

RETÓRICA, MÉTRICA Y TRADUCCIÓN: LA SEXTINA *Rvf* 239 Y SUS TRADUCCIONES IBÉRICAS

Francisco José Rodríguez-Mesa (ORCID: 0000-0002-7411-6669)
Universidad de Córdoba
francisco.rodriguez.mesa@uco.es

Fecha de publicación: enero de 2024
DOI: 10.1344/transfer.2024.19.42854

1. La configuración de las sextinas en los *Rvf*: un reto para el traductor

La traducción de los *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*), comúnmente conocidos como el *Cancionero* de Francesco Petrarca, constituye una labor que entraña un sinfín de dificultades. Así pues, a las problemáticas inherentes a la traducción poética y a la traducción intertemporal¹ hay que añadir el hecho de que la producción petrarquesca, tanto en prosa como en verso y en vulgar como en latín, conforma una galaxia en la que las distintas obras orbitan de forma armónica en torno a un mismo ideal y a unos principios morales, éticos y políticos compartidos e imposibles de desencajar o aislar.

De entre todas las formas estróficas empleadas por el poeta aretino en los *Rvf*, hay una que destaca por su artificiosidad formal y a la que también Petrarca confirió su señal de identidad: la sextina.

¹ Con la etiqueta de “traducción intertemporal”, se hace referencia a la rama de la Traductología denominada *Intertemporal* o *Cross-temporal Translation* en el mundo anglosajón que, según Shuttleworth y Cowie, aborda la problemática vinculada a “the translation of a text by an author writing in (or about) an earlier time [...]. In the case of intertemporal translation across major spans of time there is frequently the problem of the work losing its original contextual significance, or indeed of the genre in which it was written becoming defunct” (1997: 86-87). Los estudios acerca de la traducción intertemporal han resultado especialmente proficuos en Italia (Vid. Cammarota y Molinari 2001; 2002; Cammarota 2005; 2018). En España, cabe destacar los volúmenes coordinados por Paredes y Muñoz Raya (1999) y Vega Cernuda y Pérez Pardo (2005).

Tras haber sido usada por primera vez por Arnaut Daniel en “Lo ferm voler qu’el cor m’intra” y posteriormente retomada en el seno de la poesía italiana por Dante (“Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra”), por decirlo con palabras de Beltrami, “è solo Petrarca [...] a fare della sestina una forma fissa, ripetendo lo schema ben nove volte nel Canzoniere” (2002: 123).

Cabe recordar que este metro se basa en la repetición, durante seis estrofas de seis versos cada una y un cierre o *congedo* de dos o tres versos, de las mismas seis palabras en posición de rima, según un orden fijo de rotación en espiral (denominado *retrogradatio cruciata*) que agota, en las seis estrofas, todas las posibilidades de aparición de los términos en cuestión. A estas no pocas dificultades estructurales, hay que añadir el hecho de que la sextina normativa solo emplea palabras bisílabas y llanas en posición de rima y que, además, en el caso de la variante petrarquesca, estas palabras son siempre sustantivos.

Asimismo, cabe recordar que, a menudo, las palabras en rima son polisémicas en la LO y que, en sus distintas apariciones, el poeta juega con esta variedad de matices semánticos, fenómeno no siempre extrapolable al resto de lenguas.

2. La sextina con *senhal* Rvf 239: una combinación de dificultades retóricas y métricas

Centrándonos en los Rvf, entre los nueve ejemplos de sextina que nos ofrece el *Cancionero*, hay un caso en el que el juego polisémico de los términos en posición de rima va más allá y se transforma en una cuestión de homofonía. Así pues, en Rvf 239, “Là ver’ l’aurora, che sì dolce l’aura”, como se desprende del verso inicial, una de las palabras en posición de rima es “aura” que, en los versos 8 y 23 se convierte en “Laura”. Con esta mutación, el poeta incluye en el juego de palabras en rima un recurso, el *senhal*, también de ascendencia provenzal y con el que se complica más aún la labor del traductor.²

² Cabe recordar, en este sentido, que el *senhal*, que esconde el nombre de la dama amada o alude a él veladamente, es una constante en los Rvf y que es otro de esos elementos poéticos que, aunque hunden sus raíces hasta épocas mucho más remotas, han pasado a la posteridad gracias al magisterio y a la autoridad de Petrarca. Para las dificultades que este recurso entraña en el terreno de la traducción, remitimos a Rodríguez Mesa (2022).

Una vez expuesta esta particularidad y en aras de conocer la configuración concreta de la sextina en cuestión, veamos el texto de *Rvf* 239:³

Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura
al tempo novo suol movere i fiori,
et li augelletti incominciar lor versi,
sì dolcemente i pensier' dentro a l'alma
mover mi sento a chi li à tutti in forza,
che ritornar convenmi a le mie note.

Temprar potess'io in sì soavi note
i miei sospiri ch'addolcissen Laura,
faccendo a lei ragion ch'a me fa forza!
Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori,
ch'amor fiorisca in quella nobile alma,
che non curò già mai rime né versi.

Quante lagrime, lasso, et quanti versi
ò già sparti al mio tempo, e 'n quante note
ò riprovato humiliar quell'alma!
Ella si sta com'aspr'alpe a l'aura
dolce, la qual ben move frondi et fiori,
ma nulla pò se 'ncontra maggior forza.

Homini et dèi solea vincer per forza
Amor, come si legge in prose e 'n versi:
et io 'l provai in sul primo aprir de' fiori.
Ora né 'l mio signor né le sue note
né 'l pianger mio né i preghi pòn far Laura
trarre o di vita o di martir quest'alma.

A l'ultimo bisogno, o misera alma,
accampa ogni tuo ingegno, ogni tua forza,
mentre fra noi di vita alberga l'aura.
Nulla al mondo è che non possano i versi;
et li aspidi incantar sanno in lor note,
nonché 'l gielo adornar con novi fiori.

