

## BARTOLOME CAIRASCO DE FIGUEROA, TRADUCTOR DE TORCUATO TASSO

POR

ALEJANDRO CIORANESCU

Profesor de la Universidad de La Laguna.

Canario por su nacimiento, nizado por los orígenes de su familia, Bartolomé Cairasco era italiano por su preparación literaria, como la mayor parte de los escritores de su tiempo. Es difícil decidir hasta qué punto sus antecedentes familiares influyeron en su formación artística y si, por ejemplo, nuestro poeta conocía ya el italiano por haberlo hablado en casa con su padre. Ello es posible, sin que resulte seguro. Los italianos eran numerosos en las islas, lo mismo genoveses que nizardos, florentinos y algún que otro senés o romano. Los genoveses, entre los que se contaban naturalmente los Cairasco, formaban la colonia extranjera más nutrida y más opulenta: tenían en Las Palmas su propia capilla con sus entierros, en el convento de San Francisco, y es probable que, hasta cierto punto, hayan conservado en las primeras generaciones el culto de su lengua y el recuerdo de su ascendencia.

Tampoco podemos afirmar con seguridad que Cairasco hiciera viajes a Italia. Ningún documento biográfico lo señala y ningún testimonio del mismo poeta lo indica con suficiente precisión. Se trata, sin embargo, de una casi seguridad. El poeta conoce bien el ambiente italiano, el idioma, la literatura; y, por otra parte, los años de sus peregrinaciones juveniles, de que sólo sabemos algo de sus estudios en Sevilla y en Coimbra, dejan más que suficiente espacio de tiempo para suponerle una estancia de duración más que regular en alguna ciudad italiana.

Lo cierto es que Cairasco es un buen conocedor de la lengua y de

la literatura italiana, a pesar de no seguir ciegamente la moda italianizante y de inscribirse sus actividades poéticas más bien en la pura tradición castellana. Autor de romances, de glosas y de coplas, Cairasco debe sin embargo a los italianos su mejor triunfo, que es la hermosa y ancha octava real, quizá la mejor lograda de las de su tiempo, así como su peor fracaso, que es la idea de escribir poesías enteras en penosos esdrújulos.

Recuerdos de sus lecturas o de su contacto directo con Italia aparecen bastante a menudo en sus obras. En la *Tragedia y martirio de Santa Catalina de Alejandría*, el personaje del Engaño es un italiano: eco de la reputación de maquiavelismo de que por aquel entonces gozaban los italianos en Europa, y al mismo tiempo prueba inequívoca de que Cairasco, a pesar de sus orígenes no muy remotos, no se sentía solidario con ellos. Pero este Engaño también presenta otra faceta del italiano de aquella época, no menos conocida que la primera, y es su evidente interés para la gastronomía, el placer visible con que se detiene en enumerar todos aquellos "cabritos gordos, capones, faisanes, perdices, tordos, liebres" que componían los menús pantagruélicos del Renacimiento. "Sólo el comer y beber es la verdadera felicidad", dice el Engaño; y sospechamos que habla así por ser italiano más bien que porque sea el Engaño en persona. Este último bien hubiera podido ofrecernos la tentación de otros placeres; pero para nuestro italiano, decididamente partidario de las tentaciones culinarias, tantas veces cantadas por sus contemporáneos, el arte, el amor, el dinero, no valen nada en comparación con la perspectiva de un espléndido pipiripao.

Por otra parte, Cairasco parece haber tenido un conocimiento regular de la literatura italiana de su tiempo. Entre sus novelas en verso destacan una atrevida imitación de un cuento de Parabosco y otro de una novela de Straparola; y los otros, a que no podemos poner una etiqueta que indique con la misma precisión una fuente extranjera, también parecen indicar una procedencia italiana. Como todos los escritores de su tiempo, Cairasco también había leído a Ariosto, y es más que evidente que le había gustado. Como no habla de él más que en su *Templo militante*, cuyas intenciones edificadoras son diametralmente opuestas a las amables fantasías del poeta italiano, es natural que no diga allí todo lo bueno que piensa de su poe-

sía. Al contrario, parece que quiere hinchar la voz cuando pide silencio y manda que

callen de hoy más los nueve de la fama,  
Orlandos, Rodamontes y Rugieros,

y que desaparezcan "Bradamanfè y Marfisa" para que él mismo pueda mejor entonar su sagrada epopeya<sup>1</sup>. También parece que habla con cierto desprecio, olvidando los pintorescos avatares poéticos de su propia juventud, de aquellos poetas que

con poética pluma licenciosa  
de Olympas y de Angélicas escriben  
las fábulas y sueños que conciben<sup>2</sup>.

