

“PERFECTÍSIMO AMOR”:
VITTORIA COLONNA TRADUCIDA POR
DIEGO DÁVALOS Y FIGUEROA

POR

LAURA PAZ RESCALA
Università Ca' Foscari Venezia

La *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa (1552-1616), escrita en la ciudad de La Paz hacia finales del siglo XVI y publicada en las prensas limeñas de Antonio Ricardo en 1602, poco a poco va consolidando su puesto en el canon de la literatura áurea y virreinal.¹ Se trata de cuarenta y cuatro coloquios en prosa en los que discurren dos personajes: Delio y Cilena, *alter egos* del

¹ Señalo algunos hitos en el estudio de la obra de Dávalos. Hay que recordar, ante todo, los magníficos libros de Alicia de Colombi-Monguió que hicieron que la obra comenzara a estudiarse seriamente: *Petrarquismo peruano* (1985) y *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo* (2003). Los historiadores Joseph Barnadas y Carmen B. Loza, por su parte, encontraron en los archivos paceños el testamento de Dávalos, lo que ayudó mucho a comprender el contexto en el que se publicó la obra (*El poeta Diego Dávalos* 1995). En 2019, se publicó una primera edición de la poesía de la *Miscelánea austral* acompañada de un recorrido por su prosa (Paz Rescala, *Dolce mio foco* 2019) y una edición facsimilar de la obra con un amplio estudio introductorio (Paz Rescala, “Cual cauta abeja” 2019). A estas publicaciones, en años recientes, se sumaron otras aportaciones que arrojan más luces sobre esta obra. Destacaría el hallazgo y estudio del testamento de Francisca de Briviesca y Arellano (Paz Rescala y Eichmann Oehrli, 2024). Para más detalles sobre otras publicaciones relacionadas con la obra de Dávalos, remito a la entrada “Diego Dávalos y Figueroa” (Paz Rescala, 2023) en la *Biblioteca del Parnaso Boliviano* (enciclopedia digital coordinada y editada por Tatiana Alvarado Teodorika).

autor y de su esposa, Francisca de Briviesca y Arellano. Delio presenta ante su amada una variada gama de poesías, que, en medio de los diálogos, entretejen un cancionero petrarquista.² Dávalos introduce, como parte de este cancionero, imitaciones y traducciones de composiciones italianas. En esta ocasión, trato acerca de un conjunto de traducciones que no se ha estudiado anteriormente y que es, sin duda, un elemento capital de la obra. Se trata catorce sonetos de las *Rime* de Vittoria Colonna (1490-1547) que Delio habría vertido al español y que, en el coloquio XLIV, a manera de broche de oro, regala a Cilena.

El estudio de estos textos, como veremos, es relevante por distintos motivos. Quizá, el primero que salta a la vista es que, hasta donde sabemos, son las únicas traducciones de esta poeta al español que se conservan del Siglo de Oro. Cosa singular, desde luego, considerando que es la escritora más célebre del Renacimiento italiano. Una explicación de esto, en la que no me detendré, podría ser sus coqueteos con las ideas reformistas, que hicieron que en cierto momento estuviera investigada por la Inquisición (aunque sin llegar a juicio) y se dudara del catolicismo de sus rimas espirituales.³ Sea como fuere, lo cierto es que ni siquiera hoy nuestra lengua cuenta con la traducción completa de ninguna de sus obras. Solo Luis Martínez de Merlo, en 1988, publicó una antología donde recoge y traduce diez composiciones de las rimas amorosas de Colonna junto con otras de Gaspara Stampa (1523-1554) y Chiara Matraini (1515-1604).⁴

Vittoria Colonna, hija de la familia Colonna, de gran poder en la Roma quinientista, fue una de las mujeres más influyentes en el mundo cultural italiano de la Edad Moderna. En el contexto de las Grandes Guerras Italianas y, más específicamente, de la contienda entre franceses y aragoneses por Nápoles, los Colonna, aliados de los españoles, casaron en 1509 a su hija con Ferdinando (Ferrante) Francesco d'Avalos. Colonna, desde este momento, adquirió el título de marquesa de Pescara. Los d'Avalos eran una de las familias napolitanas de origen español que más lucharon contra las aspiraciones francesas en Italia.

² Para Colombí, “el más extenso cancionero petrarquista de fines del XVI y principios del XVII como obra de un poeta singular” (*Del exe antiguo*, 112). Se puede consultar una descripción detallada en Paz Rescala, *Dolce mio foco* 21-24.

³ Ver, por ejemplo, Targoff, 15-16.

⁴ Coincide con Dávalos solo en las traducciones de los sonetos I y VIII de las *Rime*.

Ferrante d’Avalos desempeñó una notable carrera militar al servicio de la Corona española. De hecho, es uno de los generales que triunfó en la Batalla de Pavía (1525), de la cual, como se sabe, resultó cautivo Francisco I, rey de Francia. D’Avalos murió el mismo año de la batalla, aparentemente de tuberculosis, aunque se suele vincular su muerte a todo el desgaste que había sufrido su salud en las campañas bélicas.

Si bien Diego Dávalos, nuestro poeta, astigitano de origen, no declara de manera explícita un vínculo familiar con Ferrante d’Avalos, probablemente esperaba que el lector de su *Miscelánea* se diera cuenta de la relación. La estirpe de los Dávalos, sobre la que él mismo trata en el coloquio XXXIX, es la misma que la de los d’Avalos que migraron a Nápoles. Colonna, siguiendo el árbol genealógico de su marido, estaba emparentada con el poeta que, desde las alturas de los Andes, difundiría sus versos en el Nuevo Mundo.

El matrimonio de Colonna y Ferrante d’Avalos tuvo importantes consecuencias en el mundo artístico. Muerto el general, Colonna le dedicó sus *Rime*. Este cancionero, que tiene una compleja tradición textual, tanto manuscrita como impresa, contiene dos canciones y más de cien sonetos (la cantidad exacta de composiciones dependerá del testimonio de la obra que se tenga a mano). Se trata de un tipo de poesía petrarquista muy particular: la voz poética es femenina; el rol tradicional de la amada lo ocupa el amado; no se habla del amor inalcanzable, sino del conyugal, y los cantos amorosos son *in morte*. Colonna, como todo buen petrarquista, reformula el petrarquismo. Sus logros no pasaron desapercibidos. Distintos estudiosos han tratado ya de la influencia que tuvo la marquesa en poetas de los siglos XVI y XVII.⁵

En este marco, resulta interesante pensar en los planteamientos de Shannon McHugh (2022), quien nota que se ha estudiado sobre todo la huella de Colonna en poetas mujeres, mientras que, en verdad, habría sido, a su vez, punto de referencia para tantas voces masculinas. Voces poéticas de esposos que querían cantar al amor conyugal y a la viudez. Dice McHugh: “I’m to show how ‘conyugal verse’ –love poetry about marital love, rather than unrequited passion– flourished in Italy as an alternative but persistent vein of love lyric

⁵ Ver, por ejemplo, los trabajos de Anna Wainwright (2022) o Clara Stella (2019).

after Colonna's model" (332).⁶ De esta manera, se conformaría, en palabras de la citada estudiosa, un grupo de poetas que podrían considerarse *colonnese*: digamos, en español, 'colonnianos'. Entre los de más renombre se encontraría el mismo Pietro Bembo (1470-1547), quien fue, por un lado, maestro de la poeta, en lo estilístico, y, por otro, su pupilo, en lo que concierne a escribir versos conyugales y viudales.⁷ Regresando a la *Miscelánea*, se podría decir, sin mucho temor a equivocarse, que Dávalos es un poeta 'colonniano'. Más todavía si tenemos en cuenta, como dice McHugh, que el modelo de la marquesa, sobre todo en la literatura postridentina, funcionó también para obras sobre el amor conyugal *in vita*.