³ Todas las citas procedentes de los *Rvf* en este trabajo provienen de la edición del *Cancionero* al cuidado de Marco Santagata (Petrarca 2010). Frasca (1992: 306-308) ofrece un análisis estructural de esta sextina.

Ridon or per le piagge herbette et fiori:
esser non pò che quella angelica alma
non senta il suon de l'amorose note.
Se nostra ria fortuna è di più forza,
lagrimando et cantando i nostri versi
et col bue zoppo andrem cacciando l'aura.

In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori,
e 'n versi tento sorda et rigida alma,
che né forza d'Amor prezza né note.

En términos generales, nos encontramos ante un ejemplo de sextina regular por lo que respecta al cumplimento de la *retro-gadatio cruciata* y con un *congedo* de esquema (A= “l'aura” / “Laura”) B= “fiori”, (C= “versi”) D= “alma”, (E= “forza”) F= “note”, en el que la rima A se introduce en la séptima sílaba del primer verso, la C en la tercera del segundo y la E en la cuarta del último.

Por lo que respecta al contenido, *Rvf* 239 se erige como una composición altamente significativa en el seno de la obra, no porque indique un punto de inflexión en la historia que narra el amor de Petrarca hacia Laura, sino debido a que se trata de una composición profundamente exegética por lo que concierne a buena parte de la macrohistoria del *Cancionero*. Como ya observó Picone, esta alusión macrotectual no se debe exclusivamente a que “fin dal primo verso vengono menzionate due parole fondamentali per l'invenzione del *Canzoniere* (l'*aurora* e l'*aura*), ma soprattutto perché la materia trattata coincide con la poesia stessa (come ci indicano le parole-rima *versi* e *note*)” (2007: 516). Así pues, la sextina narra la impasibilidad de Laura ante los ruegos amorosos de Petrarca, incluso en aquellos casos en los que estos se canalizan mediante los versos que ella misma ha inspirado.

3. Las traducciones de *Rvf* 239 al castellano, catalán, gallego y portugués

Habida cuenta de las dificultades hasta aquí descritas, en este estudio nos proponemos el análisis de las traducciones de la sextina *Rvf* 239 a las cuatro lenguas ibéricas que cuentan con una versión

íntegra del *Cancionero* de Petrarca; esto es, al castellano, al catalán, al gallego y al portugués. Esta decisión se debe al hecho de que, al menos en el plano teórico, la pertenencia del TO y de los distintos textos meta a la misma familia lingüística puede allanar el camino a las dificultades estructurales que entraña la traslación de una estrofa como la sextina, en la que el respeto de la estructura de rima trasciende el nivel fónico para adentrarse en el campo léxico. Así pues, al menos de entrada, por el hecho de contar con un caudal léxico compartido, la traducción entre lenguas afines podría facilitar en cierta medida el ya de por sí arduo camino del traductor.

Las ediciones que conforman el *corpus* aquí analizado han sido, pues, las que se consideran como traducciones de referencia en castellano, portugués, gallego y catalán, al cuidado de Jacobo Cortines (1989),⁴ Vasco Graça Moura (2003),⁵ Darío Xohán Cabana (2012)⁶ y Miquel Desclot (2016),⁷ respectivamente.

Estas cuatro traducciones han aparecido en prestigiosas editoriales de amplia tirada para las distintas lenguas y en ediciones con texto bilingüe a espejo. No obstante, cabe establecer una diferencia significativa por lo que atañe a la tradición literaria y cultural en la que se enmarca cada uno de los textos meta. Así pues, si bien en castellano las traducciones más o menos íntegras del *Cancionero* petrarquesco han gozado de una notable fama editorial y traduc-

⁴ 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 (Petrarca 1988) realizara del poeta aretino. Desde una perspectiva mucho más amplia, también Rodrigo Mora (1996) se ha ocupado de la obra. Para más información acerca de la recepción de la versión de Crespo, remitimos a Camps (2014: 257-259).

⁵ La versión lusa del *Cancionero* ha sido escasamente estudiada, pues solo Stegagno 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.

⁶ 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 10).

⁷ 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: 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 (vid. Desclot 2017).

tora ya desde el s. XVI,⁸ 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,⁹ mientras que Cabana es el único traductor de los *Rvf* al gallego, obra de la que publicó una primera traducción en 1989.¹⁰ Estas divergencias podrían suponer que, al menos en el plano teórico, el lector de la versión española podría tener unas mayores expectativas de los requisitos formales del TM, puesto que Petrarca ya goza de un cierto recorrido en la tradición literaria y cultural de dicha lengua. Algo parecido podría decirse, a pesar de la ausencia de traducciones, del lector luso, habida cuenta del peso de la tradición italianista en las letras portuguesas. Frente a ello, la audiencia gallega y catalana estará más libre de modelos preconcebidos al afrontar la lectura de los textos meta.

Llegados a este punto, establecidas las características formales del TO y el corpus de estudio, pasemos al análisis de los textos meta. Dentro del conjunto de las distintas traducciones,¹¹ se abordará el mantenimiento de dos tipos de fenómenos presentes en la sextina de Petrarca. Por un lado, el *senhal* y su efecto de homofonía con el nombre de la amada; por otro, la adherencia de la forma de cada TM a los requisitos formales exigidos por la sextina y, en particular, por la sextina de impronta petrarquista.¹²

⁸ La fortuna del Cancionero de Petrarca en español comenzó su andadura en el siglo XVI, incluso antes de la primera traducción casi integral, obra de Enrique Garcés, reeditada por Antonio Prieto (vid. Petrarca 1985). Para más datos a este respecto, se remite a la amplia base de datos del Proyecto Boscán, que reúne las traducciones de obras italianas hasta 1939: <<http://boscan.uv.es:591/CATALOGO/FMPro>> [Última consulta: 07/03/2023].

⁹ 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.

