

# EL "TRIUNFO DE PETRARCA" EN CASTILLA: NOTAS ACERCA DEL TRIUNFO DE AMOR DE ATVAR GÓMEZ DE GUADALAJARA

José Manuel Lucía Megías

---

*Seminario de Filología Medieval y Renacentista Universidad de Alcalá*

## Resumen

El éxito de la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca por parte de Alvar Gómez de Guadalajara obliga a revisar la doble transmisión del mismo (manuscrita e impresa) a lo largo del siglo XVI. A partir del cuadro completo de los testimonios conservados, se buscará estudiarlos como una unidad de transmisión de la poesía petrarquesca en la Castilla de los Siglos de Oro. Aunque los problemas ecdóticos que presenta tan complicada transmisión obligan a hablar de una serie de estadios redaccionales antes que de relaciones de filiación reflejadas en un *stemma codicum*, se intentará la caracterización de las diferentes agrupaciones de los testimonios con el objeto de explicar algunos de los principios motores de las variantes redaccionales.

## 1. Hacia el "triunfo" de un traductor

El "triunfo de Petrarca" en Castilla ha estado supeditado a su tardía documentación (frente a lo que sucede en la corona de Aragón). así como a su posible vinculación a las corrientes erasmistas y reformadoras que salpicarán la vida cotidiana del imperio de Carlos V (Rico, 1974). Pero Petrarca, del que habría que distinguir claramente entre la difusión de sus obras latinas de las poéticas en lengua vulgar, estuvo más presente en nuestras letras de lo que las fronteras críticas han intentado establecer. Ya pasaron los tiempos en que la poesía de cancionero languidecía en los manuales después de la entrevista de Boscán y Navagero y el ejemplo triunfante de Garcilaso de la Vega: nombres como el de Alvar Gómez de Guadalajara (h. 1488-1538) Y el éxito de su traducción del *Triunfo de amor* durante el siglo XVI vienen a matizar algunas de las ideas más asentadas en nuestros estudios críticos.

Nacido en 1488 en Guadalajara, hijo de una familia muy vinculada con la corte castellana monarquía, no extraña su relación con Carlos V, al que sirvió como doncel en Flandes. Alvar Gómez, como el propio Garcilaso de la Vega con el que pudo coincidir en Pavia o en Bolonia, forma parte de ese grupo de poetas-soldados, al que les une una serie de rasgos: devoción por la figura del emperador, gusto por la poesía italianizante, admiración por la literatura toscana y ausencia de España debido a las continuas batallas que en estos años tenían ocupados a los jóvenes (y no tan jóvenes) soldados españoles(1); Alvar Gómez participó en las campañas de napoleón toscana (1512), siendo herido en Pavía (1525). Hombre culto, como así lo muestran sus obras latinas(2),

cuya noticia se hace eco Alejo de Venegas, maestro de gramática en Toledo y editor de sus textos, así como las palabras elogiosas de diversos humanistas, como el propio Nebrija.

Hombre culto, hombre vinculado por profesión y devoción a las corrientes literarias) triunfantes de su época; pero también, hombre que se educa y crece todavía en unos ambientes en donde los "antiguos" usos prevalecen, por lo que, a pesar de su posible relación con Garcilaso de la Vega y el propio Diego Hurtado de Mendoza, "no pudo romper el nudo que lo amarraba a la otra orilla del petrarquismo", en palabras de Carlos Alvar (1997:404). En este ambiente prerrenacentista, alrededor de 1510 de la corte de los Mendoza en Guadalajara debió escribir su traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca Alvar Gómez (Alvar, 1997: 405). En 1512 imprime Brocar en Logroño una traducción completa de los *Trionfi*, con glosas, realizada por Antonio de Obregón.

Pero, en este caso, Alvar Gómez usará una estrofa (copla real) y una rima (oxítona) más propia de la poesía cancioneril que de los nuevos caminos poéticos que se abrirán en los próximos años. Pero los caminos de la literatura nunca son en una única dirección; a lo largo de los años, el texto de la traducción del *Triunfo de Amor* se fue ampliando con la adición de nuevas canciones: canciones trovadorescas.

## 2. La transmisión

El *triumfo de amor* de Álvaro Gómez de Guadalajara gozó de una considerable difusión durante el siglo XVI, Y es ejemplo paradigmático de lo que hemos denominado "tradición mixta paralela" (Lucía Megías, 1 ~97), ya que en él se conjuga al mismo tiempo una transmisión manuscrita y otra impresa, que pueden influirse y contaminarse en cualquier momento. Pero, además, el texto del *Triunfo de amor*, se difundió en letras de molde mediante dos canales diversos, que pueden estar marcando ámbitos de recepción particulares: empezó a conocerse en pliegos de cordel (h. 1530), para luego pasar a la parte final de las reediciones de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor a partir de 1561.

Detengamos nuestra atención en el cuadro completo de los testimonios que han conservado la obra, algunos de ellos muy conocidos por tratarse de compilaciones cancioneriles, pero no estudiados hasta ahora como una unidad de transmisión de la poesía petrarquesca en la Castilla de los Siglos de Oro(3).

### 2.1. Manuscritos

El *Triunfo de amor* de Álvaro Gómez de Guadalajara se difundió casi siempre en el interior de cancioneros, normalmente italianizantes, del siglo XVI, aunque también se conservan códices que sólo han transmitido nuestro texto que, a pesar de ser tardíos, muestran una

posible vía de difusión. El *Triunfo de Amor* se ofrece como protagonista de tardíos ámbitos de recepción. Por su propia naturaleza -extensión breve y uso particular- es posible imaginar otros tantos testimonios similares, hoy perdidos(4).