La *Miscelánea* es esto: una obra celebratoria del amor conyugal. Dávalos, desde el prólogo, comienza el encomio a su esposa, a quien, señala, en la ficción habría puesto el nombre de Cilena: "por el Dios de la elocuencia, que es Cileno, a quien no solo imita pero iguala" (fol. 6v). El poeta expresa su agradecimiento hacia Francisca de Briviesca y Arellano constantemente, tanto en los preliminares de su obra como en los coloquios mismos. No era para menos, pues, como ya se ha estudiado, esta dama, una de las mujeres más influyentes del Virreinato del Perú, no solo fue su musa y la más culta de sus interlocutoras, sino también su mecenas.⁸ El primer coloquio, sobre esta línea, se inaugura con un soneto en el cual Delio agradece su suerte. Luego de recitarlo, propone a su dama que, haciendo un salto analéptico:

volviésemos a referir los coloquios que entre nosotros hubo para llegar a tan dichoso estado, de que yo tan gloriosa vivo y vos significáis estarlo; que, si lo estimáis como yo, no es posible haya faltado o perecido tan del todo en vuestra memoria que no se pueda volver a contar (fol. 1v).

⁶ Traducción de la cita: Quiero mostrar cómo la "poesía conyugal" —es decir, la poesía amorosa sobre el amor matrimonial, más que sobre la pasión no correspondida— floreció en Italia como una veta alternativa pero persistente de la lírica amorosa a partir del modelo de Colonna.

⁷ Ver también el estudio de Tobia Toscano (1988) sobre la influencia de Colonna en Alfonso D'Avalos y Luigi Tansillo.

⁸ Laura Paz Rescala, "Cual cauta abeja" 2019; Laura Paz Rescala y Andrés Eichmann, "Restos de un ocaso" 2024.

Los cuarenta y cuatro coloquios son, en verdad, el camino de los amantes hacia la felicidad del amor recíproco.

En el coloquio XLIV, el último, toma cuerpo un tema que ya había aflorado antes: la defensa de la mujer. De hecho, el coloquio es la puerta de ingreso a la segunda obra de Dávalos: la *Defensa de damas*, la cual se publica junto con la *Miscelánea*.⁹ Inicialmente, como sucede en toda la obra y siguiendo las formas tradicionales del género dialógico, los contertulios tienen posturas diferentes. Cilena defiende a rajatabla el valor de las mujeres y Delio lo cuestiona. Poco resiste, sin embargo, el caballero en esta postura y pronto cambia de bando. Todo el encomio a la mujer que Dávalos desarrolla a través de sus personajes está relacionado con los honores que quiere hacer a su esposa. Así, al cerrar la *Miscelánea*, para introducir la *Defensa*, Delio dice a Cilena: “Quiero mostraros una defensa a su partido [el de las mujeres] por mí compuesta en verso, luego que comencé a conocer vuestro raro y divino valor, en lo cual ya la fama había hecho su oficio, trayendo a mi noticia las excelencias vuestras; con que se pudieran acreditar y crecer en estimación las que en los siglos pasados de más gozaron y las que hoy viven” (fol. 218v).¹⁰ Dejaré para otra ocasión el estudio detallado del coloquio XLIV, pues habría mucho que decir. Sea por ahora suficiente notar que, en este marco, se presentan las traducciones de los sonetos de Colonna.

Cilena trae a colación, por primera vez, el nombre de la marquesa entre otros de mujeres ilustres del mundo moderno, como la poeta Laura Terracina (1519-1577) o Isabella Sforza (1503-1561)—bajo cuya autoría se había impreso

⁹ En la misma portada de 1602 se anuncia que la *Miscelánea* se imprime junto con *La defensa de damas*. Sin embargo, esta segunda obra tiene su propia portadilla fechada en 1603 (el mismo año en el que se firma la tasa de las dos obras). Puede ser que en 1602 hayan comenzado a circular ejemplares de la *Miscelánea* sin la *Defensa*. Para un estudio sobre este tema: Paz Rescala, “Cual cauta abeja” 2019.

¹⁰ Los alcances feministas de la defensa de la mujer que Dávalos elabora en su obra dependerán de quién los evalúe. Es un tema complejo, que requiere ser estudiado sin anacronismos. Beatriz Barrera (2010) intenta probar que Dávalos, en el fondo, no se posiciona contra la misoginia de su época. Si bien esta estudiosa dice varias cosas ciertas, disiento con la perspectiva misma desde la cual realiza su análisis, pero esta no es la instancia adecuada para profundizar en el tema. Me limito a señalar dicho trabajo para el lector interesado.

un libro titulado *Della vera tranquillità dell'animo* (1544).¹¹ Dice Cilena: “Y tampoco son muy antiguos los dulces y elegantísimos versos de la divina Victoria Colonna, marquesa de Pescara, acompañados de otras ilustrísimas partes, así de virtud y de belleza, como de gobierno y de prudencia, de que algunas historias se ocupan en hacer mención” (214r). Ante esto, como prueba suprema e irrefutable de la valía de las damas, Delio, ya en su postura de valedor del género femenino, presenta sus traducciones.

1. ¿QUÉ TRADUCE DÁVALOS?

Delio, antes de presentar sus traducciones, hace dos aclaraciones. En primer lugar, señala que hizo una selección de sonetos de Colonna y que fue tarea complicada dado que todos eran excelentes. En segundo lugar, afirma que solo podrá recitar los sonetos que sabe de memoria, pues no sería momento de ir por los folios, donde tendría más traducciones: “pues no es tiempo de remitirme a lo escrito, habeis de conformaros con lo que más en la memoria tuviere” (fol. 214v). En la ficción, los diálogos entre los amantes son meramente orales, por lo que Delio en muchas ocasiones remarca que está recitando sin leer. Esto, de hecho, ayuda a forjar la imagen del personaje: un verdadero prodigio de la poesía.¹² En cualquier caso, por lo dicho, y visto que la selección de los sonetos se corresponde con el inicio de las *Rime*, podríamos hipotetizar que Dávalos tenía entre las manos un proyecto mayor. Es verosímil que estuviera preparando una traducción completa que no llegó a concluir o a publicar. No lo sabemos a ciencia cierta.

Entonces, ¿qué traduce Dávalos? Es muy difícil establecer qué edición de las *Rime* utilizó, pues, como se adelantó, y como prueba el estudio de Tatiana Crivelli (2016), la tradición textual de la obra de Colonna es desbordante. La *princeps*, preparada por Philipppo Pirogallo, se imprime en Parma en 1538 (en el ámbito, a decir de la citada estudiosa, de la “cheap literature” [literatura barata

¹¹ También menciona a Bianca Maria Sforza, lo que, como se dice en *Dolce mio foco* (412), parece indicar algún vínculo entre el linaje de los Sforza y alguno de los autores que inspiran las palabras de Dávalos en este coloquio. En cuanto al libro atribuido a Isabella Sforza, la crítica coincide en reconocer a Ortensio Lando como su verdadero autor (ver, por ejemplo, Daenens, 1994).