¹⁰ Cabe 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 (vid. Petrarca 1989), sino una obra en la que buena parte de los poemas han sufrido profundas correcciones.

¹¹ Recogemos en el apéndice la transcripción íntegra de las sextinas traducidas.

¹² Recordemos que buena parte de las especificidades formales con las que esta estrofa se ha transferido a las culturas literarias de las lenguas analizadas proviene de la tradición de la lírica italianista y no de la corriente occitana.

3.1. El *senhal* de Rvf 239 y su mantenimiento en las traducciones ibéricas

En lo relativo al *senhal*, la traducción que muestra una mayor adherencia a las exigencias del recurso y cuya versión coincide de forma más plena con los requisitos que derivan del TO es la de Desclot. Este hecho no debe, desde luego, ser motivo de sorpresa, pues, los dos componentes que la alusión velada al nombre de la dama ponen en juego en italiano –esto es, el artículo determinado singular “l” y el nombre común “aura”– existen con idéntica forma en catalán.

Así pues, al margen de sus altas dotes poéticas –que prueba en incontables ocasiones a lo largo de la traducción de la obra– el poeta catalán cuenta con una facilidad añadida a la hora de poder acuñar en su lengua sintagmas como “dolça l’aura” (v. 1), “com aspre puig a l’aura / dolça” (vv. 16-17), “mentre no ens deixi de la vida l’aura” (v. 27), “amb el bou coix farem l’encalç de l’aura” (v. 36) o “Cullo l’aura en filat” (v. 37).

Cortines, por su parte, mantiene un tratamiento del *senhal* que puede calificarse de eficaz en todo momento pues, a pesar de que el elemento vocálico inicial del artículo determinado singular en español “el” impone una dificultad de partida, en la sextina consigue una homofonía plena con el nombre de la amada en tres de los cinco contextos en los que el *senhal* aparece. Así, aprovechando las particularidades fonosintácticas del español, el traductor consigue mantener la ambivalencia del TO en los sintagmas “dulce el aura” (v. 1), “sigue como roca al aura” (v. 16) y “con buey cojo daremos caza al aura” (v. 36). Nótese que, estas cuatro soluciones son homófonas en la LM, respectivamente, a los enunciados “dulce Laura”, “sigue como roca a Laura” y “con buey cojo daremos caza a Laura”.

Por lo que concierne a los dos sintagmas restantes donde el recurso retórico hace aparición, la adherencia a la lección del TO no es tan exacta debido, precisamente, a las limitaciones que presenta la LM: “mientras tengamos de la vida el aura” (v. 27) y “en red recojo el aura” (v. 37). No obstante, tal vez, el efecto de estos dos enunciados habría podido potenciarse si el traductor hubiese forzado la gramática española y se hubiese tomado la licencia de personificar el complemento directo introduciendo una preposición “a”, recurso

a través del cual se habrían presentado estructuras ambivalentes como “mientras tengamos de la vida al aura” (homófona a “mientras tengamos de la vida a Laura”) y “en red recojo al aura” (homófona a “en red recojo a Laura”). Es cierto que esta estrategia habría atentado contra la naturalidad de los enunciados del TM, pero cabe recordar que hay pasajes de la traducción del *Cancionero* en los que Cortines sacrifica esta naturalidad en aras de respetar el efecto del TO.¹³

Las imposiciones de la lengua meta hacían mucho más ardua la labor de los traductores gallego y portugués, pues la morfología del artículo determinado en ambas lenguas impide calcar el patrón de la LO, como Desclot o Cortines hacen. Recuérdese, en este sentido, que el artículo determinado singular, tanto en portugués como en gallego es puramente vocálico (“o, a”). No obstante, la búsqueda en el caudal de la propia lengua y el magisterio poético hacen que tanto Graça Moura como Cabana ofrezcan soluciones en las que la homofonía plena está presente. En ambos casos, la imposibilidad de acudir al artículo hace que los traductores se decanten por otros elementos de sus lenguas que terminan en la deseada consonante “l”.

Graça Moura opta, muy acertadamente, por el adjetivo demostrativo “tal”, de modo que, como se ha dicho, la homofonía con el antropónimo sigue presente en las construcciones gracias a las peculiaridades fono-sintácticas del portugués en enunciados como “já doce tal aura” (v. 1), “Fica como áspero alpe ante tal aura / doce” (vv. 16-17), “tanto que em nós de vida haja tal aura” (v. 27), “e em coxo boi, vamos caçar tal aura” (v. 36) o “colho em rede tal aura” (v. 37).¹⁴

Si bien la solución empleada por Graça Moura sería perfectamente extrapolable al gallego, lengua en la que también existe el demostrativo “tal”, Cabana se decanta por combinar el sustantivo “aura” casi siempre con adjetivos que terminan en “-l”. Así, se asegura la homofonía plena en construcciones como “cando a dócil’

¹³ Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Rvf* 196-198, sonetos en cuyo íncipit el TO reza “L’aura” y en cuya traducción Cortines se decanta por “La aura”, infringiendo la norma gramatical para fomentar la homofonía inherente al *senhal* que en los enunciados que nos ocupan se pierde.

¹⁴ Nótese que estos enunciados son homófonos, respectivamente, a “já doce tal Laura”, “Fica como áspero alpe ante tal Laura / doce”, “tanto que em nós de vida haja tal Laura”, “e em coxo boi, vamos caçar tal Laura” y “colho em rede tal Laura”.

aura” (v. 1), “mais tense ela cal monte á débil’ aura” (v. 16), “mentres con nós se albergue a vital’ aura” (v. 27), “e con boi coxo á caza irei tral’ aura” (v. 36) o “redo áxil’ aura” (v. 37).