**2.1.1. MN4:** Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 2.621: *Cancionero de Juan Fernández de Heredia*. Se trata de un códice del siglo XVI que, como se indica en el folio 3r: "En este libro ay poesías de Jorge de Monte Mayor, de Juan Fernandez, de Dn. Luis Margarit, de Dn. Luis de Milan [estos dos *últimos, tachados*]. Y de Dn. Diego Hurtado de Mendoza, de N. Torrellas, de Dn. Hernando de Acuña, de Álvaro Gómez de Ciudad Real y de otros autores inciertos". Se trata de un cancionero en donde se ha compilado buena parte de poesía italianizante, tan del gusto de la época. "El Triunfo de Petrarca" se sitúa entre los folios 209r-245r, quedando los folios 245v Y 246 en blanco: se trata de los folios finales del cuaderno E. Aparece después de una serie de canciones y villancicos de Juan Fernández de Heredia, y antecede una nueva sección de la compilación cancioneril dedicada a composiciones pastoriles, en donde destacan algunas églogas.

**2.1.2. MN6e:** Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 2.882: *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*(6). Códice de 369 folios, que representa un tipo de cancionero por adición, según Vicenc Beltrán (1996). Estaría copiado en cinco fases desde finales del siglo XV al siglo XVI, como ya indicara Azáceta, y en él se mezclan textos italianizantes como propios de la poesía cancioneril:

2.1.2.1. MN6a: ff. 1-156v. 2.1.2.2. MN6b: ff. 157r-270v. 2.1.2.3. MN6c: ff. 271 r-329v.  
2.1.2.4. MN6d: ff. 330r-349r:

2.1.2.5. MN6e:ff.350r-369r:el *Triunfo de amor* (ff. 354r-366v), constituye el final del cuaderno de esta quinta parte, que comenzaba con una coplas del Amirante a Boscán y a Juan de Mendoza .

**2.1.3. MN17:** Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 3.993: *Cancionero de Gallardo*(7) Se trata de un cancionero de 70 folios, que comienza con las coplas de "¡Ay panadera!", al que le sigue el "Triunfo de amor de Francisco Petrarca" (ff.5r-16v).

**2.1.4. M:** Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 4.086(8). Se trata de un códice del siglo XVIII, que copia en sus 14 folios el "Triunfo de amor" que, según indica en una nota marginal en el folio 13r: "Es copia esta de la que se halla (con señas de ser de buena mano) en el tomo 3º de la Miscellaneas en 4º que fueron 1º del Conde de Villaumbrosa, después de D. Luis de Salazar y se guardan este presente año de 1766 entre los Mss. de Montserrat de Madrid Letra L. núm. 3". Se documentan dos nuevas composiciones

poéticas (folios 3v y 5v), lo que le convierte, pesar de ser uno de los más "recentiores", en uno de los testimonios más interesantes a la hora de fijar el texto crítico del *Triunfo de Amor*.

**2.1.5.L:** Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 17.969: *Cancionero de Lastanosa-Gayangos*(9). Códice de mediados del siglo XVI(10), compuesto de 321 folios, muy conocido por conservar diversos sonetos y canciones de Boscán, Juan Hurtado de Mendoza y Garcilaso de la Vega. Entre los folios 247r y 293r se ha copiado el "Triumpho de miser Francisco Petrarca".

**2.1.6. L2:** Biblioteca Nacional de Madrid: ms 18.161(11). Copia del siglo XIX; el *Triunfo de amor* ocupa los folios iniciales (1r-50r), y a continuación se copian fragmentos de las *Cantigas de Santa María* y del *Libro de Alexandre*. Se trata de un "codex descriptus", ya que copia al *Cancionero de Lastanosa-Gayangos* (§ 2.2.5).

Como se aprecia por los pocos comentarios que hemos ido desbrozando del contenido de los distintos cancioneros, el *Triunfo de amor*, según la traducción de Álvaro Gómez de Guadalajara, se transmite en los ámbitos de recepción de la poesía renacentista de corte italianizante, como resulta lógico, así como también muy vinculada a la poesía pastoril, por lo que su introducción dentro del cuerpo de la *Diana* de Jorge de Montemayor no puede entenderse tan ajena a los ámbitos de recepción de los testimonios manuscritos.

## **2.2. Impresos**

2.2.1. Pliegos de cordel. Hacia 1530, debió imprimirse un pliego de cordel sin pie de imprenta con el título: "Triumpho de amor de petrarca sacado y trobado en romançe castellano por Castillo" (1530)(12). A pesar de la indicación en la portada de un "Castillo", se trata de un testimonio más de la traducción de Álvaro Gómez de Guadalajara.

Años más tarde se publicará un nuevo pliego de cordel formado por dos cuadernos y compuesto por 16 folios, en donde se lee en la portada: "Huerta de mucho primor l muy perfecta y acabada l dirigida y aplicada l a las passiones de amor: l y por este mismo auctor l de su metro muy pulido l el triumpho del dios Cupido l que hizo el gran orador". De este "Triumpho de Cupido" se conocen dos ediciones: la que en León termina de imprimir Pedro de Celada el 25 de noviembre de 1548 (=Le-1548)(13), y una reedición, que el 25 de marzo de 1562 realiza en Burgos Juan de Junta (=Bu-1562)(14).