¹² Ver: Paz Rescala, “La construcción del autor” 2024.

o popular]).¹³ Sobre su estela, surgirían muchas más ediciones a lo largo del Quinientos. Solo en 1539 verían la luz cuatro más, dos en las prensas de Zoppino de Ferrara. La segunda edición de Zoppino marcaría un viraje en la tradición al incluir, antes de las amorosas –las únicas presentes en la *princeps*– las rimas espirituales de la poeta. En la década de 1540, esta tradición se consolidaría y, en muchas ocasiones, en parte por demanda de la misma Colonna, no se imprimirían las rimas amorosas. En 1552 –sigo de la mano de Crivelli–, Ludovico Dolce, en las prensas venecianas de Giolito, publica una nueva edición de las rimas completas, anteponiendo, esta vez, las amorosas. Para estas sigue más o menos de cerca, aunque cambiando algunas cosas de lugar, la tradición de la *princeps*. Las traducciones de Dávalos, según su estudio indica, fueron hechas con la *princeps* o alguna de sus derivaciones, pero descartaría la edición de Dolce porque en ella se traslada mucho más adelante el soneto II, que Dávalos mantiene en su lugar. Por estos motivos, para este trabajo, he decidido basarme en la *princeps*.

Dávalos traduce los sonetos que enumero a continuación.¹⁴ En números arábigos figuran los sonetos en español, en el orden que les da Dávalos; en romanos, los sonetos en italiano según su numeración en la *princeps*: 1. Escribo por templar en mis enojos: I *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*; 2. Un grato imaginar, molesto y fiero: II *Per cagion d'un profondo alto pensiero*; 3. La señal heroica de victorias llena: III *Quella superba insegna, e quel ardire*; 4. Si de mi llama la esperanza ardiente: IV *S'a la mia bella fiamma ardente speme*; 5. A las victorias tuyas –bien eterno–: V *A le vittorie tue mio lume eterno*; 6. Oh, qué tranquilo mar sulcaba donde: VI *O che tranquillo mar, che placid'onde*; 7. Porque de Tauro el cuerno ya inflamado: VIII *Perché dal Tauro l'infiammato corno*; 8. Cuanto acá viví en ti, bien consumado: IX *Mentre io vissi qui in voi lume beato*; 9. Mientras mi sol dio luz al patrio suelo: XI *Mentre scaldò mio sol nostro hemispero*; 10. Altas empresas, triunfos de victoria: XIII *Gli alti trophèi, le gloriose imprese*; 11. Cuando sin más cuidados mi cuidado: XIV *Mentre il*

¹³ En esta edición se encuentran nueve sonetos falsamente atribuidos a Colonna; se puede ver una lista en los apéndices del artículo de Crivelli. Dávalos no traduce ninguna de estas composiciones.

¹⁴ A lo largo de todo el trabajo citaré los sonetos de Colonna siguiendo la fijación textual que realiza Laura Bianchi en su tesis doctoral: *Per un'edizione delle Rime di Vittoria Colonna secondo l'editio princeps del 1538* (2022). Para la poesía de Dávalos utilizo *Dolce mio foco*.

pensier da l'altre cure sciolto; 12. Tan noble llama es esta que me enciende: XVIII *Di così nobil fiamma Amor mi cinse*; 13. Cuanto más me penetra, de año en año: XX *Quanto s'interna al cor più d'anno in anno*; 14. Sabes tú, amor, que yo no he quebrantado: XIX *Amor tu sai, che mai non torsi il piede*.

Como se observa, el poeta sigue bastante de cerca el orden de su modelo, aunque salta algunos sonetos. Solo intercambia de lugar los sonetos XIX y XX, pero, para esto, hay una explicación y, más adelante, llegaré a ella.

2. DÁVALOS SIGUE A LA COLONNA

No se puede hablar de las traducciones de Dávalos sin hacer referencia a Alicia de Colombí-Monguió. Ella, en muchos sentidos, descubrió la *Miscelánea austral*, fue la primera que verdaderamente leyó el texto y entendió los mecanismos a través de los cuales se compuso. En su *Petrarquismo peruano* (1985), nos muestra un Dávalos, italianista hasta el tuétano, que en gran medida va tejiendo su prosa, cual *collage*, a partir de fragmentos extraídos de textos italianos. Fragmentos que son traducidos, reescritos o reformulados y que se van hilvanando con el resto de la prosa hasta formar las dos voces de los coloquios. En este mismo libro, Colombí habla de la poesía de Dávalos. Para entenderla, como no podía ser de otra manera, nos conduce al mundo de la *imitatio* petrarquista, donde la escritura es, en verdad, siempre alguna forma de reescritura. Se vale, por motivos prácticos, de las categorías de Bartolomeo Ricci en su *De imitatione* (1541). Este tratadista identifica tres tipos de imitación: el *sequi* (seguir), el *aemulare* (emular) y el *imitare* (la imitación transformadora). Bajo estas categorías caerían ya sea poemas que se presentan como 'originales', ya sea traducciones: al fin y al cabo, solo se trata de cuánto y cómo un autor se acerca a los textos que nutren sus composiciones.

Bajo esta lente, Colombí analiza diversos poemas de Dávalos, quien transitaría de una manera de imitar a otra con mucha soltura. Si nos subimos al tren de esta estudiosa, que no se ocupa de las traducciones de Colonna, podríamos decir que Dávalos, en este caso, imita siguiendo. Definitivamente, no cumple una labor de imitación transformadora, pues no utiliza los sonetos de la marquesa como punto de partida para nuevas y diferentes propuestas; al contrario, como veremos, es claro su impulso de mantenerse cerca de ella, de ser fiel a sus conceptos e, incluso, a sus sonidos. Tampoco parece que pueda

hablarse de un intento de emulación. Ya Colombí nota cuán difícil es descubrir si se está poniendo en práctica este procedimiento, pues se da cuando un autor mejora de manera voluntaria la obra de su modelo y ¿cómo descubrir intenciones? Dávalos, desde luego, no suele confesar las suyas.¹⁵ De todas formas, Colombí consigue identificar dentro de la *Miscelánea* algunas traducciones que considera emulativas: por ejemplo, aquellas de los sonetos de Serafino Aquilano “Ne per le più inculte aspre champagne” (coloquio X) y “Se ‘l gran tormento i fier fulmini accesi” (coloquio XIX). Luego de un detallado análisis de la manera en la que se desarrolla aquí el paso de una lengua a la otra, afirma:

Es difícil saber si en estos casos el intento de Dávalos fue efectivamente emulativo, pero por cierto que sí lo son los resultados, ya que en ambos casos ha logrado muy claras victorias sobre el modelo. Naturalmente, de no conocerse los subtextos que informan estos poemas, la reacción del lector mal informado podría muy bien dejar pasar por alto la hazaña, y no ver en los sonetos más que otra colección de *concetti* petrarquistas, cuando en ellos los subtextos están en presencia viva justamente porque los nuevos textos quedan triunfantes (193).

Nada me lleva a pensar que Dávalos tuviera intenciones de sobrepasar a Colonna. Entre gustos y gustos, habrá quien prefiera algún verso de Dávalos a alguno de Colonna, pero esto solo se debería a que el primero tiene también mucho talento. ¿Más que la gran poeta del Quinientos? No creo, pero poco importa, pues Dávalos no quiere competir con ella, sino más bien hacerle honor. Su triunfo, en este caso, radica en poner su pluma al servicio de quien tanto admira.

