metafórica está totalmente ausente. Esta manipulación no puede justificarse en este caso sobre la base de las exigencias de rima, como se arguyó al mencionar el último verso de la octava en catalán, pues, de las cuatro traducciones, la de Cortines es la única que prescinde de este elemento.

Por lo que a otros factores se refiere, vuelve a llamar la atención la cercanía de los dos sonetos analizados hasta aquí para con el original en el empleo de los signos de puntuación, incluso cuando estos suponen usos anómalos según las normas de la lengua de destino. Así, a nuestro juicio, las composiciones ganarían en naturalidad si prescindieran de la coma que cierra el segundo verso, puesto que precede a un nexos copulativo, elemento que no requiere de esta separación: “on Amor a Apol·lo el flanc feria, / i a mi amb dolç jou als muscles em junyia, / tal que la llibertat tard se’m restaura” (Desclot, 2016, vv. 2-4) y “donde Amor a Apolo hiriera, / y en mi cuello me puso un dulce yugo, / tal que mi libertad tarde recobro” (Cortines, 1989, vv. 2-4).

Tan fiel como Cortines por lo que se refiere a la posición de los tres sintagmas que evocan a la dama es Graça Moura, si bien el traductor luso cuenta con la ventaja de que el término “lauro”, que el aretino usara como cultismo, es de empleo habitual en la lengua portuguesa:

(L)Aura celeste que no verde louro  
sopra onde fere Amor no flanco Apolo,  
e pôs tão doce jugo no meu colo  
que só tarde recobro o livre foro,  
  
pode em mim o que pôde nesse mouro  
grande e velho Medusa, em pedra ao pô-lo,  
nem de mim nó tão belo desenrolo,  
lá onde perdem sol, âmbar e ouro. (Graça Moura, 2003, 197, vv. 1-8).

Graça Moura mantiene dependientes del sujeto “(L)Aura” el verbo principal “pode” (v. 5) y el subordinado de relativo “sopra” (v. 2) y conserva la oración locativa (vv. 2-4) con sujeto en “Amor” y verbos “fere” (v. 2) y “pôs” (v. 3).

En cuanto al *senhal*, logra combinar en esta composición los elementos que le facilita su lengua para ofrecer un TM que se adhiere fielmente al significado del TO y que, a pesar de lo anómalo del ya señalado *incipit*, consigue preservar algunos de los rasgos de complejidad estructural con los que cuenta el poema del aretino. Así, como hiciera Desclot, enmarca el verso inicial entre dos términos casi homófonos, el segundo de los cuales rima de forma inclusiva con el último verso de la octava (*louro : ouro*), de modo que, en cierta forma, se preserva la elaboración de la rima equívoca de Petrarca en esos mismos versos.

Al margen de esto, este TM comparte con su fuente una característica nada frecuente en la traducción poética, pues las rimas de la versión lusa son las mismas que las del original durante toda la octava: *-auro* para A y *-olo* para B. No obstante, es difícil asegurar si estamos ante una elección consciente del traductor o ante un rasgo facilitado por la coincidencia en la forma de los términos “lauro” y, en cierto modo, “Apolo / Apollo” entre las dos lenguas, pues son las primeras apariciones de estos sustantivos los que marcan las rimas A y B<sup>26</sup>.

Precisamente movido por las constricciones para con la rima que conlleva el respeto de la estructura usada por Petrarca parece actuar Cabana, cuyos cuartetos suenan como sigue:

---

<sup>26</sup> Lo mismo cabría decir de la cierta similitud que se puede rastrear entre las rimas C (TO *laccio : ghiaccio*; TM *laço : baço*) y D (TO *stringe : tinge*, TM *cinge : tinge*) de los tercetos, pues, en el primer caso, la similitud entre “laccio” y “laço” y, en el segundo, la coincidencia de “tinge” determinan la elección de la rima.

Aquel'aura celeste que aloumiña  
no verde lauro con que foi ferido  
Apolo por Amor, e eu tan xunguido  
que é tarde xa prá liberdade miña,  
  
ten forza en min como Medusa a tiña  
no vello mouro en seixo convertido;  
e non dou solto o lazo que vencido  
deixa o sol, e ámbar e ouro máis axiña. (Cabana, 2012, 197, vv. 1-8).