2.2.2. *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. La obra debió comenzar a

difundirse en "letras de molde" a mediados del siglo XVI; la edición que se realizó en Valencia lo hizo sin fecha ni nombre del impresor, aunque ha sido fechada con anterioridad a 1559. En 1560 aparece datada la edición que se imprime en Zaragoza "en casa de Pedro Bermuz", y en donde se indica en la propia portada "Agora nueuamente añadido de 9iertas obras del mismo autor y con diligencia corregido". Al margen de este problema, el "Triumpho de amor traduzido por Álvaro Gómez de Ciudad Real, caballero" se va a insertar al final de la obra, antes de la "Historia de Alcida y Silvano", desde época muy temprana en la difusión de la novela pastoril de Montemayor, y se va a mantener en casi todas las reediciones de la misma, como se aprecia en el siguiente listado:

1. Cuenca, Juan de Cánova, 1561 (=Cu<sup>1</sup>-1561).
2. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1561 (=Va<sup>1</sup>-1561).
3. Alcalá de Henares, Francisco de Cormellas y Pedro de Robles, 1564 (=Al<sup>1</sup>-1564)
4. Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1564 (=Al<sup>2</sup>-1564)
5. Lisboa, Francisco Grapheo, 1565 (=Li<sup>1</sup>-1565).
6. Amberes, viuda de Juan Stelsio, 1570 (=Amb<sup>2</sup>-1570).
7. Amberes, Theodoro Lindano, 1575 (=Amb<sup>3</sup>-1575).
8. Pamplona, Tomás Porrallis, 1578 (=Pam<sup>1</sup>-1578).
9. Amberes, Pedro Bellerio, 1580 (=Amb<sup>4</sup>-1580).
10. Pamplona, Tomás Porrallis, 1582 (=Pam<sup>2</sup>-1582).
11. Venecia, Giacomo Vincenci, 1585 (=Ven<sup>3</sup>-1585).
12. Madrid, Francisco Sánchez, a costa de Blas de Robles, 1586 (=Mad<sup>1</sup>-1586).
13. Madrid, Luis Sánchez, 1595 (=Mad<sup>2</sup>-1595).
14. Valencia, Pedro Patricio Mey, a costa de Francisco Miguel, 1602 (=Val<sup>2</sup>-1602).
15. Madrid, imprenta Real (Juan Flamenco), 1602 (Mad<sup>4</sup>-1602).
16. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614 (=Bar<sup>2</sup>-1614).
17. Milán, Juan Baptista Bidelo, 1616 (=Mi<sup>2</sup>-1616).
18. Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo Gonyález, 1622 (=Mad<sup>5</sup>-1622).
19. Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1624 (=LI<sup>2</sup>-1624)

La *Diana* de Montemayor se convierte, de este modo, en una obra abierta; pero no tanto en su acepción semiológica y postmodernista, siguiendo la estela de Umberto Eco, como en su verdadera dimensión editorial: el texto de la *Diana* de Montemayor se mantiene inalterable (a pesar de los nuevos errores de copia que se documentan); pero no así su unidad editorial: la obra (es decir, el texto más sus paratextos) se abre y se amplía según las crecientes necesidades que los receptores del género pastoril plantean a sus librerías e impresores. Y esta estrategia editorial será remarcada en las propias portadas:

"Agora de nuevo añadido el Triumpho de amor de Petrarca  
y la historia de Alcida y Siluano, con los amores de Abindaraz y otras cosas"  
(Valladolid, 1561)

"A se añadido en esta última Impression los verdaderos amores de  
Abencerraje y la hermosa Xarifa, La infelice historia de Piramo y Tisbe Van  
tambien las Damas de Aragón y Catalanas, y algunas Castellanas, que hasta  
aquí no auian sido impressas" (Zaragoza, Miguel de Gúesa, 1562)(15)

Desde este punto de vista, la transmisión del *Triunfo de amor* de Petrarca resulta muy  
similar tanto en su vertiente impresa como manuscrita.

### 3. Un primer acercamiento ecdótico: la collatio externa

Como es fácil suponer, con una transmisión tan complicada, los problemas ecdóticos  
que presenta el *Triunfo de amor* de Álvaro Gómez de Guadalajara resultan a veces  
descorazonadores. La crítica ha hablado incluso de una doble redacción (siempre el  
fantasma de la pluma del autor) para explicar algunos hechos que, desde nuestro  
punto de vista, se pueden entender y justificar desde los usos de la propia  
transmisión. Pero esta doble redacción, basada en la inserción de algunas  
composiciones poéticas originales dentro de la traducción del texto original así como  
algunos cambios métricos (en especial lo que se refiere a la rima oxítona), pueden  
explicarse dentro de la transmisión manuscrita como un deseo de aclimatar el texto  
de Petrarca a los nuevos usos poéticos que aparecen en los cancioneros en que se  
inserta, que incluso podemos datar con más o menos precisión gracias a la  
transmisión impresa.

De la *collatio externa* de los diferentes testimonios conservados de la obra<sup>16</sup>, hemos  
concretado los siguientes *loci críffíci*, que nos permitirán una primera aproximación a la  
historia textual del *Triunfo de amor*, que tendrá que ser confirmada o desmentida por los  
datos de la *collatio variarofVm codicum*:

1. Alteración del orden de los versos (con posibles alteraciones textuales)
  - 1.1. En una misma copla
  - 1.2. En coplas diversas
2. Alteración del orden de las coplas
3. Ordinatio.
4. Adición de canciones trovadorescas
5. Adición de coplas
6. Supresión .de .coplas

## 1. Alteración del orden de los versos (con posibles alteraciones textuales)

### 1.1. En una misma copla

#### 1.1.1 Copla 18:

<b>Todos</b>	<b>[h1530]</b>
178 porque a otros sea escarmiento	178 en esse tu pensamiento
179 con qu'ese tu pensamiento	179 con que con crudo tormento

#### 1.1.2. Copla 47:

<b>Todos (om. Cu)</b>	<b>MN17 (con error métrico)</b>
469 por mal que dixo bentura	469 mas no por eso mudado
470 nunca pudo ser mudado	470 por mal que dixo bentura

#### 1.1.3. Copla 51:

<b>Todos</b>	<b>Le   Cu</b>
503 que bivió en tal debaneo	503 que por cunplir su deseo
504 que por cunplir su deseo	504 biviendo en gran debaneo

#### 1.1.4. Copla 69:

<b>Todos</b>	<b>MN61 L</b>
687 venger a su condiçión	687 abrasalla d'este fuego
688 o te quita el nonbre luego	688 que quema mi corazón
689 o la abrasa con el fuego	689 y bencer su condiçión
690 que quemas mi corazón	690 o quitarte el nombre luego.