¹⁵ En el coloquio V, antes de presentar su traducción del *Rerum vulgarium fragmenta* CXXXIV de Petrarca (“Pace non trovo e non òda far guerra”), Delio hace una pequeña reflexión sobre la traducción y dice: “pues, como yo he dicho muchas veces, el traducir es pelear en lugar estrecho y peligroso que no permite estar paso atrás ni adelante, aunque sea para mejorarle, lo cual no tiene el componer” (fol. 17r). Si bien aquí parece que afirma que su actitud ante la traducción no es nunca de emulación, no debemos creer esto, sin más. A lo largo de toda la obra, y quizá de gran parte de la producción literaria de esta época (¿y de todas?), los personajes afirman cosas que luego poco tienen que ver con lo que hacen, en la práctica, sus autores. Esta afirmación de Delio es funcional al soneto de Petrarca que traduce inmediatamente después y funciona como una suerte de disculpa, *captatio benevolentia*: la tarea de traducir al maestro de maestros no era baladí.

Es más, si de intenciones se trata, justo antes de presentar los catorce sonetos, Delio explica a Cilena que trabajó sus textos: “queriendo publicar entre las damas de nuestra nación el perfectísimo amor con que esta señora amó a su marido; pues, después de muerto, se ocupó en celebrarlo y en hacer memoria de su heroica vida y hazañas memorables: no solo con palabras, mas con elegantísimos versos” (fol. 214v). Con perfectísimo amor, en efecto, es como yo diría que Dávalos aspira a traspasar al español los versos de la poeta. Amor como lo entendería un petrarquista o un lector de Marsilio Ficino, como movimiento del alma hacia la belleza. Esta definición se da, sin ir muy lejos, en el coloquio XVII de la *Miscelánea*. Dávalos sigue amorosamente a Colonna: quiere llegar al alma de sus versos (“el perfectísimo amor con que está señora amó a su marido”) y asir su belleza (“elegantísimos versos”). Por esto, más que traducir al pie de la letra, busca reproducir la esencia, el sentido, y hacerlo de la forma más lograda.

Este tipo de traducción, de la que Dávalos fue sin duda maestro, era la más usual del petrarquismo hispano. Colombí lo dice cuando analiza la traducción que hace nuestro poeta en el coloquio XLIII de *Le lacrime di San Pietro* de Luigi Tansillo (1510-1568): “la pluma se deslizaba fácilmente de la *translatio* a lo que en las escuelas humanistas llaman *paraphrasis*: traducir el sentido más que cada una de las palabras” (*Del exe antiquo* 116).¹⁶ Se podría decir de Dávalos lo que Eduardo Torres Corominas dice de Boscán: “se adscribe a la tradición de Cicerón y san Jerónimo, quienes rechazaron una traducción palabra por palabra (*ad litteram*) y prefirieron atender ante todo al sentido de la expresión, a ‘la verdad de las sentencias’, con objeto de facilitar la comprensión del contenido mediante una traducción *ad sensum*” (263). Con esto en mente, es ya menester adentrarnos en los versos.

3. DE IMÁGENES Y CONCEPTOS

Por motivos de espacio, no puedo realizar un análisis detallado de cada una de las catorce traducciones. Lo que me interesa mostrar, sobre la estela de lo dicho, es el trabajo de Dávalos con las imágenes y los conceptos que halla en

¹⁶ Colombí estudia magistralmente dicha traducción en el capítulo “Conven ch’al novo mondo ella se ne vada: la poesía de Luigi Tansillo en la *Miscelánea austral*”.

los versos italianos. Considero que así se puede captar lo principal del *modus operandi* del conjunto. No hay mejor manera de comenzar que por el soneto I,¹⁷ una de las composiciones más famosas e influyentes de la marquesa.¹⁸ En los versos de apertura a sus *Rime*, la poeta declara los motivos de su escritura:

Scrivo sol per sfogar l'interna doglia,
Ch'al cor mandar le luci al mondo sole,
E non per giunger luce al mio bel Sole,
Al chiaro spirto, a l'honorata spoglia.

Giusta cagione a lamentar m'invaglia:
Ch'io scemi la sua gloria assai mi dole
Per altra lingua, e più saggie parole,
Convien ch'a morte il gran nome si toglia.

La pura fè, l'ardor, l'intensa pena
Mi scusi appo ciascun: che'l grave pianto
È tal, che tempo né ragion l'affrena.

Amaro lagrimar, non dolce canto,
Foschi sospiri, e non voce serena
Di stil no, ma di duol mi danno il vanto.

Dávalos traduce:

¹⁷ Las referencias a los sonetos de Dávalos a través de números arábigos y a los de Colonna a través de números romanos responden al listado presentado en el acápite precedente.

¹⁸ Remitimos al estudio de Anna Wainwright sobre este soneto y su influencia en la tradición poética posterior. Esta estudiosa plantea que, desde este soneto, Colonna se convierte en el ideal petrarquista de viudez: “with this sonnet, and the remarkable collection of poems that should be classified not only as her *rime amorose*, but more precisely as her widowed verse, Colonna established herself as the ideal widow, lauded by her most illustrious contemporaries for her devotion and for the unique nature of her poetic project” (“Outdoing Colonna” 97). Traducción de la cita: Con este soneto y la notable colección de poemas, que deberían clasificarse no solo como sus *rime amorose*, sino más precisamente como su poesía de viudez, Colonna se consolidó como el ideal de viuda, elogiada por sus contemporáneos más ilustres por su devoción y por la naturaleza única de su proyecto poético.

Escribo por templar en mis enojos
el interno dolor y mi tormento,
no por dar a mi sol de luz aumento,
ni más gloria a su espíritu y despojos.

Justa causa me mueve, que no antojos,
pero temo ofenderle con mi intento.
Lengua más eficaz, de otro talento,
quite a muerte tal bien de entre los ojos.

La pura fe, el ardor, la intensa pena
podrá escusarme, porque el grave llanto
es tal que tiempo ni razón lo enfrena.

Y en esto sé me encumbro y me levanto
no en grato estilo, ni en la voz serena,
y en fiero lamentar, no en dulce canto.

Veamos el primer cuarteto. Dávalos mantiene, para empezar, la referencia inicial a la escritura, evocativa siempre del soneto inaugural del *Canzoniere* de Petrarca: “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono”. A su vez, conserva, fiel al estilo petrarquista, la estructura bipartita del cuarteto, el cual, en sus primeros dos versos, enuncia la intención de la escritura y, en los dos siguientes, en contraposición, niega otras motivaciones. En los primeros dos versos de Colonna destaca el uso de la antanacласis, a través de la cual, a una primera ocurrencia de la palabra *sol*, se suma el doble empleo de *sole*. Esto, que podría parecer un fallo estilístico, tiene el sentido de invocar la metáfora del amado que predominará a lo largo de las *Rime*: el sol. Por otro lado, quizá se trata de una suerte de ruptura intencional de ciertos principios de elegancia; ruptura que, precisamente, reforzaría la idea que se está transmitiendo de un canto desesperado cuyo estilo está finalmente sometido al dolor del duelo. Dávalos, en su traducción, deja de lado esa elección retórica, pero no el concepto. Como se ve, traduce muy fielmente el tercer verso, que es donde *sole* se emplea en su pleno sentido metafórico. En los primeros dos versos, la voz poética en italiano dice, literalmente, que escribe para desahogar el dolor interno que mandan a su corazón las luces sin par en el mundo (“luci al mondo sole”). Dávalos, visto que la referencia al sol iba a figurar en el tercer verso, en los primeros dos,

luego de traducir *interna doglia* con *interno dolor*, solo fortifica este concepto con la evocación del *enojo* y el *tormento*, que, si bien no figuran en Colonna, siguen siendo completamente fieles a su sentido.