Como puede observarse, en la versión gallega, solo el primero de los tres elementos con función fonosimbólica se mantiene en su posición. Cabana opta por posponer el término “lauro” al segundo verso y por anticipar a mitad del octavo la voz “ouro” en aras de no comprometer la posición de rima. Con respecto al uso del primero de ellos, “lauro”, conviene destacar que se trata, como en el caso del catalán y del mismo original italiano, de una voz culta, pues el término vernáculo equivalente en gallego sería “loureiro”.

Si bien en el significado no hay cambios, la estructura del TM no es del todo similar a la del TO. El primer *senhal* actúa como sujeto del verbo subordinado “aloumiña” (v. 1) y del principal “ten” (v. 5); no obstante, Cabana modifica levemente el sentido del original en la segunda mitad del primer cuarteto al introducir un complemento circunstancial de instrumento (“no verde lauro *con que* foi ferido / Apolo por Amor”, vv. 2-3) donde Petrarca utilizaba un sintagma locativo (“quel verde lauro / [...] *ov’* Amor feri nel fianco Apollo”, vv. 1-2).

## 2.6 *Rvf* 198: “L’aura soave” de cabellos dorados

El alcance del *senhal* es menor en 198, pues funciona como sujeto de un período sintáctico que se circunscribe al primer cuarteto:

L’aura soave al sole spiega et vibra  
l’auro ch’Amor di su aman fila et tesse  
là da’ belli occhi, et de le chiome stesse  
lega’l cor lasso, e i lievi spirti cribra. (Petrarca, 2010, 198, vv. 1-4).

“L’aura” funciona como sujeto de los verbos “spiega et vibra” (v. 1) y de “lega” y “cribra” (v. 4). En lo que se refiere al contenido del cuarteto –y, en general, de este soneto– cabe decir que diversos sectores de la crítica tradicional han considerado que su composición se debe a la existencia de un

“residuo o excedencia del lavoro elaborativo del precedente [197]” (Noferi, 2001, p. 155)<sup>27</sup> y, puesto que se retoman los elementos, ya expuestos en el ciclo, de los ojos y el cabello de la amada, algunos estudiosos lo han considerado como la síntesis de los cuatro sonetos (Segre, 1983, p. 67).

Desde un punto de vista traductológico, esta recapitulación de los atractivos físicos de la dama es relevante en la medida en que el aretino vuelve a servirse del sintagma “l’auro” (v. 2) para hacer referencia al cabello de la amada, con las dificultades que comporta el trasvase de todos los componentes semánticos y fonosimbólicos de esta construcción que ya se pusieron de relieve en el análisis de 197. Estas dificultades hacen que los traductores de las cuatro lenguas seleccionadas se decanten por preservar el significado del sintagma y, en su mayoría, obvien su valor fonosimbólico.

Solo Miquel Desclot opta por una estrategia de traducción que logra conservar el efecto sonoro del TO:

L’aura suau al sol desplega i vibra  
l’aure que Amor amb pròpia mà ha filat  
vora els bells ulls, i em té amb els flocs lligat  
el cor las, que de forces es desfibra. (Desclot, 2016, 198, vv. 1-4).

En el cuarteto catalán, “L’aura” sigue desempeñando, como en el petrarquesco, la función de sujeto de “desplega i vibra” (v. 1) y de “em té” (v. 3); de hecho, la única modificación sintáctica para con el TO afecta a la conclusión del cuarteto, pues Desclot transforma el petrarquesco “cribra”, que dependía de la invocación inicial, en “es desfibra” (v. 4), que tiene como sujeto, mediante una subordinada de relativo, al “cor las” (v. 4). Por lo que concierne al resto del cuarteto, una vez más, hay que destacar la fidelidad en forma y contenido de la versión catalana y cabe remarcar el buen hacer de su traductor, que logra esta adherencia y este respeto sin renunciar a utilizar una lengua natural y casi exenta de lecciones léxicas artificiales en el TM.