#### 1.1.5. Copla 72:

<b>Todos</b>	<b>Le   Cu</b>
713 que pues supe conozella	713 ni en mi mano fue querella
714 ni en mi mano fue querella	714 aunque nunca pude vella(17)

#### 1.1.6. Copla 77:

<b>Todos</b>	<b>M   Le   Cu</b>
763 y en mi pena dolorosa	763 de (se Le Cu) ser una misma cosa
764 de ser una misma cosa	764 en mi pena dolorosa

1 .1.7. Copla 79:

<b>Todos</b>	<b>MN4  M</b>
786 vida de penssar en ella	786 muerte (de no poder bella M   en ver que ya soy bella MN4)
787 muerte de no poder bella	787 vida de penssar en ella

1.1.8. Copla 90:

<b>Todos</b>	<b>Le   Cu (error métrico)</b>
892 que yazen so la tierra	892 nuestro el oro a los ladrones
893 nuestro el oro a los ladrones	893 que yazen de so la tierra

1.1.9. Copla 92:

<b>MN17(18)</b>	<b>Le   Cu (error métrico)</b>
916 y holgando en mi passion	916 om.
917 save ya mi corazon	917 se vivir hecho dos partes
918 vivir hecho muchas partes	918 ya sabe mi corazón
919 y buscar siempre mil artes	919 y buscar siempre mil artes
920 para mi gran destruicion	920 para mi gran destruicion(19)

1.1.10. Copia 96:

<b>Todos</b>	<b>MN61 L</b>
956 se soltar a quien me ata	956 se dar la vida a quien me mate
957 dar la vida a quien me mata	957 y soltar a quien me ate

1 .1 .11. Copla 96:

<b>Todos</b>	<b>MN4</b>
958 saviendo la manera suya	958 seguir a quien roe destruya
959 seguir a quien me destruya	959 saviendo la manera suya

1.1.12. Copla 97:

<b>Todos</b>	<b>MN6   L   M   Le(20)</b>
966 ya miro ya ciego esto	966 ya tropieço por do vo
967 ya no estoy quedo ni bo	967 ya miro ya ciego

1.1.13. Copla 119:

<b>Todos</b>	<b>M   MN6   MN4   L   [h1530] Le (error métrico)(21)</b>
1189 donde por santa muger	1189 donde venus es honrada

1190 es alli Venus honrada	1190 por una santa muger
----------------------------	--------------------------

1.1.14. Copla 123:

<b>Todos</b>	<b>MN4</b>
1223 Engaños, sueños, herrar.	1223 ansias. angustias. dolor.
1224 ansias, angustias, dolor	1224 engaños, sueños, herrar

1.1.15. Copla 137:

<b>Todos</b>	<b>[h1530]</b>
1368 como mas su servidor	1368 en la carzel del Amor
1369 en la carzel del Amor	1369 como mas su servidor

1.2. En coplas diversas

1.2.1. Copla 34 (*om.* en h.1530).

<b>MN17   M   Le   Cu   MN6   MN4   L</b>
331 Mira la (gran MN17   grave passion)
332 de quien fue en Tracia señora
333 cuyo amor fue la ocasión
334 de enlazar a Demofon
335 (donde lo beis ir MN17 M Le Cu   do yr leberas MN6 MN4 L) agora

<b>MN17   M   Le   Cu</b>	<b>MN6   MN4   L</b>
336 mira (como fenecio MN17 I a Jason que llebo)	336 Y mira tras Parcia aquella
337 la que a su padre dexo	337 que solo scusara ella
338 y partio el niño por medio	338 la guerra muy peligrosa
339 no puede dexarse sin remedio	339 si la fortuna mentirosa
340 que ella a muchos antes dio.	340 tuviera manzilla della

1.2.2. Copla 50.

<b>MN17   M   h1530   Le   Cu   MN6   MN4   L</b>
491 Cata caneze y a Mira

492 y artemisa que se muere
493 y a Protis y a Deimira
494 y a Biblis que tiene hira
495 de Cadno que no la quiere

<b>MN17   M   h1530   Le   Cu</b>	<b>MN6   MN4   L</b>
496 Y mira tras Porcia aquella	496 mira como fenecio
497 que solo escusara ella	497 la que a su padre dexo
498 la guerra muy peligrosa	498 y partio el niño por medio
499 si la fortuna mentirosa	499 sin poder darse el remedio
341 tuviera manzilla della	500 que ella a muchos antes dio.

El texto 1.2.1. parece el correcto, ya que en el original de Ptrarca se indica:

Quello e Demofoon, e quella e Fille,  
 quello e Giasone e quell'altra e Medea,  
 ch'Amor e lui seguía per tante ville.