En el cuarteto italiano, la contraposición entre el primer par de versos y el segundo se da principalmente a través de la imagen de las luces. Primero se dice que se canta por el dolor que ocasiona la luz sin par del amado-sol; luego se niega que se quiera dar más luz a ese sol porque, precisamente, de suyo sería el más brillante. En la versión de Dávalos se pierde este juego lumínico, pero, al fin y al cabo, nada del concepto principal queda de lado. En italiano, siguiendo la imagen del tercer verso, en el que, valga la redundancia, se dice que no se quiere dar más luz al sol, en el cuarto solo se suman, como cosas que de tan luminosas ya no se pueden iluminar más, el claro espíritu y los honorados despojos (del amado). La claridad es otro adjetivo que tiene que ver con la luz, por lo que es normal que Dávalos no lo utilice en su traducción. En español, en el último verso del cuarteto, se mantienen los sustantivos (*spirto* y *spoglia* → *espíritu* y *despojos*) y se eliminan los adjetivos (*chiaro* y *honorata*). Además, visto que aquí no se extiende el juego de luces, la voz poética, que en el verso tres había afirmado que no pretendía dar más luz a su sol, en el verso cuarto abandona la metáfora y dice que no aspira a dar más gloria al espíritu y los despojos. La palabra *gloria*, si bien no está en el primer cuarteto italiano, sí aparece más adelante, en el segundo; en cualquier caso, es evidente que Dávalos se aleja de la metáfora, pero no del concepto.

En el segundo cuarteto, Dávalos también respeta la estructura bipartita de la estrofa italiana. En ambos casos, en el primer par de versos, la voz poética transmite su temor de no estar a la altura del objeto de su canto: el ser amado. En el segundo par, en cambio, afirma que tendrá que ser otra voz la que se ocupe de inmortalizar verdaderamente al amado. En este cuarteto –con algo de *simulata humilitas*– no solo se continúa reforzando la idea de que se trata de una escritura que nace más del dolor que del artificio; entre líneas, se recuerda también que, por tradición, las formas de la poesía amorosa, como los sonetos, no están llamadas a inmortalizar las hazañas bélicas de los héroes. Se marca la necesidad de que otra voz, quizá una épica, se ocupe de Ferrante d’Avalos. Este gesto es propio de la tradición petrarquista; por ejemplo, es muy similar al de Garcilaso en su primera égloga, cuando evoca la necesidad de que otro canto, distinto al de sus pastores, se ocupe de las victorias del duque de Alba:

“y en cuando esto se canta, / escucha tú el cantar de mis pastores” (vv. 41-42). Retomando la traducción, observamos lo mismo que antes. El sentido del cuarteto es el mismo en las dos lenguas. Su inicio, la justificación de la escritura, la *giusta cagione*, se traduce por *justa causa*. En italiano se dice que con justa ocasión la voz poética puede lamentarse. Dávalos, de seguro, pensó que con la estrofa anterior ya quedaba claro que se trataba de lamentos y, para lograr sus propios fines estilísticos (la rima en -ojos de la que hablaré más adelante) acaba introduciendo, en contraposición a las justas causas, los *antojos*. Este concepto no está presente en el texto italiano, pero no modifica su sentido.

En este cuarteto se aprecia perfectamente la manera en la cual procede Dávalos. La traducción se convierte, antes que nada, en un poderoso procedimiento de lectura e interpretación. La primera labor del traductor es comprender el sentido de los versos de partida. Hecho esto, recupera también otras cosas: ciertas palabras, ciertas imágenes, ciertas formas. Nuestro poeta colecta de la voz de la marquesa aquello que considera principal, y luego compone, recompone. Todavía en el segundo cuarteto del soneto, vemos cómo cambia la imagen que cierra la estrofa. En italiano, la *lingua* que tendría la tarea de cantar las hazañas de Ferrante d’Avalos, debería lograr, literalmente, quitar a la muerte el gran nombre. El amado es representado sinecdóquicamente a través de su nombre. Esto tiene mucho sentido pues, al final, estamos ante el tópico de la trascendencia a través de la escritura. En español, se quita “a muerte tal bien de entre los ojos”. La imagen es otra, pero, a nivel de sentido, nada se pierde: es claro que son las palabras, la escritura, las que alejarían la mirada de la muerte, del olvido.

En los tercetos, por otro lado, vemos que la traducción deviene mucho más cercana, incluso en el uso de términos. Dávalos puede pasar fácilmente de traducir de manera bastante interpretativa, a aprovechar la vecindad de las dos lenguas para, prácticamente, replicar los versos italianos en español. Los tercetos cierran este soneto inaugural y, con ellos, tanto en las *Rime* como en el conjunto propuesto por Dávalos, queda expresada la particularidad de esta poesía que quiere ser más llanto que canto.

A lo largo de las traducciones vemos cómo se van combinando distintas estrategias para el tratamiento de las imágenes y conceptos. Normalmente, como en el primer soneto, se realizan bastantes modificaciones, pero, finalmente, estas no cambian el sentido de los versos. En ciertos casos, sin embargo, Dávalos

siente la necesidad de hacer algunas adaptaciones que permitan que la poesía de Colonna pueda encajar holgadamente en su nuevo hábitat lingüístico y textual. Demos un salto hasta el soneto 9 (que responde al XI de las *Rime*). Se trata de un poema sobre la fama: la voz poética alude a la envidia con la que la gente habría mirado a su amado en vida y la admiración que le tendría ahora que ha muerto.¹⁹

Quisiera detenerme en el primer cuarteto. La versión italiana dice: “Mentre scaldò mio sol nostro hemispero,/ Qual occhio da soverchia luce offeso,/ E qual da cieca invidia tinto, e preso,/ Non scorser del gran lume il raggio intero”. Lo que se traduce como: “Mientras mi sol dio luz al patrio suelo,/ cuál de mirar sus rayos reprimido,/ cuál de la ciega invidia compelido,/ no aprehendieron su celeste vuelo”. Dávalos, como se puede ver, calca la estructura gramatical del cuarteto, algo que hará también en otras ocasiones. Lo primero que llama la atención, sin embargo, es un cambio radical en el primer verso. La voz italiana habla del sol —el amante— que daba calor a *nostro hemispero*. El hemisferio norte, se entiende. Pero, el autor de la *Miscelánea austral*, escribe, justamente, y a mucha honra, desde el sur. En el coloquio XLIII, de manera incluso más ‘colonniana’ que petrarquista, en la canción “Al pie de un fresno, de un laurel y un álamo”, Delio ya se refiere a Cilena diciendo: “de un nuevo sol y resplandor angélico/ que desde el polo antártico/ todo ilustra hasta pasado el ártico” (vv. 6-8). En consecuencia, el soneto no podía quedarse como estaba. Si el sol está iluminando un hemisferio, el otro está oscuro. Dávalos reemplaza *hemispero* por *patrio suelo*, lo que funciona bien, pues la expresión se adapta al espacio geográfico-ficcional de la enunciación.