El único elemento léxico ajeno al uso común catalán –y que nos sirve para adentrarnos en el plano traductológico– es el sintagma “l’aure”, traducción del “l’auro” original. Como sucediera en 197, v. 1<sup>28</sup>, el término “aure” se aleja del uso catalán habitual y se construye mediante un procedimiento de adaptación del étimo latino “aurum”, pero cuenta con la ventaja de que la construcción es homófona a la invocación inicial “L’aura”, de modo que actúa como una eficaz herramienta compensatoria ante otras posibles pérdidas del TM<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Aunque no establece vínculos de filiación tan directos, De Robertis (1997, p. 77) comparte esta opinión.

<sup>28</sup> Ver nota 25.

<sup>29</sup> Cabe recordar que el sintagma “l’aure” en catalán es homófono a “l’aura” y a “Laura”, de modo que en este TM se redimensiona el efecto invocatorio del *senhal*.

Igualmente fiel con el TO, aunque con un recurso que no se puede decir tan natural o justificado como los empleados por Desclot, es la versión de Jacobo Cortines:

La aura süave al sol despliega y vibra  
el oro aquel que teje Amor encima  
de los ojos, atando del cabello  
al triste corazón que pierde fuerzas (Cortines, 1989, 198, vv. 1-4).

En términos sintácticos, “La aura” funciona como sujeto de “despliega y vibra” (v. 1) y está vinculada al gerundio “atando” (v. 3), mientras que, como hiciera Desclot, el “cribra” petrarquesco se convierte en un “pierde fuerzas” insertado en una subordinada de relativo y que depende del “triste corazón” (v. 4). Por lo que respecta al sintagma referido a los cabellos de la dama, como en 197, v. 8, el poeta sevillano vuelve a priorizar el plano del contenido sobre cualquier tentativa de preservar el valor fonosimbólico y utiliza la construcción “el oro” (v. 2).

Sin embargo, si hay un elemento que llama la atención por lo inusual de su presencia en la poesía de nuestro tiempo, original o traducida, es la forma del adjetivo que escoge Cortines para acompañar a la invocación inicial, “süave”<sup>30</sup>. Es cierto que, sin esta dialefa, el endecasílabo original se transformaría en un decasílabo y que este tipo de metro es ajeno a la tradición italianista y aún más al soneto; tampoco hay que olvidar que la diéresis en “süave” cuenta con una cierta trayectoria entre los poetas españoles del Siglo de Oro<sup>31</sup>. Con todo, su empleo en un texto actual distrae más que ayuda y aleja el texto de la naturalidad que el traductor trata de conferirle mediante otros mecanismos. Asimismo, incluso cabría preguntarse por qué Cortines opta por este recurso –indiscutiblemente anacrónico– y no recupera, por ejemplo, el también anacrónico uso del apóstrofo del artículo determinado singular ante palabra que inicia con vocal para solventar la dificultad que supone la traducción del *senhal* que sirve como *incipit* a todo el ciclo que estamos analizando<sup>32</sup>.

Las traducciones al gallego y al portugués cambian la estructura sintáctica del original en los dos últimos versos del cuarteto. Así, la translación de Cabana muestra la siguiente solución para el soneto:

---

<sup>30</sup> Nótese que Cortines emplea la misma solución en la traducción de 194, v. 3.

<sup>31</sup> Por citar tres ejemplos concretos, este recurso se utiliza en la conocida “Oda a la flor de Gnido” (v. 7), de Garcilaso, en el v. 1 de “Aires süaves, que mirando atentos”, de Gutierre de Cetina, y en “Rojo sol que con hacha luminosa” (v. 5), de Herrera.

<sup>32</sup> La construcción “l’aura” en castellano es usada con frecuencia, entre otros, por Enrique Garcés, autor de la primera traducción prácticamente integral de los *Rvf*. Algunas muestras de este uso se hallan en sus traducciones de la Canción 21 (*Rvf* 80), Soneto 77 (*Rvf* 97), Soneto 87 (*Rvf* 109), Soneto 91 (*Rvf* 113), Canción 30 (*Rvf* 129), y, por supuesto, del ciclo que nos ocupa: Soneto 159 (*Rvf* 194), Soneto 161 (*Rvf* 196), Soneto 162 (*Rvf* 197) y Soneto 163 (*Rvf* 198). Para la traducción de Garcés, véase la edición a cargo de Garribba (2003).