## 2. Alteración del orden de las coplas.

2.1. MN4: ... 44 + 48 + 45 + 46 + 47 + 49 ... (mútilo de la copla 35).

2.2. MN4-MN6-L 50 + 53 + 51 + 52 + 54.

## 3. Ordinatio:

3. 1. copla 41:

<b>MN17</b>	<b>Le</b>	<b>Cu</b>
Capitulo 2	Capitulo segundo	Capitulo segundo

3.2. copla 54: MN17: Capitulo 3

3.3. copla 102:

<b>MN17</b>	<b>L</b>	
Capitulo 4	Quarta parte	

#### 4. Adición de canciones trovadorescas(22)

##### 4.1. Después de copla 28 (MN6 MN4 L h1530)

Se han modificado los versos finales de la copla 28 para introducir el nuevo texto:

<b>MN17   M   Le   Cu</b>	<b>MN6   MN4   L   h1530</b>
279 da siete bezes al día	279 todas las oras del Día
280 de cozes a la Razon	280 tañe y canta esta (canço MN6   cançion)

CANCION **MN6** | Cancion a Faustina **MN4** | Cancion a Justina **L**

Aunque yo (en | om L) mis males beo  
que el mayor es el vivir  
siempre ruego a mi desseo  
que no me dexé morir.

(+ Copla **MN4**)

Porque quiere .el coraçon  
que mientra (sereis | fuerdes **h1530**) servida  
no se me acabe la vida  
por que dure la passion  
De manera que aunque (+os MN6) (beo MN6 | creo)  
que es imposible el vivir  
siempre ruego a mi desseo  
que no me dexé morir.

##### 4.2. Después de copla 33 (am. **MN17Le Cu**)

###### 4.2.1. CANIÇION **MN6** | CANCION **L**

Salid ya lagrimas mias  
que mucho tiempo tardastes que ya pasaron los dias  
por cuya causa (aqui | os M h 1530) entrastes

(+copla **MN4**)

Ya no espero alegre ser  
ni libre de mi desseo  
ya ninguna cosa beo  
que me pueda dar plazer

pues tan banas alegrías  
fueron las por que (aqui l os **M h1530**) entrastes  
salid ya lagrimas mias  
que mucho tiempo (+os **M**)  
tardastes (+quencerradas estubisteis **L**)  
(+que ya pasaron los días  
por cuya causa aqui entrastes **MN4**)

4.2.2. Esta canción sólo aparece en **M** (ff. 3v-4r):

CANCION

o si nunca muriese  
ni mi pena desigual  
porque mas pena sintiese  
teniendo vivo mi mal  
si no tengo de sentir  
despues de muerto el dolor  
el menor mal es morir  
de quanto hace el amor  
Por esto porque creciese  
mi pena tan desigual  
o si nunca yo viviese  
teniendo vivo mi mal.

4.2.3. No aparece, como en 4.2.1, ni en **MN17 Le y Cu**

CANCION **MN6** ¡Otra cançion **MN4** i CANCiON **L**.

(Pues l Mi M h1530) corazon (no eres l ya no M h1530) mio  
que te me quito el amor  
cosa de gran desvario  
es sentir yo tu dolor

(+Copla **MN4**)

Ya no tengo parte en ti  
pues que ageno de mi vives  
la pena que tu rescives  
porque me atormenta a mi

Cosa de gran desvario  
 es sentir yo tu dolor  
 pues corazon no eres mio (pues que tu ya no eres mio M h1530)  
 Que te me quito el amor  
 (+cosa (+es ínterl.) de gran desvarío  
 es sentir yo tu dolor **MN4**)  
 (+torna a la obra **M**).

4.3. Después de copla 53: sólo se documenta en **M** y en **h1530**. Los versos de la copla anterior se han transformado para poder insertar este nuevo texto:

<b>Todos</b>	<b>M  h1530</b>
526 que algun muy leal amator	526 Este enel tiempo que estaba
527 de quantos haze el amor	527 que manifestar no osava
528 el menor males morir	528 la fuerça de su aficion
529 sino tiene de sentir	529 aquesta triste cancion
530 despues de muerto dolor	530 dicen muchos que cantaba

#### CANCION **M**

(Vio M I vuestro h1530) gran merescimiento  
 En mi muerte es la disculpa  
 mas del (+mal h1530) que yo (om h1530) siento  
 mi lengua tiene la culpa  
 Viendo en vos que meresceis  
 que no me atreva a miraras  
 teme mi lengua rogaras  
 señor a que me salveís  
 Assi que de mi tormento  
 (vio que esto M I vuestro gesto h 1530) en la disculpa  
 mas del (mayor mal M I mal mayor h 1530) que siento  
 mi lengua tiene la culpa

Se inserta esta canción en un episodio especialmente amplificado por Alvar Gómez, en donde se están glosando los amores de Paolo y Francesca, que aparecen en un conocido y citado pasaje de la *Divina Comedia* de Dante (Recio: 1995)(23).

## 5. Adición de coplas

5.1. Después de la copla 33, antes de insertar nuevas composiciones poéticas:  
omitida en **MN17, Le y Cu**:

En el tiempo que pensava  
a Policena alcançar  
mientras sin armas estava  
el gran plazer que tomava  
no le dexava llorar  
Mas quando conocía  
que su plazer le mentía  
abrasado en mil passiones  
cantava aquestas canciones  
para amansar su porfía.