De modo que, en presencia de esta virtuosa indignación, que supone una repulsa del arte poético del ferrarés, con su desenfado y con su sensualidad voluptuosa, se podría creer que el *Orlando furioso*, para Cairasco, así como para la mayor parte de los moralistas de aquel entonces, era un libro culpable e inmodesto, digno del holocausto de que lo había salvado la mano amiga del cura de Don Quijote. Pero la realidad es que también lo salva nuestro poeta, quien sabe bastante de poesía y de italiano para comprender en toda su belleza el poema del Ariosto. De él había sacado, quizá en sus años juveniles, un *Romance de Medoro*; de allí tomó más tarde, para el mismo *Templo militante* en que hacía una justicia tan sumaria del *Orlando*, dos de sus comparaciones más célebres y más a menudo imitadas: la de la nieve que se derrite al sol de la primavera,

Como falda de nieve pura helada  
que el invierno dejó en valle escondida,  
en verano, después, del sol tocada,  
en agua se deshace convertida<sup>3</sup>;

y la de la virgen que se parece a una flor,

cual fresca rosa al apuntar del día<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cairasco: *El Templo militante*, vol. II, pág. 43.

<sup>2</sup> *Ibidem*, vol. II, pág. 44.

<sup>3</sup> *Ibidem*, vol. II, pág. 354.

<sup>4</sup> *Ibidem*, vol. III, pág. 25.

De allí le debe venir también el arte de la octava real, cuyo maestro incontrastado había sido el Ariosto; a tal punto, que todos los demás poetas que han hecho uso de la misma estrofa le son más o menos deudores. Como acabamos de decir que Cairasco también es un artista de esta forma, y uno de los mejores que la hayan cultivado en España, creemos que se puede deducir de ello que debió de ser un lector más que asiduo del Ariosto, modelo y parangón de todos cuantos se dirigían por los mismos senderos de la poesía. En fin, del *Orlando furioso* hace honrosa mención en su prefacio a la traducción del Tasso, recordándolo entre los demás *romanzi*, "que ni son heroicos (y aun se duda si merecen el nombre de poemas, por no guardar el modo y traza de Homero, inventor y padre de aquesta arte, y de otros antiguos griegos y latinos), ni siguen el orden de la antigua poesía heroica, enseñada de Aristóteles en su *Poética*", pero que, sin embargo, "por la dulzura, libertad y variedad de su estilo, tienen la traducción más fácil y en general más deleitable y gustosa".

\* \* \*

Así y todo, la admiración del poeta canario va toda para el Tasso. Las razones se comprenden fácilmente, y son las mismas que han empujado a tantos de sus contemporáneos a tomar un partido en la célebre contienda poética que oponía a los dos máximos poetas épicos del Renacimiento. El Ariosto es sin duda alguna más fuerte, más espontáneo, más fértil y más brillante que el Tasso; pero éste último viene con una nueva inquietud religiosa y casi mística, mucho más elocuente desde el punto de vista de los lectores de su tiempo, que el arte despreocupado del Ariosto, hecho sólo de luz y de alegría. El Tasso es un torturado, lleno de escrúpulos y de dificultades, romántico en cierto modo. Su arte está hecho de luchas y de esfuerzos: él mismo construye penosamente su obra mientras el Ariosto daba la impresión de recoger perezosamente los frutos maduros de un genio para el cual todo resulta fácil. Los lectores de finales de siglo aprecian más la disciplina y el esfuerzo, que el genio que ha nacido para ser libre. Entre los dos poetas cuenta la Contrarreforma; y el mundo nuevo forjado por ella, sorprendido por las múltiples preguntas del universo conceptual barroco, inquieto y torturado como su poeta, le había dado razón al Tasso.