Pero no solo se salva el asunto, la inclusión de lo patrio suma un concepto. ‘Patria’ es una palabra que funciona más como un valor que como un territorio específico. Dávalos acaba transmitiendo este valor (muy presente en la *Miscelánea*). El amado del soneto resulta patriota. Esta podría parecer una intromisión algo violenta en el soneto de Colonna, pero no lo es, pues aquí,

¹⁹ Ramie Targoff identifica este tema como uno de los principales de la poesía amorosa de Colonna: “Colonna also conjures a world of alternately envious and admiring men, who often too late —after d’Avalos’ death— come to recognize his true worth” (*Poems of widowhood* 17). Traducción de la cita: Colonna evoca también un mundo de hombres alternativamente envidiosos y admirativos, que con frecuencia demasiado tarde —tras la muerte de d’Avalos— llegan a reconocer su verdadero valor.

justamente, la voz poética se está quejando de que las personas que rodeaban a su marido, ¿sus compatriotas?, no entendieron su valor hasta después de que entregara la vida. Y, aunque aquí no lo dice, sabemos que se refiere a la guerra y que el valor del que se habla es difícil de disociar del patriotismo. Entonces, Dávalos se permite cambiar un concepto e incluso sumar otro, pero no deriva en cualquier dirección, sigue alineado a las intenciones de la poeta.

Los versos segundo y tercero del cuarteto se traducen de forma muy cercana. El cuarto, no obstante, es otro ejemplo de metáfora modificada. En italiano, la gente envidiosa no habría sido capaz de vislumbrar la totalidad del rayo de la gran luz. Esta imagen —a tono con el primer verso que mostraba al amado-sol iluminando todo el hemisferio— pareciera, en principio, que se pierde en español. Dávalos propone que la gente envidiosa no habría sido capaz de aprehender el “celeste vuelo”. Uno podría preguntarse, ¿qué vuelo? En la metáfora, ¿qué vuela? Solo puede ser el sol. Lo cual tiene sentido si recordamos la más común de las representaciones clasicistas de la estrella: Apolo atravesando a vuelo el cielo. La metáfora se modifica, ciertamente, pero de forma muy cuidada, pues el efecto final es equiparable. Rayo de luz recorre la totalidad, Apolo, el cielo. Los lectores nos figuramos casi lo mismo.

El juego con las imágenes poéticas, me parece, queda ejemplificado. Pero quisiera hacer una parada más, una imprescindible. Se trata del último soneto del conjunto. Como vimos, en este punto, se invierte el orden: en el puesto 13 se traduce el soneto XX de las *Rime* y, para cerrar, en el puesto 14 se traduce el soneto XIX. Dávalos, de seguro, no hace esta elección a la ligera. El último soneto que tradujera de la marquesa estaba llamado a ser, a su vez, la última composición poética de toda la *Miscelánea*. Si recordamos, la obra se inaugura con un soneto que celebra el amor entre Delio y Cilena: amor conyugal, en vida. ¿Qué mejor manera de concluir que con unos versos que cantan la inquebrantable firmeza de este tipo de amor? Una firmeza que vence la muerte. Dice el soneto XIX:

Amor tu sai, che mai non torsi il piede
 Dal carcer tuo soave, né disciolsi
 Dal dolce giogo il collo, né ti tolsi
 Quanto dal primo di l'alma ti diede.

Tempo non cangiò mai l'antica fede;
Il nodo è stretto anchor com'io l'avolsi,
Né per il frutto amar, ch'ogni hor ne colsi,
L'alta cagion men cara al cor mi riede.

Visto hai quanto in un petto fido ardente
Può oprar quel caro tuo più acuto dardo,
Contra del cui poter Morte non valse.

Fa homai da te, che'l nodo si rallente,
Che a me di libertà già mai non calse,
Anzi di ricoverarla hor mi par tardo.

Dávalos propone:

Sabes tú, amor, que yo no he quebrantado
la cárcel tuya, pues aún no he querido
ver del cuello tu yugo sacudido,
ni libre el bien que el alma da y te ha dado.

La fe no borra el tiempo ni el estado,
el ñudo está cual debe ser y ha sido,
nunca amé por el fruto conseguido,
alta ocasión es la que me ha forzado.

Ya has visto bien lo que en un punto ardiente
obrar puede tu más agudo dardo,
al poder de la muerte, foso y muro.

A tu rigor suplico se contente,
pues vana libertad yo no pretendo,
sino el morir, do siento ver que tarde.

Diferentes cosas podrían decirse de esta traducción, pero comentaré lo que considero más relevante para esta ocasión. En los versos tercero y cuarto del segundo cuarteto italiano, la voz poética asegura que ni siquiera el fruto amargo que siempre cogió de su estado amoroso hizo que tan alta causa se tornara menos querida para su corazón. Aquí, Dávalos no solo adapta lo que

dice la marquesa, sino que cambia el sentido a una de sus imágenes. Es la única vez que interviene de esta forma. En la versión hispana, la voz amante dice “nunca amé por el fruto conseguido, / alta ocasión es la que me ha forzado”. Se mantiene la imagen del fruto, pero está completamente resignificada. Ya no se trata del fruto amargo, de ese componente de dolor que el petrarquismo, en su mundo de contrastes y paradojas, tanto había asociado al amor. Ahora se trata del *fruto conseguido*. Un fruto que, al contrario de amargo, parece dulce, pues podría hacer que alguien pensara que es suficiente motivación para amar. Es una alusión al goce, en vida, del amor de los esposos. En el soneto final de la *Miscelánea* no había cabida para hablar de los frutos amargos del amor. Luego, ya siguiendo más de cerca a Colonna, se aclara que no se ama siquiera por el *fruto conseguido*, sino por la *alta ocasión*: el componente espiritual del amor que sería, justamente, el que permite vencer las barreras de la muerte.

Dávalos, para coronar el monumental encomio del amor conyugal que es su obra, pone énfasis en su posibilidad de trascender el mismo mundo. Por esto, en los últimos versos hispanos, la voz amante dice que, luego del ñudo que hizo amor, ya no pretende libertad, sino que desea la muerte. En italiano, la amante se limita a lamentar que, *nodo* por medio, ya sería tarde para recuperar su libertad, lo que, en verdad, tampoco querría (“già mai non calse”). Dávalos no traiciona esta imagen, la repite, pero la intensifica. El deseo de muerte no se encuentra explícitamente en este soneto de Colonna, aunque sí es muy propio de su poesía; en palabras de Targoff: “in several poems, she longs for her own death and even fantasizes about committing suicide” (19).²⁰ Dávalos suma ahora este tópico ‘colonniano’ para poder cerrar su cancionero con la afirmación más extrema del *amor uincit mortem*.

En suma, la manera en la que Dávalos sigue a Colonna consiste, sobre todo, salvo excepción, en mantener el sentido de los versos que está vertiendo al español. No le interesa realmente calcar las imágenes u otras figuras retóricas: las toma como punto de partida. Puede alejarse más o menos según le convenga. El resultado debe ser, finalmente, bello. Acercarse a la poeta significa también hacer justicia a la “elegancia de sus versos”. Traducir la belleza, si acaso eso es posible.

²⁰ Traducción de la cita: en varios poemas, ella anhela su propia muerte e incluso fantasea con suicidarse.

4. DE SONES Y COMPASES

Dávalos, por otro lado, quiere que sus versos se hagan eco de aquellos de la marquesa. Eco, verdaderamente, pues, además de traducir el sentido, busca replicar algo de los sones y compases. Estos viajan desde Roma o Isquia, donde Colonna escribió, hasta las alturas andinas. En su gesto amoroso, cuidadoso, de traducción, el poeta no descuida la parte más material de la voz de Colonna: su sonido. Vale la pena, por ende, que nos detengamos un momento a ver cómo interactúan, a nivel de métrica y rima, los sonetos italianos y sus traducciones.