5.2. Copla 101: después de esta copla se incorpora otra en **M** (f. 9v):

Bien se que mi mal es honra  
pero se que estan cruel  
que segun peno conel  
paresce que me deshonra  
lo mucho que sufro del  
Es tan grave el corrimiento  
de ver quan mal me tratays  
que vos quedays el tormento  
es verguenza que sepays  
do llega mi sufrimiento

## 6. Omisión de coplas(24)

6.1. Copla 35: **MN4 | h1530**

6.2. Copla 116: **MN4 | M | h1530 | Le | Cu**

6.3. Copla 136: **M**: omitidas los primeros cinco versos de la copla.

6.4. Coplas 140-142: omitidas en **M**

6.5. Copla 140: omitida en **h1530**

De los *loci critici* se pueden extraer una serie de conclusiones ecdóticas, que permiten un primer acercamiento a la relación de los distintos testimonios que han transmitido el *Triunfo de Amor* de Petrarca según la traducción de Alvar Gómez de Guadalajara. Conclusiones que han de ser rechazadas o aceptadas dependiendo de los datos que

procedan de la *collatio intema* (25).

Las diversas tradiciones textuales -tanto impresas como manuscritas-, la facilidad con que pueden producirse contaminaciones y enmiendas (testimonios que se suceden en diversas épocas, el problema de la oralidad como medio de transmisión... ), así como la posibilidad de que haya varias versiones circulando, transmitiendo y contaminándose al mismo tiempo, obliga a hablar de una serie de estadios redaccionales antes que de unas relaciones de filiación reflejadas en un *stemma codicum*(26), y sobre todo, concretar nuestros esfuerzos en la caracterización de las diferentes agrupaciones que podemos hacer de los testimonios conservados, y que permiten explicar algunos de los principios motores de las variantes redaccionales que se evidencian a lo largo del cotejo de todos los testimonios.

1. Un primer estadio redaccional, que se conoce gracias a las lecciones de **MN17** ("Cancionero de Gallardo"): que podría ser la difusión de un borrador, y que se caracteriza por:

1.1. Ausencia de las canciones trovadorescas.

1.2. División del texto en capítulos, que se acerca más al original italiano, igualmente dividido en partes:

- a) Copia 41: capítulo 2
- b) Copla 54: .capítulo 3
- c) Copla 102: capítulo 4

2. Un segundo estadio redaccional, en donde se llevan a cabo una serie de cambios textuales así como en la *ordinatio*, tal y como se evidencia en el resto de los testimonios. Las lecciones de este estadio pueden evidenciarse en las lecturas coincidentes entre **MN17 y MN4**, Y en las lecciones de **Le y Cu**.

2.1. Se suprime la división del texto en capítulos, aunque no se consuma en todos los testimonios de la misma manera: mientras que los impresos **Le y Cu** mantienen en la copla 41 la indicación de "Capitulo segundo"; en **L**, lo hace con la copla 102: "Quarta parte".

2.2. Ausencia de canciones trovadorescas.

3. De este segundo estadio redaccional tendríamos claramente definidas dos ramas textuales, que, por otro lado. En algunos momentos van a coincidir con lecturas particulares de **MN17**, lo que viene a mostrar la complejidad en la transmisión del *Triunfo*

*de Amor.*

3.1. Los pliegos de cordel **Le y Bu** ("Huerta de mucho primor") y el texto de las re ediciones de la *Diana* (Cu) carecen. Como sucedía con **MN17** de las canciones trovadorescas, y su filiación parece clara teniendo en cuenta algunas de las alteraciones en el orden de los versos antes indicadas (*efr* 1.1.3 | 1.1.51 1.1.8), el mantenimiento de la indicación del "Capítulo segundo" en la copla 41 (*cfr.* 3.1)0 la omisión de algunas coplas (4, 7 Y 53), En todo caso, una serie de errores. Sustituciones y enmiendas en el texto de **Le** imposibilitan que éste fuera el modelo sobre el que se trabajara para componer el texto impreso en la *Diana*(27).

3.2. En una segunda rama, mucho más innovadora, al tiempo que se incluyen dos canciones trovadorescas ("Salid ya lágrimas mías" y "Pues corazón ya no eres mío") después de la copla 33 (así como la introducción de una nueva. copla introductoria: 33bis), se llevan a cambio una serie de transformaciones textuales para adaptar el *Triunfo de Amor* al conjunto de textos poéticos en que se está difundiendo. Se ha transmitido en los siguientes testimonios: **MN4 MN6 L M h1530**.

4. En cualquier .caso, estos testimonios documentan una serie de transformaciones textuales. Que permiten reagruparlos en diversas familias.

4.1. **MN4 MN6** y **L** forman una unidad (alteración del orden de versos: *cfr.* 2.2), en el que **MN6** y **L** vienen a mostrar una reelaboración estilística de la obra, y de ahí procederían de un estadio redaccional posterior, que se comprueba por la alteración común de versos (*cfr.* 1.1.4 y 1.1.9).

4.2. Por su parte **h1530** y **M** deben formar parte de una misma rama de la transmisión textual, dado que comparten una nueva canción intercalada ("Vio gran merescimiento", después de copla 53). Pero en este sentido, **M** se ofrece como uno de los testimonios más enmendados y contaminados, en el que se llevan a cabo diversas interpolaciones (una tercera canción -"O si nunca muriese<sup>n</sup>-, así como una nueva copla).

En cualquier caso, como se aprecia por el esquema anterior, quedan sin resolver algunos interrogantes que la obra plantea: ¿Hemos de pensad en un borrador y en la traducción definitiva?; ¿hemos de pensar, en cambio. En dos estadios redaccionales, en donde el texto va abandonando sus elementos más cancioneriles para adentrarse en una estética más petrarquista?; ¿estos dos estadios redaccionales son debido al mismo traductor o, como parece más lógico, se deben a dos o más poetas diferentes? Estas preguntas, como tantos otros interrogantes que los datos aquí aportados pueden suscitar,

quedan por ahora sin respuesta.