Aquel'aura suave asolla e vibra  
ouro que xunta os ollos Amor tende,  
e un mesmo pelo o canso cór me prende  
e os lixeiros espíritos me libra. (Cabana, 2012, 198, vv. 1-4).

Como se puede observar, al margen de las mismas soluciones para la invocación inicial que en el resto del ciclo y la misma elección para la metáfora de los cabellos que en 197, el traductor gallego se sigue decantando por unos términos que tienen arraigo en el uso común de su lengua. Al margen de esto, solo cabe destacar la mencionada manipulación de los versos 3-4: si en el TO “L’aura” funcionaba como sujeto de todo el cuarteto, “Aquel’aura” se limita a ejercer esta función para con “asolla e vibra” (v. 1), pues “un mesmo pelo” (v. 3) desempeña este papel sobre “me prende” (v. 3) y sobre “me libra” (v. 4). Como consecuencia de este cambio, la brisa, que en el soneto petrarquesco era la responsable de todas las acciones del cuarteto, se limita en Cabana a mecer los cabellos dorados junto a los ojos de la dama, mientras que es este mismo cabello (con función de sujeto y no de complemento circunstancial de instrumento) el que ata el triste corazón del poeta liberándolo de sus espíritus (vv. 3-4).

Graça Moura lleva algo más lejos esta modificación de la segunda parte del cuarteto de lo que lo hace Cabana:

(L)Aura suave ao sol desdobra e vibra  
ouro que fia à mão Amor e tece;  
com olhos e cabelos acontece  
que peito e alentos frouxos descalibra (Graça Moura, 2003, 198, vv. 1-4).

En el texto luso, “(L)Aura” es el sujeto de “desdobra e vibra” (v. 1), mientras que la estructura impersonal “acontece / que” (vv. 3-4) introduce una subordinada cuyo verbo “descalibra” (v. 4) modifica tanto a “peito” (TO: “cor lasso”) como a “alentos frouxos” (TO: “lievi spirti”), ambos en el v. 4. Este recurso da lugar, una vez más, a un cuarteto en el que el traductor portugués se aleja notablemente del TO con el objetivo de ofrecer un TM que, formalmente, roza la perfección. Cabe recordar que, en este sentido y por lo general, tanto las rimas como el cómputo de los versos de Graça Moura suelen ser los habituales de la poesía italianista en lengua lusa<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Rita Marnoto, la mayor estudiosa de la poesía italianista portuguesa, afirmó que “se a tradução é a apropriação de um objecto, cuidando e dinamizando a sua vida original para a dar ao público contemporâneo, disso é bom exemplo o trabalho [de Vasco Graça Moura]” (2008, p. 103).

### 3. Conclusiones

Como conclusión a lo señalado hasta aquí con respecto a este ciclo, se podría decir que las dificultades que plantea el TO solo parecen salvables en las lenguas meta seleccionadas mediante procesos de manipulación que conllevan un cierto grado –mayor o menor, según cada caso– de infracción normativa. En este sentido, a nuestro entender, cada uno de nuestros traductores opera esta infracción sobre la base de licencias distintas que podrían encontrar justificación en la lengua poética en que aparecen. Tal vez los casos más fácilmente justificables e incluso encomiables, por lo que a estas libertades se refiere, sean los de los traductores al catalán y gallego que, plenamente conscientes de los distintos planos de relevancia semántica del *senhal* que deben respetar sus textos meta, acuden a soluciones existentes en la tipología textual de la que su versión pasará a formar parte, esto es, la tradición poética en el caso de Cabana y en la creación léxica sobre la base de procedimientos similares a los presentes en el TO por lo que a Desclot se refiere. Por otra parte, Cortines desecha una solución similar a la de Cabana<sup>34</sup> en aras de una licencia gramatical en 196-198 que no llega a ser plenamente funcional. En contraste con los traductores al español, al catalán y al gallego, Graça Moura opta, más que por contravenir el sistema lingüístico o su norma, por hacer una manipulación en el plano de las fronteras textuales o paratextuales.