Los recursos utilizados por Cabana requieren un análisis algo más detallado. Así pues, al margen del cambio de significado evidente entre algunos de los versos citados del TO y los del TM, en los cinco enunciados mencionados, la versión gallega emplea un constituyente que -a diferencia de lo que sucede en las otras tres traducciones analizadas- distancia el TM de la lengua común. Se trata del apóstrofo -que no se usa en gallego actual- y que el traductor introduce tras los distintos elementos que conforman el primer componente del *senhal*. Este elemento orto-tipográfico, innecesario desde el punto de vista de la homofonía, puede distraer al lector y añadir un elemento de extrañamiento y de artificiosidad al TM que es totalmente superfluo y que, a nuestro juicio, causa más perjuicios que beneficios en una traducción que usa en todo momento un gallego extremadamente culto y literario en sus elecciones léxicas, pero normativo en la construcción gramatical.¹⁵

3.2. La configuración de la sextina como estrofa en los textos meta

Una vez analizado el *senhal* en los cuatro textos meta, pasemos a ver el modo en que cada autor trasvasa a su lengua las constricciones formales de la sextina como estrofa. Ante todo, como sucediera con el *senhal*, cabe mencionar que parte de la ardua labor de cada uno de los autores también en este caso está allanada por la tradición literaria en la que los cuatro textos se insertan, pues la sextina ha sido ampliamente cultivada por poetas de las cuatro lenguas meta y en todos los casos se puede afirmar que este tipo de metro ha llegado a las culturas literarias en cuestión como

¹⁵ Si bien actualmente se encuentra ausente de la norma escrita gallega, el apóstrofo aparece con una cierta frecuencia en textos medievales y en las obras de grandes autores gallegos de los siglos XIX y XX. A nuestro juicio, y a pesar de que habría podido prescindir perfectamente de este elemento, Cabana lo emplea de forma consciente como resultado de un cierto proceso de arqueología y puesta en valor del caudal del gallego literario y poético que Rodríguez Barcia y Pereira Rodríguez (2005) ya subrayaron y que el mismo poeta lucense expone en la introducción a su traducción (Petarca 2012: 26-29).

consecuencia de la difusión europea de los modelos de la lírica italiana. Baste pensar en el rol de mediadores que los poetas del siglo XVI tuvieron en las letras ibéricas cuando se trataba de adaptar y de adoptar el caudal lírico italianizante. Sin embargo, incluso en el caso del catalán y del gallego, lenguas que durante el Renacimiento no contaron con una producción lírica parangonable a la castellana o a la portuguesa, hay casos relativamente recientes de prestigiosos poetas que se han servido de esta estrofa lírica en sus poemarios.¹⁶

Esta doble vertiente de afinidad entre el TO y los textos meta, que no solo podríamos definir como afinidad lingüística sino también y, sobre todo, como afinidad literaria o, incluso, cultural, explica que no quepa sorprenderse si las cuatro traducciones respetan en forma y en estructura los principales requisitos de la sextina. Así, en todas ellas se cumplen las reglas de la *retrogradatio cruciata*, por lo que los cuatro poemas tienen el mismo esquema de repeticiones que el original, tanto en las seis estrofas como en el *congedo* y, además, para conseguir tal cosa y como muestra la tabla, los cuatro traductores se sirven de los equivalentes en sus lenguas de los seis términos usados por Petrarca:

	Petrarca	Desclot	Cortines	Cabana	Graça Moura
A	l'aura	l'aura	aura	aura	aura
B	fiori	flors	flores	flores	flores
C	versi	versos	versos	versos	versos
D	alma	ánima	alma	alma ¹⁷	alma
E	forza	força	fuerza	forza	força
F	note	notes	notas	notas	notas

¹⁶ Piénsese, por ejemplo, en poetas como Joan Brossa para el caso catalán o en Marica Campo por lo que concierne a la tradición gallega.

¹⁷ En los vv. 15 y 24, en los que el sustantivo aparece precedido, respectivamente, por un artículo y un posesivo, el traductor gallego añade una “i” epentética y muestra “ialma”.

Ahora bien, esta fidelidad al modelo del TO en la forma conlleva algunas anomalías en los textos meta que deben resaltarse.

Quizás, la más sobresaliente de todas ellas, pues es la que salta a la vista de forma más inmediata, tiene que ver con dos de los términos escogidos por Desclot: la palabra que repetirá en la posición B (“flors”) y la que conforma el esquema de D (“ànima”). En ambos casos, se trata de los equivalentes en lengua catalana de los términos italianos utilizados por Petrarca (“fiori” y “alma”). Ahora bien, su aparición en la sextina en catalán rompe el esquema de la estrofa de impronta petrarquista por dos motivos que inciden directamente en la sonoridad del verso y que ya se expusieron más arriba. En primer lugar, no se trata de sustantivos bisílabos y, además, no son llanos, por lo que alteran el cómputo silábico del verso prescriptivo para la sextina según su uso en los *Rvf*, ya que todos los versos que se cierran con “flors” serán decasílabos a los que se le añada una sílaba y, por el contrario, todos aquellos que concluyan en “ànima” serán dodecasílabos a los que les vendrá restada una sílaba.

Esta licencia de Desclot no encuentra justificación alguna en la tradición de la sextina petrarquista pues, al margen de las modificaciones que implica sobre la sonoridad del verso original, altera también la forma métrica en la que se basa: el endecasílabo puro. Tampoco se encuentra precedente alguno de este recurso en la sextina danielina -a la que el traductor podría haber recurrido por los vínculos que unen a las culturas catalana y occitana- ya que, si bien es cierto que el poeta provenzal no se sirvió exclusivamente de sustantivos en sus palabras rima,¹⁸ es cierto que todos los términos que empleó son bisílabos.