Sea cual fuese el verdadero motivo, el hecho es que Cairasco dedicó una buena parte de sus ocios canarios a la traducción de la *Jerusalén libertada*. La empresa de por sí era bastante difícil; y el haberla llevado a cabo demuestra por parte del poeta un empeño tanto más digno de elogios cuanto que, mientras él preparaba la suya, otra traducción española del mismo poema, hecha por Juan Sedeño, había visto ya la luz, impresa, en 1587<sup>5</sup>. Por otra parte, bien sabía nuestro canónico que los traductores de poesía, “por más que suden y trabajen y muerdan la pluma, no han de igualar con mucho al original, mayormente siendo poema heroico; y en particular éste de Torcuato Tasso, que parece lo compuso aposta para que nadie pudiese traducirlo bien”<sup>6</sup>. De modo que el poeta tenía conciencia de sus dificultades y sabía cuán poca gloria iba a resultarle de su empresa. A pesar de ello, terminada su traducción, confió el manuscrito a su amigo Bernardino de Palenzuela para que lo mandase imprimir en la Península. Como hemos visto en otra ocasión<sup>7</sup>, este proyecto no dió el resultado apetecido y la obra no llegó nunca a publicarse. El manuscrito, que debe ser el mismo que el poeta había preparado y confiado a su amigo para la impresión, anduvo de mano en mano hasta que el insigne historiador canario don José de Viera y Clavijo lo halló en posesión de José Miguel de Flores, secretario de la Real Academia de la Historia de Madrid<sup>8</sup>. Posteriormente, el mismo manuscrito pasó a formar parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde lleva la signatura 4.272, y donde todavía sigue esperando la impresión. Varios eruditos y curiosos lo han examinado: conviene citar, entre ellos, a don Elías Zerolo, quien entresacó de él y publicó por primera vez el pasaje añadido por el poeta canario al canto XV del poema, en donde hace el elogio y una breve descripción histórica de sus queridas islas<sup>9</sup>; a don Luis Maffiotte,

<sup>5</sup> *Jerusalén libertada, poema heroyco de Torquato Tasso. Al Serenísimo Señor Carlo Emanuel, Duque de Saboya. Traduzido al sentido de lengua toscana en castellana por Juan Sedeño, castellano de la ciudadela de Alejandria de la Palla.* Madrid, 1587, 8.º, de VIII-341-XVII fol. Cf. Gallardo: *Ensayo*, núm. 3.899.

<sup>6</sup> Cairasco: *Goffredo famoso*. Prólogo Al lector.

<sup>7</sup> Cf. Al. Cioranescu: *La Biografía de Bartolomé Cairasco*, en “Anuario de Estudios Atlánticos”, III, págs. 275 ss.

<sup>8</sup> José Viera y Clavijo: *Historia de Canarias*, vol. IV. Madrid, 1782 (*Biblioteca de Autores Canarios*).

<sup>9</sup> Elías Zerolo: *Legajo de varios*. París.

quien copió íntegramente el manuscrito<sup>10</sup>, y al ilustre investigador italiano Arturo Farinelli, autor del primer estudio literario de la traducción de Cairasco<sup>11</sup>.

Como se puede ver, el manuscrito del poema no ha tenido suerte. Lo malo es que tampoco la ha tenido para con quien lo ha visto y estudiado. En efecto, Arturo Farinelli emitió sobre el valor de la traducción española un juicio más que severo, sometiéndola a un análisis despiadado y considerándola, al fin y al cabo, como un monstruoso parto literario y un lamentable desacierto. Para el sabio italiano, Cairasco es "uno de los muchos prevaricadores del estilo, campeón de las hinchazones y de las ampulósidades del siglo XVI"<sup>12</sup> y el "pobre traductor"<sup>13</sup> de una "versión abandonada sin duda al descanso eterno"<sup>14</sup>. En fin, la sentencia no le hace gracia al poeta de ninguno de sus pecados: "De vez en cuando parece algún arrebató; pero la gracia y la fluidez del verso es sumamente rara. Terminado su breve vuelo, el poeta se cae hacia abajo, hasta lo vulgar y a lo trivial. Las inversiones frecuentes, las palabras ampulosas hacen su verso pesado y torpe. Muy a menudo, por falta absoluta de inspiración o por cansancio, el verso es más prosaico que la misma prosa"<sup>15</sup>.

Arturo Farinelli goza de una gran autoridad como erudito y como historiador de la literatura, de modo que no debe extrañar si esta sentencia ha sido considerada como definitiva. Ignorado como poeta, por no haberse publicado nunca sus inspiraciones líricas, mal conocido como autor del *Templo militante*, ya que lo único que ha llamado la atención en esta obra ha sido la mole inmensa de los versos

<sup>10</sup> Su copia se conserva actualmente en el Museo Canario de Las Palmas.