Todas estas manipulaciones sobre la estructura del *senhal* original fomentan que algunos de sus planos de relevancia semántica se hagan más evidentes –o simplemente posibles– en los textos meta, pero oscurecen otros de los planos que predominaban en el texto original. Esta restricción de matices, como hemos visto, se presenta de modo dispar en las distintas versiones y, en algunos casos, no se debe a la falta de compromiso, trabajo o pericia de los traductores, sino a limitaciones inherentes a las mismas lenguas meta, en las que se pone de manifiesto que la afinidad lingüística no ayuda ni en todos los casos ni en todos los planos por igual.

Por lo que concierne al grado de manipulación del *senhal* respecto a los sonetos originales, conviene destacar que –como puede observarse en los pasajes transcritos– en todo momento se ha respetado la posición normativa dentro de las cuatro primeras sílabas de la *tornada*, transformada en este caso en el primer verso del soneto, que prescribía la tradición trovadoresca occitana. No obstante, por lo que respecta a la identificación de la invocación de la dama amada, no todas las traducciones son igualmente satisfactorias, pues, mientras la solución propuesta por Desclot y, en cierto modo, por Cabana para los cuatro sonetos y la utilizada por Cortines en 194 permiten una homofonía y, por ende, una interpretación sobre la base fonosimbólica que se descosta poco del original petrarquesco, las

---

<sup>34</sup> Nos referimos al uso del apóstrofo en castellano y al empleo del sintagma “l’aura” también en el TM.

barreras del español en los casos en que el *senhal* funcionaba como sujeto y la extraña manipulación (para)textual de Graça Moura dificultan la identificación del recurso literario.

En casos como estos últimos, solo el conocimiento del microcosmos petrarquesco puede servir como guía al lector contemporáneo para apreciar en todos sus matices y con toda su complejidad la estructura del *incipit* de los sonetos de este ciclo. En este sentido y ya en el siglo XX, Walter Benjamin atribuyó una acepción filosófica al término “aura”. Para el pensador alemán el “aura” es ese elemento propio de la obra artística original que, sobre todo en una época de fruición de masa, la distingue de cualquier reproducción o versión (1989; 2003). En estos términos, sería precisamente esta aura filosófica o benjaminiana aquel elemento del que carecerían –por motivos más o menos achacables a las lenguas de destino– algunas de las *auras* y de las *Lauras* que han poblado y pueblan las bibliotecas de traducciones petrarquistas.

## Bibliografía

- Arqués, R. (2005). Tenues huellas del “Canzoniere” en catalán. *Cuadernos de filología italiana*, (4), 141-153.
- Arqués, R. (2017). L’art de fer-ho quasi igual. Desclot tradueix tot el Cançoner de Petrarca. *Reduccions: revista de poesia*, (109), 153-160.
- Barreiro Comedeiro, M. y Rodríguez Ruibal, F. (2003). O recurso ó léxico medieval no galego moderno. En M. Álvarez de la Granja y E. X. González Seoane (Eds.), *A estandarización do léxico* (pp. 349-385). Santiago de Compostela: Instituto da lingua galega.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos ininterrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Cabana, D. X. (trad.) (1989). *Francesco Petrarca, Cancioneiro*. Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Xunta de Galicia.
- Cabana, D. X. (Trad.). (2012). *Francesco Petrarca, Cancioneiro*. Lugo: Edicións da Curuxa.
- Carrera Díaz, M. (2005). Una traducción contemporánea del “Canzoniere”. *Cuadernos de filología italiana*, (4), 133-139.
- Cortines, J. (Trad.). (1989). *Francesco Petrarca. Cancionero*. Madrid: Cátedra.
- Crespo Pozo, J. S. (1972-1985). *Nueva contribución a un vocabulario castellano-gallego, con indicación de fuentes e inclusión del gallego literario (galaico-portugués)* (Vol. 3). Orense: La Región.
- Crespo, Á. (Trad.). (1988). *Petrarca. Cancionero*. Barcelona: Burguera.