No hemos de obviar, a pesar de lo dicho hasta aquí, que en la poesía catalana encontramos algunos casos en los que la sextina no solo incluye términos no bisílabos, sino que se basa en ellos. Por ejemplo, en su sextina “Higròmetre”, Brossa (2019: 110-111) solo se sirve de sustantivos monosílabos. Pero es cierto que se trata de poemas experimentales que buscan jugar con la estrofa que están

¹⁸ El primer verso de la composición de Arnaut Daniel reza “Lo ferm voler qu’el cor m’*intra*” (la cursiva es nuestra), por lo que pone en juego una forma verbal como rima A.

empleando. Así, incluso Brossa, el más vanguardista y rompedor de los poetas catalanes que se haya servido de este metro, supo respetar las directrices petrarquistas en aquellos casos en los que pretendió utilizar la estrofa de forma clásica y canónica, todo ello a pesar de que era perfectamente consciente de los tres filtros por los que pasó la sextina antes de su conformación definitiva, los de Arnaut Daniel, Dante y Petrarca. Tanto es así que Romeu i Figueres afirmó

Pel que fa a la definitiva experiència de Petrarca, en les sextines més ortodoxes Brossa és sensible a la configuració conceptual i la complexitat poètica que l'italià va saber conferir al gènere: percepció del ritme, individualització del vers però dins la globalitat harmoniosa del conjunt, atribució forçosa de categoria de noms substantius i bisíl·labs als mots-rima, consciència plena de llur valor semàntic i temàtic, i tot de sàvies operacions amb què els aglutina, els contraposa i els obliga a germinar en imatges i en idees, i amb què els abandona momentàniament per tornar-los a recollir després, tot modificant-los i reorganitzant-los du-rant el desplegament discursiu i retòric. (Romeu i Figueres, en Brossa 2019: 128)

Desde luego, las constricciones de Desclot no eran pocas a la hora de tener en cuenta sus elecciones léxicas, pero tal vez se podría haber servido de mecanismos que le permitiesen mayor margen de maniobra para mantener mayor fidelidad a la forma del TO y no únicamente a sus componentes literales. Así, la cuestión de la traducción del término “alma” al catalán es extremadamente ardua, tanto por los matices petrarquistas de la voz como por el hecho de que la labor se topa inexorablemente con el trisílabo esdrújulo “ànima”. En cambio, una simple traducción de hipónimo por hiperónimo podría haber resuelto el problema de “fiori”, al poderse optar en la lengua meta, por ejemplo, por el hipónimo “roses” (llano, bisílabo, presente en el Cancionero y totalmente funcional en toda la sextina) en lugar de mantenerse el monosílabo “fiors”.

El segundo aspecto métrico de los textos meta que analizaremos tiene que ver con la distribución de las palabras-rima en el interior del *congedo*. En este sentido, cabe recordar que el cierre del poema de Petrarca rezaba:

In rete accolgo *l'aura*, e 'n ghiaccio i *fiori*,

e 'n *versi* tento sorda et rigida *alma*,
che né *forza* d'Amor prezza né *note*.

Es decir, las palabras-rima se distribuyen en el TO según el esquema (7A)B(3C)D(4E)F, replicando la estructura de la rima en la estrofa inicial. Aunque es cierto que esta distribución se respeta en los cuatro textos meta, hay dos autores que, además, respetan el modelo de rotación silábica de las palabras en el interior del verso.

El primero de ellos es Cortines, cuya versión del *congedo* es la siguiente:

En red recojo el *aura* [7A], en hielo *flores*, [B]
y en *versos* [3C] tiento a sorda y tenaz *alma*, [D]
que ni *fuerza* [4E] de Amor estima o *notas*. [F]

La fidelidad del poeta sevillano llega a tal punto que, además, incluso con el problema que conlleva insertar las palabras rima en el seno de los versos, consigue respetar el esquema de acentuación del TO, pues el *congedo* sigue estando formando por tres endecasílabos *a maggiore* acentuados, los dos primeros, en las sílabas 2^a-6^a-10^a y, el tercero, en las 3^a-6^a-10.

El mismo mérito se puede atribuir a Graça Moura, que respeta el orden y, salvo por lo que concierne al primer verso, también la acentuación del original:

Colho em rede tal *aura* [7A] e em gelo as *flores*, [B]
e em *versos* [3C] tento surda e dura *alma*, [D]
que nem *força* [4E] de Amor preza, nem *notas*. [F]

Distinta es la postura de los traductores catalán y gallego, que anteponen la posición de la primera palabra-rima. Cabana, que respeta la estructura acentual del TO, adelanta la rima A hasta la quinta sílaba, como puede observarse en su versión de la estrofa:

Redo áxil'*aura*, [5A] en xeo apañ *flores*, [B]
e en *versos* [3C] tento xorda e rixida *alma* [D]
que nin *forza* [4E] de Amor preza nin *notas* [F]

Descot, por su parte, adelanta la primera palabra-rima una sílaba más que Cabana, hasta la cuarta posición:

Cullo *l'aura* [4A] en filat, i en glaç les *flors*, [B]
i amb *versos* [3C] tempto sorda i rígida *ànima* [D]
que ni *força* [4E] d'Amor prea ni *notes*. [F]

Sin embargo, y a pesar de esta manipulación, el traductor catalán no consigue mantener el patrón acentual de este primer verso, pues en lugar de mostrar como tónica la segunda sílaba, hace lo propio con la 1.^a y la 3.^a. Es cierto que con este recurso consigue construir un endecasílabo que no deja de ser *a maiore*, como el del TO, pero por otros medios.

Dejando a un lado el patrón acentual, pues tanto la traducción de Cabana como la de Desclot tienen una musicalidad encomiables, la alteración de la ubicación de la palabra en posición de rima en el caso de estos dos autores mina una posible lectura en clave simbólica del *congedo*. Si las tres palabras en rima interna, “l’aura”, “versi” y “forza” ocupaban, respectivamente, las posiciones 7, 3 y 4, en el TO y en las traducciones de Cortines y Graça Moura se podía establecer un vínculo numérico –presente en el original petrarquesco– según el cual $3+4=7$, es decir, la fuerza y los versos o, en otros términos, la fuerza *de los versos*, es decir, del *Cancionero* mismo, es igual o conduce a Laura. Esta ecuación nos daría la enésima clave de lectura meta-poética presente en los *Rvf* (y también en esta sextina) por lo que su preservación sería importante.

4. Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este análisis, las dificultades a las que tiene que hacer frente el traductor poético se ven multiplicadas exponencialmente en aquellos casos en los que el TO pone en juego una serie de constricciones formales adicionales o se inserta en la producción de un autor como Petrarca, que fue capaz de crear con su obra y en su obra un universo propio en el que cada elemento puede ser relevante en varios planos al mismo tiempo.

No es nuestra intención hacer una valoración cualitativa de las obras analizadas hasta aquí pues, aunque pueda parecer que en ciertos pasajes expuestos las decisiones de alguno de los traductores sean matizables, cabe destacar que los cuatro textos meta alcanzan cotas poéticas brillantes y operan, no solo como traducciones, sino como puros textos poéticos en sus respectivos contextos de recepción. Nuestra intención, en cambio, al señalar los

distintos fenómenos en los que nos hemos detenido es hacer hincapié en el hecho de que el traductor poético, quizás como ningún otro, debe tener en cuenta la multifuncionalidad (al menos potencial) de cada uno de los componentes del TO. No obstante, si la magnitud del reto puede parecer desalentadora, la existencia de traducciones como las aquí analizadas debe animar al traductor, pues estas obras se erigen como la prueba definitiva y tangible de que la traducción poética no es, por naturaleza y como a menudo se ha teorizado, una labor imposible, sino simplemente un trabajo fatigoso.

Apéndice: textos meta analizados

Transcribimos, a continuación, por orden cronológico de su publicación, las cuatro sextinas analizadas.

A) Cortines (Petrarca 1989a: 723-725)

Hacia la aurora, donde dulce el aura
en la nueva estación mueve las flores,
y comienzan los pájaros sus versos,
tan dulces las ideas en el alma
se van a quien las tiene por la fuerza
que regresar conviéneme a mis notas.

¡Templar pudiera en tan süaves notas
mi suspirar para endulzar a Laura,
haciendo la razón lo que en mi fuerza!
Mas será invierno el tiempo de las flores
antes que amor florezca en aquel alma
que nunca valoró rimas ni versos.

¡Cuántas lágrimas, triste, y cuántos versos

esparcí ya en mi tiempo; en cuántas notas
he procurado doblegarle el alma!
Mas ella sigue como roca al aura
que, aunque mueve las frondas y las flores,
nada puede si encuentra mayor fuerza.

A hombres, dioses, Amor venció por fuerza,
como puede leerse en prosa y versos,
y yo lo comprobé al brotar las flores.
Ni mi señor ahora ni sus notas
ni mis ruegos ni llanto hacen que Laura
prive de vida o de martirio al alma.

Para el final esfuerzo, oh infeliz alma,
acampa todo ingenio y toda fuerza
mientras tengamos de la vida el aura.
Nada existe imposible con los versos:
que a las sierpes encantan con sus notas,
como adornan al hielo con las flores.

Sonríen por los prados hierba y flores;
no puede ser, por tanto, que aquel alma
no escuche el sol de las ardientes notas.
Si nuestra negra suerte es de más fuerza,
sollozando y cantando nuestros versos
con buey cojo daremos caza al aura.

En red recojo el aura, en hilo flores,
y en versos tiento a sorda y tenaz alma,
que ni fuerza de Amor estima o notas.

B) Graça Moura (Petrarca 2003: 629-631)

A aurora a vir e já doce tal aura
ao tempo novo sói mover as flores
e os passarinhos dão começo aos versos,
e tão doce pensar dentro da alma
sinto mover por quem neles tem força
que a regressar convém a minhas notas.

Temperar pudesse eu em brandas notas
os meus suspiros que adoçassem Laura,
levando por razão quem a mim força!

Mas mais depressa o inverno terá flores,
do que há de amor florir nessa nobre alma,
que nunca quis saber de rima ou versos.

Quantas lágrimas, ai!, e quantos versos
já espalhei na vida e em quantas notas
eu humilhar tentei aquela alma!
Fica como áspero alpe ante tal aura
doce, que faz mover frondes e flores
mas nada pode contra maior força.

Homens e deuses sói vencer por força
Amor, como se lê em prosa e versos:
e eu o provei desabrochando as flores.
Ora nem meu senhor, nem suas notas,
nem meus prantos, nem rogos fazem Laura
tirar vida ou tormento a esta alma.

Num derradeiro esforço, ó mísera alma!,
põe teu engenho em campo, toda a força,
tanto que em nós da vida haja tal aura.
Nada há no mundo que não possam versos;
que áspides sabem encantar nas notas
e os gelos adornar de novas flores.

Ora nos prados riem ervas, flores:
não pode ser que angélica essa alma
não sinta o som das amorosas notas.
Se nossa má fortuna é de mais força,
nós, chorando e cantando os nossos versos,
e em coxo boi, vamos caçar tal aura.

Colho em rede tal aura e em gelo flores,
e em versos tento surda e dura alma,
que nem força de Amor preza, nem notas.

C) Cabana (Petrarca 2012: 369-371)

Xa contra a aurora, cando a dócil' aura
do tempo novo soe mover as flores
e empezar os paxaros os seus versos,
tan docemente sinto os maxíns na alma
moverme quen ten neles toda a forza

que me cómpre volver ás miñas notas.

Quen dera os laios acordar con notas
tan suaves que volvesen doce a Laura,
facéndolle razón o que a min forza!
Mais o inverno será a estación das flores
antes que amor floreza na nobre alma
que non cura de rimas nin de versos.

Cantas lágrimas, ai, e cantos versos
na miña vida estrei, con cantas notas
teño probado a lle humildar a ialma!
Mais tense ela cal monte á débil' aura,
que é capaz de mover follaxe e flores,
mais nada pode contra maior forza.