Vayamos concluyendo. Los diferentes testimonios de la traducción de Álvaro Gómez de Guadajara del *Triunfo de Amor* vienen a un tiempo a mostrar los cauces y caminos con que la poesía de Petrarca se difundía y asimilaba desde la tradición cancioneril hasta la moda que triunfa de la poesía italianizante, al margen de la traducción de Antonio de Obregón que, con sus glosas, evidencia unos ámbitos de recepción bien diferentes, así como una diferente relación con su modelo poético; y por otro, permite vislumbrar cómo el triunfo de Petrarca en Castilla va más allá de nuevas traducciones y de nuevos textos: su inserción en el corpus pastoril de la *Diana* de Montemayor, su difusión en pliegos de cordel, así como su aparición en cancioneros en donde aparece tanto la poesía cancioneril como la italianizante, desde Juan de Mena a Garcilaso de la Vega muestra cómo la traducción de Alvar Gómez de Guadalajara se lee y se difunde a lo largo de todo el siglo XVI, aunque siga utilizando un metro tradicional como el octosílabo y sean más que abundantes las rimas oxítonas. Como en tantas ocasiones, las fronteras literarias entre lo "antiguo" y lo "nuevo" no han de establecerse como un camino con una única dirección. Todo lo contrario.

#### Notas

1. Sobre estos poetas-soldados. Centrado en la figura de uno de ellos. Jerónimo de Urrea, puede consultarse el libro de Pierre Geneste, (1978).
2. *Thalycristía* (1522), *Musa Paulina* (1529), *Proverbia Salomonis* (1536), *Elegiae in septem paenitentiae psalmos* (1538), *De militia principis Burgundi. quam velleris aurei vocant* (1540) (con traducción al español de 1546: *El veUocino dorado y la orden de Tusón*), *De Rebus gestis Francisci XimenH Archiepiscopi Toledani* (1553), o *De Profligatione bestiarum*. Parte de su producción poética se ha conservado gracias a su hijo Pero Gómez: siete sátiras morales publicadas en *Tesoro de la divina poesía* (1587) y la *Theológica* (1541).
3. Para los cancioneros MN17. MN6 Y MN4. Además de las obras específicas que se citarán en su momento. Véase el trabajo de Alvar (1997), ya citado. Lamentablemente, Recio (1998) en su edición crítica de la obra no ofrece ninguna descripción de los mismos.
4. Entre los que no se han conservado. uno de los códices de la Biblioteca del conde de Gondomar: «Álvar Gómez. *Triumpho de Amor*, 4º» (Serrano: entrada 296). En cuanto a los testimonios manuscritos conservados, hemos seguido para asignar las siglas a Brian Dutton (1990) para los cancioneros con textos del siglo XV; en el resto de los casos. las hemos asignado intentando diferenciar la transmisión manuscrita de la impresa. Como se indica más adelante.
5. Descrito en Villar (1995. nº 38) y en Dutton (MN4)
6. Descrito en Villar (nº 39, en Dutton (MN6) y Philobiblon (Manid. 1214). Edición moderna a cargo de José María Azáceta (1956); y es especialmente ilustrativo el artículo de Vicenç Beltran (1996).
7. Descripciones en Villar (nº 45), en Dutton (MN17) y *Philobiblon* (manid 1239) Ha sido editado modernamente por José Maria Azáceta (1962); véase también la reseña de J. Piccus (1973)

8. Descrito en Villar (n°47)
9. Decrito en Villar (n°72). Para cuestiones ec dóticas referidas a la edición de las obras de Boscán y Garcíaso de la Vega. véase, Carlos Claveria (1994).
10. Clavería (1994), ha propuesto unas fechas más concret?s para los poemas que conserva: entre 1539 y 1541
11. Descrito en Villar (n° 73)
12. Sólo se ha conservado un ejemplar Ythaca Cornell University: PQ 4496/S25 GH63 Se encontraba en la Biblioteca de Hernando Colón n° 12564 y 12872. Transcrito por Roxam:l Recio (1006. *Fortuna*) como Apéndice (pp. 99-144). Descrito por Morris Bishop (1974: 266-267).
13. Sólo se ha conservado un ejemplar: Módena Estense a X 108 (3) Descrito en Rodríguez Moñino (n° 901 5) Reproducción facsímil en José María Fernández Catón (1989)
14. Conservado también en un solo ejemplar: Haag: Koninkel Bibliotheek. Descrito en Rodríguez Moñino (n° 1902)
15. En esta reedición, incluso se añade un grabado de portada que es muy similar a otros-tantos que encabezan las otras traducciones castellanas de los *Triunfos* de Petrarca (facsímil en la edición de Julián Arribas. 1996 372)
16. Sobre la *collatio externa*. veáanse, sobre todo, los trabajos de Germán Orduna (1983 y 1991).
17. M: que después que pude verla || MN6-L: mas pena penar por ella.
18. Se trata de uno de los pasajes más deturpados del texto del *Triunfo de amor*, por lo que ofrecemos sólo la lectura de MN17.
19. Al faltar un verso, se ha dejado en Cu una línea en blanco.
20. Esta copla no aparece ni en [h1530] ni en Cu.
21. Es la copla no aparece en Cu.
22. La crítica no es unánime a la hora de atribuir una autoría a estas composiciones intercaladas: Carlos Alvar (1997), teniendo sólo presentes las canciones intercaladas en Hajar (**MN6**) y Lastanosa-Gayangos (**L**), les otorga un valor espurio, y por tanto. las atribuye a un poeta distinto del traductor o quizás a una segunda redacción. que no documentaría el *Cancionero de Gallardo* (**MN17**); Roxana Recio (1991 y 1996), por su parte, aunque no se plantea directamente el problema, sí que las considera obra de Alvar Gómez de Guadalajara (aunque también es posible pensar en una segunda redacción), ya que analiza su función dentro de la composición general: "estas canciones son las típicas de la poesía de cancionero, con tópicos tan frecuentes como el servicio de amor. Aparecen en estilo directo dentro del marco narrativo del resto de la traducción y son, en definitiva, parte de la misma. Amplían el texto embelleciéndolo y deben ser consideradas como la manera más poética de explicar el texto Hay que dejar en claro que Alvar Gómez, en lugar de utilizar un comentario, una autoridad, traduce según criterio propio y recrea el texto por medio de composiciones poéticas. Un efecto a tener en cuenta es el tono personal e íntimo que estas canciones dan a ese texto narrativo. Se da así oportunidad a los personajes en el poema de dejar oír sus quejas expresadas en primera persona. Este recurso, como sabemos, resultó fundamental para la novela pastoril" (Recio 1991: 259). Sin plantearlo de una manera concreta, en la edición crítica Roxana Recio los considera espurios ya que los edita en apéndice (1998 123-