Al tratarse de sonetos, demás está decir que la estructura métrica de los cuartetos es siempre la misma. Dávalos, al igual que Colonna, siguiendo la norma petrarquista, en todos los sonetos de su obra acude a cuartetos de rima abrazada: ABBA ABBA. Sin embargo, como se sabe, los tercetos daban cabida a libertades. En esta instancia, Colonna experimenta bastante con las distintas combinaciones de rimas que permitía la tradición. Dávalos procura acompañarla, aunque no lo hace de manera sistemática: solo en ocho de los catorce sonetos traducidos se reproduce en español la estructura de los tercetos italianos. Dávalos tiene una marcada preferencia por la forma CDE CDE.²¹ Cuando la abandona es justamente para seguir más de cerca a Colonna. Lo hace en los sonetos 1 (CDC DCD) y 5 (CDE DCE). En cambio, como era de esperarse, cuando se distancia de Colonna, lo hace para poder permanecer en su estructura predilecta. Replicar a pie juntillas la estructura métrica es una de las estrategias de Dávalos, pero se ve que, si creía que esta desfavorecía la calidad de sus traducciones, renunciaba a ella.

A lo que no renuncia es a buscar diferentes maneras de recuperar características sonoras de los versos que traduce. El estudio de las rimas es elocuente. En el soneto 1, por ejemplo, los cuartetos de Colonna tienen la rima A en -oglia y la B en -ole; los de Dávalos, por su parte, tienen la rima A en -ojos y la B en -ento. No es la única vez que Dávalos traduce con la rima en -ojos versos que en italiano tienen la rima en -oglia. Repite el procedimiento en el soneto 10. Aquí hay una suerte de evocación sonora que pasa por el hecho de que muchas palabras que en italiano se han desarrollado con la lateral palatal “gl” [ʎ], en español han derivado en la fricativa pospalatal “j” /x/ (como *figlio*

²¹ Esto resulta claro también al analizar el conjunto de sonetos presentes en toda la *Miscelánea*.

e *hijo*). Este es un detalle del soneto. En los tercetos, en cambio, Dávalos directamente calca las rimas que usa Colonna: C en -ena y D en -anto. Además, en esta ocasión, cosa que no podrá hacer siempre, se vale de la hermandad entre el italiano y el español para usar prácticamente las mismas palabras de Colonna al final de cada verso. Si las rimas del primer terceto italiano van en *pena*, *pianto* y *affrena*, en español van en *pena*, *llanto* y *enfrena*. Dávalos, como vimos, no teme reacomodar los conceptos de los versos italianos. En el segundo terceto, esto lleva a que reutilice, o casi, las palabras de Colonna para la rima, pero en desorden; entonces, el terceto italiano rima en *canto*, *serena* y *vanto* y el español en *levanto*, *serena* y *canto*.

Como en el acápite anterior, tampoco en esta instancia puedo elaborar un análisis detallado de cada uno de los sonetos. Me limitaré a recorrer solo algunos casos representativos. La estrategia de reproducir exactamente las mismas rimas a lo largo de estrofas enteras, en verdad, solo se encuentra nuevamente en el soneto 2 (quizá fue, de hecho, un primer impulso que se fue diluyendo). En este caso, Dávalos calca la rima de los cuartetos: A en -ero y B en -ente. En cinco de los ocho versos, además, reproduce las mismas palabras del texto italiano: *presente* → *presente* (verso 2); *mente* → *mente* (verso 3); *vero* → *vero* (verso 4); *ardente* → *ardiente* (verso 6); *leggiero* → *ligero* (verso 8). Para tender el hilo sonoro hacia Colonna, en los tercetos emplea una de las estrategias de las que más se servirá en los siguientes sonetos. Juega con la dimensión asonántica de las rimas: trabaja la coincidencia vocálica. La semejanza, en este caso, está en la rima D (versos 10 y 13): -ida en español e -ita en italiano. Junto con la coincidencia vocálica, naturalmente, aquí se aprovecha la similitud entre los sonidos de la *t* y la *d*, idénticos en punto y modo de articulación.

El salto de la *t* a la *d*, por su parte, responde al desarrollo propio del español, que, a diferencia del italiano, tendió a la sonorización intervocálica. Los cuartetos del soneto 8 siguen enteramente esta lógica. Se calcan las rimas de Colonna, pero se transforma la *t* en *d* y, gracias a esto, se pueden usar en español las mismas palabras que en italiano. La rima A en español va en -ado y en italiano en -ato; la B en español en -idas y en italiano en -ita. Dávalos usa en más ocasiones la técnica de aprovechar el diverso desarrollo lingüístico de las dos lenguas. Por ejemplo, en el soneto 13, si la rima A en italiano va en -anno, en español va en -año; o, en el soneto 11, si la rima B en italiano va en -agna, en español se persigue el fonema [ɲ] y nos encontramos con la rima en -aña.

Retomando el juego con la dimensión asonántica, podemos ver el caso del soneto 4, en el cual la rima A en italiano va en -eme y en español en -ente; o el caso del soneto 6, cuya rima B en italiano va en -arca y en español en -ada. Elijo estos dos ejemplos porque, en ambos, a esta técnica se unen otras dos. En primer lugar, en los cuartetos, Dávalos decide calcar íntegramente la otra rima: es decir, en el soneto 4, calca la rima B (en -esca) y, en el 6, la A (en -onde).²² En segundo lugar, ya en los tercetos, en lugar de calcar las rimas o sus vocales, hace eco principalmente de las consonantes. En el soneto 4, si bien calca la rima C (en -ende), la rima D en italiano va en -ore y en español en -uro. En el soneto 6 también calca la rima C (en -una) y la rima D, que en italiano va en -enti, en español va en -ente. Y, así, podríamos continuar con una variada gama de formas en las que Dávalos interactúa con las rimas de su modelo.

El calco de estructuras gramaticales enteras es otra manera de hacer eco del ritmo. En el acápite anterior, vimos un ejemplo de esto en el primer cuarteto del soneto 9, traducción del XI de las *Rime*. Si recordamos, en ambos casos la estrofa entera es una oración compleja. El primer verso es una subordinada temporal introducida por *mentre* / *mientras*. Los versos tercero y cuarto, en estructura distributiva y en paralelismo, son también oraciones subordinadas, participiales pasivas introducidas por el pronombre *qual* / *cuál*. El verso cuarto, finalmente, contiene el verbo principal: *non scorser* / *no aprehendieron*, cuyo sujeto (tácito) se desarrolló en los dos versos anteriores. Al verbo principal sigue un complemento directo: la metáfora del rayo o de Apolo.²³ Sintácticamente, la estrofa es idéntica en las dos lenguas. Este juego, tan característico de la *imitatio* petrarquista, lo es también de las composiciones de Dávalos. Lo emplea

²² Algo curioso del soneto 4 es que, por un momento, Dávalos se disfraza de seseante y hace rimar *yesca* con *crezca* y *fresca* con *parezca*. Se disfraza, digo, pues, por el resto de su obra, parece que no lo era (Paz Rescala, *Edición y estudio* 53). El salto del sonido [s] al [θ] es intencional: el tercer verso de cada cuarteto. Esto, además, permite que en el primer cuarteto se tienda un puente entre el italiano *cresca* y el español *crezca*.