Deuses e homes soia Amor por forza
vencer, como está escrito en prosa e versos,
e eu probeino ó empezar a abrir as flores.
Mais nin o meu señor nin as súas notas
nin pranto meu nin pregos fan que Laura
libre de vida ou pena a miña ialma.

Na derradeira proba, ouh mísera alma,
emprega todo o teu enxeño e forza
mentres con nós se albergue a vital' aura.
Nada hai no mundo que non poidan versos,
que áspides saben encantar coas notas,
e ata adornar o xeo de novas flores.

Rin agora nas veigas herba e flores:
non pode ser que aquela anxélica alma
non sinta o son das amorosas notas.
Se a nosa cruel fortuna ten máis forza,
lagrimando e cantando os nosos versos
e co boi coxo á caza irei tral'aura.

Redo áxil' aura, en xeo apaño flores,
e en versos tento xorda e ríxida alma
que nin forza de Amor preza nin notas.

D) Desclot (Petrarca 2016: 409-411)

Cap a l'aurora, quan tan dolça l'aura
acostuma al temps nou moure les flors,
i els ocellets comencen els seus versos,
tan dolçament els pensaments de l'ànima
em sento córrer a qui els té tots per força,
que em cal de nou tornar a les meves notes.

Si pogués entonar en tal dolces notes
els meus sospirs que amorosissin Laura,
fent a ella amb raó el que a mi em fa amb força!
Però abans serà hivern saó de flors
que amor floreixi en aquella noble ànima,
que mai no ha curat rimes ni versos.

Quantes llàgrimes, míser, i quants versos
he escampat al meu temps, i amb quantes notes
he procurat humiliar aquella ànima!
Ella és, però, com aspre puig a l'aura
dolça, que mou a pler frondes i flors,
i no pot res si topa major força.

Homes i déus solia vèncer en força
Amor, com fan llegir proses i versos:
jo ho provava en ser el temps d'obrir les flors.
Ara ni el meu senyor amb les seves notes,
ni els meus precis ni el meu plor faran que Laura
llevi vida o martiri a la meva ànima.

A l'última contesa, oh mísera ànima,
acampes tot enginy i tota força,
mentre no ens deixi de la vida l'aura.
Res no hi ha al món que no puguin els versos:
encantem àspids amb les seves notes
i engalanem el gel amb noves flors.

Ara riuen pels prats herbes i flors:
no pot pas ser que aquella angèlica ànima
no senti gens les amoroses notes.
Si el nostre fat cruel és de més força,
llagrimant i cantant els nostres versos
amb el bou coix farem l'encalç de l'aura.

Cullo l'aula en filat, i en glaç les flors,
i amb versos tempto sorda i rígida ànima

que ni força d'Amor prea ni notes.

Referencias bibliográficas

- ARQUÉS, Rossend. (2005). “Tenues huellas del ‘Canzoniere’ en catalán”. *Cuadernos de filología italiana*, 4 extra: 141-153.
- ARQUÉS, Rossend, (2017). “L’art de fer-ho quasi igual. Desclot tradueix tot el Cançoner de Petrarca”. *Reduccions: revista de poesia*, 109: 153-160.
- BELTRAMI, Pietro G. (2002). *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- BROSSA, Joan. (2019). *Viatge per la sextina (1976-1986)*. Barcelona: Quaderns crema.
- CAMMAROTA, Maria Grazia. (ed.). (2005). *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*. Bèrgamo: Edizioni Sestante.
- CAMMAROTA, Maria Grazia. (ed.). (2018). *Tradurre: un viaggio nel tempo*. Venecia: Edizioni Ca’ Foscari.
- CAMMAROTA, Maria Grazia & MOLINARI, Maria Vittoria. (eds.). (2001). *Testo medievale e traduzione*. Bèrgamo: Edizioni Sestante.
- CAMMAROTA, Maria Grazia & MOLINARI, Maria Vittoria. (eds.). (2002). *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*. Bèrgamo: Edizioni Sestante.
- CAMPS, Assumpta. (2014). *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CARRERA DÍAZ, Manuel. (2005). “Una traducción contemporánea del ‘Canzoniere’”. *Cuadernos de filología italiana*, 4 extra: 133-139.
- DESCLOT, Miquel. (2017). “Anostrar Petrarca”. *Visat, revista digital de literatura i traducció del PEN català*, 23. Recuperado de <<http://www.visat.cat/espai-traductors/esp/comentaris/62/212/-/miquel-desclot.html> [Última consulta: 05/05/2023]
- ESPADALER, Anton. (2015). “Petrarca nella lirica catalana medievale”. *Quaderns d’italià*, 20: 89-109.
- FRASCA, Gabriele. (1992). *La furia della sintassi. La sextina in Italia*. Nápoles: Bibliopolis.

- GAVAGNIN, Gabriella. (2010). *L'art de traduir Petrarca: les versions en català del Cançoner*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- HÖRSTER, Maria António. (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.
- MARNOTO, Rita. (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Casa da Moeda.
- MONDOLA, Roberto. (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.
- PAREDES, Juan & MUÑOZ RAYA, Eva. (eds.). (1999). *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura románica medieval*. Granada: Universidad.
- PETRARCA, Francesco. (1985). *Cancionero*. Enrique Garcés (trad.), Antonio Prieto (ed.) y María Hernández Esteban (bibl.). Barcelona: Planeta.
- PETRARCA, Francesco. (1988). *Cancionero*. Ángel Crespo (trad.). Barcelona: Burguera.
- PETRARCA, Francesco. (1989a). *Cancionero*. Jacobo Cortines (trad.). Madrid: Cátedra.
- PETRARCA, Francesco. (1989b). *Cancioneiro*. Darío Xohán Cabana (trad.). Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Xunta de Galicia.
- PETRARCA, Francesco. (2003). *As rimas de Petrarca*. Vasco Graça Moura (trad.). Lisboa: Bertrand Editora.
- PETRARCA, Francesco. (2010). *Canzoniere*. Marco Santagata (ed.). Milán: Mondadori.
- PETRARCA, Francesco. (2012). *Cancioneiro*. Darío Xohán Cabana (trad.). Lugo: Edicións da Curuxa.
- PETRARCA, Francesco. (2016). *Cançoner*. Miquel Desclot (trad.). Barcelona: Proa.
- PICONE, Michelangelo. (ed.). (2007). *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotuale*. Rávena: Longo editore.
- PROYECTO BOSCAN. *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://boscan.uv.es:591/CATALOGO/default.htm>> [Última consulta: 10/05/2023].