128).

23. En el análisis que Recio hace de esta canción no tiene en cuenta su documentación en M, lo que le lleva a pensar en una ampliación del pliego de cordel sobre el texto de Alvar Gómez manuscrito, e incluso a hablar de dos traductores Alvar Gómez y Castillo "Es obvio que tanto Gómez como Castillo no llevan a cabo una traducción literal ajustada al texto base. El hecho de intercalar canciones es una prueba de libertad al traducir. También, el hecho de llevar a cabo ampliaciones de una o dos estrofas, como se ve en la historia de Paolo y Francesca, es una libertad bastante grande para la época por parte de los traductores. El comentario desaparece diluido en los versos de la traducción" (Recio, 1995: 454)

24. Por su extensión, Le y Cu ofrecen un número menor de coplas. que aquí no se tienen en cuenta por ser características de sus respectivos diasistemas, como analizamos en nuestra edición crítica del texto.

25. Roxana Recio utiliza algunos, que no todos, de estos argumentos en su edición crítica (1998). aunque llega a unas conclusiones en parte diferentes al no conocer la totalidad de la transmisión textual del *Triunfo de Amor*.

26. En este punto, resulta un tanto inverosímil el esquema de transmisión del *Triunfo de Amor* dibujado por Roxana Recio en el *stemma codicum* de su edición crítica (1998: 37).

27. Sólo unos ejemplos v55 entran al templo Romano MN17 M h.153J Cu] **pueblo** MN4 MN6 L I **triumpho** Le; v.76 de flechas tiene **cargado] cercado** Le; v. 83 Gente de muy gran balor MN17 MN4 h.153J] Gente **presa del amor** M Le; v 155 por ber lo que demandaua] por ber lo que **le mandaua** Le.

### Bibliografía

1. ALVAR, Carlos, 1997. "Alvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Triunfo d'amore*" en *Petrarca, Verona e l'Europa*, Padova: Antenore, 391-412.
2. AZÁCETA, José María, 1956. *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*, Madrid: CSIC, 2 vols.
3. AZÁCETA, José María, 1962. *Cancionero de Gallardo*, Madrid: CSIC.
4. BELTRAN, Vicenç. 1996. Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición, *Romance Philology*, 50: 1-19.
5. BISHOP, Morris, 1974. *Catalogue of the Petrarch Collection in Cornell University Library*, New York: Kraus-Thompson
6. CLAVERÍA, Carlos, 1994. "Lastanosa no describe", *Hispanic Review*, 62: 53-57.
7. DUTTON, Brian, 1990. *El Cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
8. FERNÁNDEZ CATON, José María, 1989. «Cuatro desconocidas obras poéticas haHadas en ia Bibiioieca Esiense di Módena», *Archivos Leoneses*, 85-86: 323- 417.
9. GENESTE, Pierre, 1978. *Le Capitaine-poete aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre, ou chevalerie et renaissance dans l'Espagne du XVIe siècle*, Paris: Ediciones Hispanoamericanas.
10. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 1997. "Crítica textual e imprenta. 1. Reflexiones textuales al hilo

de una nueva edición", *Incipit*, 17: 47-81.

11. ORDUNA, Germán, 1983. «La *collatio externa* de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*. Crónicas del Canciller Ayala», *Incipit*, 3: 3-53.

12. ORDUNA, Germán 1991. «Ecdótica hispánica y el valor estemático de la historia del texto», *Romance Philology*, XLV: 89-101.

13. PETRARCA, Francisco de, 1996. *Triunfos*, Julián Arribas (ed.) Londres: Tamesis.

14. PETRARCA, Francisco de, 1998, *Triunfo de amor*, Roxana Recio (ed.) Barcelona: PPU.

15. PICCUS, J., 1973. Reseña sobre el *Cancionero de Gallardo*. *Modern Language Notes*, 78: 553-557.

16. RECIO, Roxana, 1991. "Las canciones intercaladas en la traducción del 'Triunfo de Amor' de Petrarca por Alvar Gomez de Ciudad Real", *Hispanic Journal*, 12.1, 247-65.

17. RECIO, Roxana, 1995. «Los triunfos de Petrarca y el octosilabo: la historia de Paolo e Francesca», *Palabra e imagen en la Edad Media*, Concepcion Company ed., Mexico: UNAM, 445-60.

18. RECIO, Roxana, 1996. *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del «Triunfo de Amor»*, New York: Peter Lang.

19. VILLAR, M., 1995. *Códices petrarquescos en España*, Padova: Editrici Antenore.