²³ Son bastante comunes, de hecho, los sonetos que, tanto en italiano como en español, empiezan a través de subordinadas temporales. Solo en el conjunto de traducciones que ahora nos ocupa, encontramos tres casos: los sonetos 8, 9 y 11. Tratándose de *imitatio*, además, es imposible no recordar el famoso soneto garcilasiano de temática *carpe diem* “En tanto que de rosa y azucena”, imitado por Góngora en su “Mientras por competir con tu cabello”.

en varias ocasiones a lo largo del conjunto de traducciones que nos ocupa y, por ende, es importante señalar su relevancia en el eco de los ritmos italianos.

Dávalos, a lo largo de la *Miscelánea*, suele hacer demostraciones de destreza poética que tienen, por supuesto, mucho de lúdico, en el mejor sentido de la palabra. De hecho, en el coloquio XLIII, luego de presentar su estupenda traducción de *Le lacrime di San Pietro*, enseña a Cilena una canción hecha exclusivamente de versos esdrújulos y un soneto plagado de referencias indescifrables. Para el autor, el fin de estas piezas sería acreditar que: “los que profesan la poesía han de mostrarse generales en toda manera de componer, así en diversas poesías como en diversidad de versos” (fols. 207v-208r). Con esto, remarca una cualidad esencial del cancionero que teje a lo largo de la *Miscelánea*: la variedad, la experimentación con las formas poéticas quinientistas.²⁴ De seguro, la manera en la cual se encara la traducción de los sonetos de Colonna responde también a este llamado, a la voluntad de jugar con las formas. ¿Puede, acaso, dejar de hacerlo la poesía? Pero, en la senda de toda su propuesta estética, el poeta nos enseña que así, maniobrando las palabras, se construyen y reconstruyen mundos.

Dávalos lleva a Colonna al Nuevo Mundo. A ese Nuevo Mundo en el cual un grupo de letrados, esos que se han asociado con la Academia Antártica, estaban intentando recrear una patria clasicista y profundamente italianista. Dávalos hace de sus palabras espejos y de su voz eco. Busca acercarse a Colonna y eso, a veces, implica tomar ciertas distancias. Resignifica la distancia y la convierte en canal de creación. Sigue *—sequi—* a la marquesa; con los modos del amor, la interpreta, la entiende, y hace suyo el camino que ella emprende hacia lo bello, ese ideal que en el Quinientos no era sino el de lo bueno y, finalmente, lo eterno. Se convierte, a su vez, en su discípulo en lo que respecta a cantar de amores, de conyugues y de pérdidas. Dávalos es un poeta ‘colonniano’ y esta perspectiva ayuda a comprender mejor, bajo un nuevo prisma, toda la poesía de la *Miscelánea*. Decía Colombí que tres fueron los principales modelos del poeta: Petrarca, Serafino Aquilano y Garcilaso (*Petrarquismo* 183). Es hora de añadir a Colonna a esta lista y darnos, nuevamente, al trabajo de la relectura.

²⁴ Sobre el concepto de laboratorio aplicado a la *Miscelánea austral*: “La *Miscelánea austral*, el laboratorio escritural de la nostalgia”, estudio introductorio de *Dolce mio foco*.

OBRAS CITADAS

- Barnadas, Josep y Carmen B. Loza. *El poeta Diego Dávalos y Figueroa y su contexto colonial en Charcas: aporte documental (1591-1669)*. Cochabamba: ODEC, 1995.
- Barrera, Beatriz. “Misoginia y defensa de las damas en el virreinato peruano: los coloquios entre Delio y Cilena en la *Miscelánea austral* (1602) de Diego Dávalos”. *América sin nombre*, Núm. 15, 2010, pp. 39-48.
- Bianchi, Laura. *Per un’edizione delle Rime di Vittoria Colonna secondo l’editio princeps del 1538*. Tesis doctoral, Universidad de Zúrich, 2022.
- Colombí Monguió, Alicia de. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea austral*. Londres: Tamesis, 1985.
- _____. *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo, una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Michigan: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores, 2003.
- Colonna, Vittoria. *Rime*, editado por Philipppo Pirogallio. Parma: Antonio Viotti, 1538.
- _____. *Rime*, editado por Ludovico Dolce. Venecia: Gabriele Giolito de Ferrari et fratelli, 1552.
- Crivelli, Tatiana. “The Print Tradition of Vittoria Colonna’s *Rime*”. *A companion to Vittoria Colonna*, editado por Abigail Brundin, Tatiana Crivelli y Maria Sereno Sapegno. Leiden: Brill, 2016, pp. 69-139.
- Dávalos y Figueroa, Diego. *Primera parte de la Miscelánea austral*. Lima: Antonio Ricardo, 1602.
- Daenens, Francine. “Le traduzioni del trattato *Della vera tranquillità dall’animo* (1544): l’irreconoscibile Ortensio Lando”. *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, Vol. 56, Núm. 3, 1994, pp. 665-694.
- Martínez de Merlo, Luis. *Tres poetisas italianas del Renacimiento*. Madrid: Hiperión, 1988.
- McHugh, Shannon. “‘I Take Thee’: Vittoria Colonna, Conjugal Verse and Male poeti colonnesi”. *Vittoria Colonna: Poetry, Religion, Art, Impact*, editado por Virginia Cox y Shannon McHugh. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, pp. 331-350.

- Paz Rescala, Laura. “‘Cual cauta abeja próvida y cuidosa...’: una aproximación a la Miscelánea austral de Diego Dávalos y Figueroa”. *Miscelánea austral*, edición facsimilar. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019, pp. 11-147.
- _____. “Dávalos y Figueroa, Diego (1552-1616)”. *Biblioteca del Parnaso Boliviano*, coordinada por Tatiana Alvarado Teodorika, 2023. boliviabpb.org/spip.php?page=autorboliviano&idautor=361
- _____. *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la Miscelánea austral de Diego Dávalos y Figueroa, con un recorrido por sus coloquios*. La Paz: Plural / Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2019.
- _____. “La construcción del autor en la *Miscelánea austral* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa”. *Calíope*, Vol. XXIX, Núm. 2, octubre 2024, pp. 175-191.
- Paz Rescala, Laura y Andrés Eichmann. “Restos de un ocaso: el testamento de doña Francisca de Briviesca y Arellano”. *Hipogrifo*, Núm. 12.2, 2024, pp. 577-598.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*, editado por Sabrina Stroppa. Turín: Einaudi, 2016.
- Stella, Clara. “Il ruolo di Vittoria Colonna nelle *Rime Diverse d’alcune Nobilissime et Virtuosissime Donne* (1559)”. *Italian Studies*, Vol. 74, Núm. 3, 2019, pp. 242-259.
- Targoff, Ramie. “Introduction”. *Poems of Widowhood: A bilingual edition of the 1538 Rime*, editado por Ramie Targoff y Troy Tower. Nueva York / Toronto: Iter, 2021.
- Torres Corominas, Eduardo. “Cortado a la medida de Juan Boscán: traducción y recepción de *El cortesano* de Castiglione en España”. *Íbero*, Núm. 98, 2023, pp. 257-275.
- Toscano, Tobia. “Due ‘allievi’ di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d’Avalos”. *Critica letteraria*, Núm. 61, 1988, pp. 739-773.
- Vega, Garcilaso de. *Poesía*, editado por Ignacio García Aguilar. Madrid: Cátedra, 2020.

Wainwright, Anna. “Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento”. *Vittoria Colonna: Poetry, Religion, Art, Impact*, editado por Virginia Cox y Shannon McHugh. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, pp. 95-114.

PALABRAS CLAVES: Virreinato del Perú, literatura colonial, petrarquismo, Vittoria Colonna

Recibido: 23 octubre 2025

Aprobado: 28 noviembre 2025