- RODRIGO MORA, María José. (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)*. Roma: Bulzoni, 141-153.
- RODRÍGUEZ BARCIA, Moisés & PEDREIRA RODRÍGUEZ, Penélope. (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 extra: 155-167.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José. (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).
- SHUTTLEWORTH, Mark & COWIE, Moira. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. (2005). “Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca”. En: Marnoto, Rita. (ed.), *Petrarca 700 Anos*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 13-27.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel & PÉREZ PARDO, Juan Pedro. (eds.) (2005). *La traducción de los clásicos. Problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad Complutense.

**RETÒRICA, MÈTRICA I TRADUCCIÓ: LA SEXTINA Rvf 239 I LES SEVES
TRADUCCIONS IBÈRIQUES**

Resum:

D’entre les 366 composicions que conformen el *Cançoner* de Francesco Petrarca, la sextina que ocupa el lloc 239 reuneix una sèrie de característiques que suposen un veritable repte per al traductor poètic. En primer lloc, la sextina com a forma mètrica es caracteritza per uns esquemes totalment rígids basats, de vegades, en la polisèmia de les sis paraules en rima a la llengua origen. Al costat d’aquest factor, comú per a totes les composicions que empren aquesta estrofa, a la Rvf 239, el sintagma “l’aura”, que amaga el senyal petrarquesc del nom de l’estimada, apareix en posició de rima.

Tenint en compte els procediments de què Petrarca es va servir per construir aquest senyal, és a dir, de la formació d'un sintagma que combina l'article determinat singular “l” amb el substantiu “aura”, s'estudiaran les quatre traduccions canòniques del *Cançoner* petrarquista al castellà (Jacobo Cortines), català (Miquel Desclot), gallec (Xohán Cabana) i portuguès (Vasco Graça Moura).

A través de la comparació entre aquestes quatre versions de la sextina Rvf 239 s'analitzarà com cada traductor ha manipulat tant el component retòric que suposa el senhal com les múltiples dificultats mètriques que implica l'ús de la sextina com a estrofa.

Paraules clau: Petrarca; *Cançoner*; Sextina; Senhal; Traducció poètica.

RETÓRICA, MÉTRICA Y TRADUCCIÓN: LA SEXTINA Rvf 239 Y SUS TRADUCCIONES IBÉRICAS

Resumen:

De entre las 366 composiciones que conforman el *Cancionero* de Francesco Petrarca, la sextina que ocupa el puesto 239 reúne una serie de características que suponen un verdadero reto para el traductor poético. En primer lugar, la sextina como forma métrica se caracteriza por unos esquemas totalmente rígidos basados, en ocasiones, en la polisemia de las seis palabras en rima en la lengua origen. Junto a este factor, común para todas las composiciones que emplean esta estrofa, en Rvf 239, el sintagma “l'aura”, que esconde el *senhal* petrarquesco del nombre de la amada, aparece en posición de rima.

Teniendo en cuenta los procedimientos de los que Petrarca se sirvió para construir este *senhal*, es decir, de la formación de un sintagma que combina el artículo determinado singular “l” con el sustantivo “aura”, se estudiarán las cuatro traducciones canónicas del *Cancionero* petrarquista al castellano (Jacobo Cortines), catalán (Miquel Desclot), gallego (Xohán Cabana) y portugués (Vasco Graça Moura).

A través de la comparación entre estas cuatro versiones de la sextina Rvf 239 se analizará cómo cada traductor ha manipulado tanto el componente retórico que supone el *senhal* como las múltiples dificultades métricas que implica el uso de la sextina como estrofa.

Palabras clave: Petrarca; Cancionero; Sextina; *Senhal*; Traducción poética.

**RHETORIC, METRIC AND TRANSLATION: THE *SESTINA* RVF 239 AND ITS
IBERIAN TRANSLATIONS**

Abstract:

Of the 366 compositions that constitute Petrarch’s *Canzoniere*, the *sestina* which occupies number 239 has a series of characteristics that pose a real challenge for the poetic translator. Firstly, the *sestina* itself as a metrical form is characterised by totally rigid schemes based, sometimes, on the polysemy of the six rhyming words in the source language. In addition to this fact, which is common to all the compositions that use this stanza, in *Rvf* 239, the syntagma “l’aura”, which hides the Petrarchan *senhal* of the beloved’s name, appears in rhyming position.

Considering the procedures that Petrarch used to construct this *senhal*, i.e., the formation of a structure combining the singular definite article “l’” with the noun “aura”, I aim to study the four canonical translations of the Petrarchan *Canzoniere* into Spanish (Jacobo Cortines), Catalan (Miquel Desclot), Galician (Xohán Cabana) and Portuguese (Vasco Graça Moura).

By comparing these four versions of the *sestina Rvf* 239, I will analyse how each translator has manipulated both the rhetorical component of the *senhal* and the multiple metrical difficulties involved in the use of the *sestina* as a stanza.

Keywords: Petrarch; *Canzoniere*; *Sestina*; *Senhal*; Poetic Translation.

Fecha de recepción: 16.05.2023 *Fecha de aceptación:* 19.06.2023