- De Frutos Martínez, M. C. (2002). As traduccions da literatura italiana ó galego. En R. Lorenzo (Ed.), *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza* (pp. 675-684). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- De Robertis, D. (1997). *Memoriale petrarchesco*. Roma: Bulzoni.
- Desclot, M. (Trad.). (2016). *Francesco Petrarca. Cançoner*. Barcelona: Proa.
- Desclot, M. (2017). Anostrar Petrarca. *Visat, revista digital de literatura i traducció del PEN català*, 23. Recuperado de [www.visat.cat/espai-traductors/esp/comentaris/62/212/-/miquel-desclot.html](http://www.visat.cat/espai-traductors/esp/comentaris/62/212/-/miquel-desclot.html)
- Espadaler, A. (2015). Petrarca nella lirica catalana medievale. *Quaderns d'italià*, (20), 89-109.
- Fundació enciclopèdia. (s. f.). *Gran diccionari de la llengua catalana*. Recuperado de [www.enciclopedia.cat/gran-diccionari-de-la-llengua-catalana](http://www.enciclopedia.cat/gran-diccionari-de-la-llengua-catalana)
- Garrimba, A. M. (2003). La prima traduzione del Canzoniere in spagnolo: Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana (Madrid, 1591). *Artifara. Revista digital de lengua y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (3), 1-73.
- Gavagnin, G. (2010). *L'art de traduir Petrarca: les versions en català del Cançoner*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- González Millán, X. (1994). Cara a una teoría da traducción para sistemas literarios marxinais. A situación galega. *Viceversa*, (1), 63-72.
- Graça Moura, V. (Trad.). (2003). *As rimas de Petrarca*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Hörster, M. A. (2016). Tradutores e tradução na lírica portuguesa dos séculos XX e XXI: José Bento, Vasco Graça Moura e Armando Silva Carvalho. *Cadernos de literatura comparada*, (34), 523-538.
- Instituto Treccani. (s. f.). *Dizionario Treccani*. Recuperado de [www.treccani.it/vocabolario/](http://www.treccani.it/vocabolario/)
- Marnoto, R. (2008). As *Rimas* de Francesco Petrarca em tradução de Vasco Graça Moura. En M. T. Delgado Mingocho y M. A. Hörster (Eds.), *Homenagem a Paulo Quintela no Centenário do seu Nascimento* (pp. 97-105). Coimbra: Faculdade de Letras.
- Marnoto, R. (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Mondola, R. (2017). Recrear la lengua de Petrarca en el siglo XX: los Cancioneros de Ángel Crespo y Jacobo Cortines. *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 20, 9-44.
- Noferi, A. (2001). *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*. Roma: Bulzoni.
- Noia Campos, M. C. (1995). Historia da traducción en Galicia no marco da cultura europea. *Viceversa*, (1), 13-62.
- Petrarca, F. (2010). *Canzoniere*. (Marco Santagata, Ed.). Milán: Mondadori.

- Priberam. (s. f.) *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Recuperado de [www.priberam.pt/dlpo/](http://www.priberam.pt/dlpo/)
- Proyecto Boscán. (s. f.). *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*. Recuperado de [www.ub.edu/boscan](http://www.ub.edu/boscan)
- Real Academia Española de la Lengua. (s. f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es>
- Real Academia Galega. (s. f.). *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de <http://academia.gal/diccionario>
- Riquer, M. de. (2001). *Los trovadores*. Barcelona: Ariel.
- Rodrigo Mora, M. J. (1996). Laura traducida al español contemporáneo. En Associazione Ispanisti Italiani (Eds.), *Lo spagnolo di oggi: forme della comunicazione. Atti del Convegno di Roma dell'Associazione Ispanisti Italiani (15-16 marzo 1995)* (pp. 141-153). Roma: Bulzoni.
- Rodríguez Barcia, M. y Pedreira Rodríguez, P. (2005). Cuestiones y criterios en la traducción gallega del “Canzoniere”. Su papel en la conformación del canon poético en Galicia. *Cuadernos de filología italiana*, (4), 155-167.
- Segre, C. (1983). I sonetti dell'aura. *Lectura Petrarce*, (3), 57-78.
- Stegnano Picchio, L. (2005). Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca. En R. Marnoto (Ed.), *Petrarca 700 Anos* (pp. 13-27). Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Zimmermann, M. C. (1982). *Lir entre carts i l'espai metafòric marquià*. En J. Carbonell (Ed.), *Estudis de llengua i literatura catalanes IV. Miscel·lania Pere Bohigas* (pp. 161-189). Badalona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.