<sup>11</sup> Arturo Farinelli: *La più antica versione spagnuola della Gerusalemme liberata, manoscritta alla Nazionale di Madrid*, en "Rassegna bibliografica della Letteratura italiana", III, 1900, pág. 239. Republicada, con algunas modificaciones, en Arturo Farinelli: *Tasso in Ispagna. Una versione inédita della "Gerusalemme"* en el tomo *Italia e Spagna*, Torino, 1929, vol. II, págs. 237-86. No hay nada sobre Cairasco en Amador de los Ríos: *Estudios críticos sobre la Jerusalén libertada del Tasso, sus traducciones castellanas*, en "Revista Española de Ambos Mundos", IV, 1855, pág. 413, ni en Francisco Soña: *Versiones castellanas de la Jerusalén libertada de Torcuato Tasso*, Méjico, 1885. Cf. A. Tortoreto: *Il Tasso in Ispagna ed in Portogallo*, en "Studi Tassiani", I, 1950.

<sup>12</sup> A. Farinelli: *Italia e Spagna*, vol. II, pág. 270.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 274.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 280.

<sup>15</sup> *Ibidem*, págs. 274-75.

que desaniman al lector antes de leerla, Cairasco lleva también consigo el duro peso de su fracaso como traductor.

Sin embargo, a pesar de la notoriedad y de la autoridad incontrastable de Farinelli, es lícito preguntarse hasta qué punto su juicio es inapelable. En materia de literatura, no hay sentencias definitivas, y es posible que Farinelli se haya equivocado o precipitado, como lo hacemos todos algunas veces. Tanto más cuanto que el mismo erudito se acercó a este desdichado manuscrito con la ilusión de que era, como en su título lo dijo después, la primera traducción española de la *Jerusalén libertada*: una ilusión más, y la más fácil de deshacer, por medio de una simple lectura del prefacio manuscrito, en que se habla de "las Jerusalemes libertadas que han salido". Por otra parte, Farinelli llama "monstruosos" a los versos de un soneto final, que no es de Cairasco, sino de un admirador desconocido; y estos versos, de una elocución más que discreta y comparables a cualquier producto de su clase, sólo resultan monstruosos porque el investigador los leyó y copió mal, según se puede ver de su misma reproducción. En fin, algunos de los defectos que achaca a la traducción de Cairasco, esas "inversiones frecuentes", esas "palabras ampulosas", son acusaciones extrañas cuando se trata de juzgar una traducción del Tasso, el más ampuloso y el más artificioso de los épicos italianos.

No es que Farinelli ande completamente equivocado en su juicio. Es cierto que la traducción de Cairasco tiene fallos y defectos, los unos bastante evidentes y molestos y los otros apenas perceptibles para los oídos de los pocos refinados que conservan aún, imborrable y omnipresente, la musicalidad inconfundible del verso del Tasso, aquella morbosidad que hace todo su encanto y que hacía escribir sabiamente al mismo Cairasco, que parece hecha para desesperar a los traductores. Pero la presencia de estas dificultades y de estos errores no significa que la traducción, considerada en su conjunto, sea un fracaso. Al contrario, su lectura es un placer para quien, como acabamos de decir, está dispuesto a olvidar que el verso español no es más que una sombra y a dejar de referirse a cada paso a la realidad italiana. La traducción de la *Jerusalén* por Cairasco nos parece la mejor de cuantas se hayan hecho en castellano: lo cual no prueba mucho, ya que las demás son más que regularmente malas. Así y

todo, si la juzgamos con los criterios de un lector del siglo xx, es un intento más o menos logrado, que tiene sus fallos y sus desaciertos, pero que ofrece una imagen suficientemente fiel y atractiva de su original, mientras que, enjuiciada históricamente, es un documento literario de primerísima categoría, ya que ofrece la imagen del primero de los grandes poetas barrocos, vista, interpretada y, claro está, parcialmente alterada por la propia visión de un excelente poeta del barroco español en sus comienzos.

\* \* \*

Es sabido que Cairasco había puesto a su trabajo poético el título de *Gofredo famoso*, que es el que ostenta su manuscrito. La razón de este cambio de título la explica el mismo traductor en su prefacio *Al lector*: "Quise intitular este libro *Gofredo famoso*, a diferencia de las *Jerusalemes libertadas* que han salido; que algunas me dicen parecen todavía cautivas." En otros términos, Cairasco no quiere que su traducción se confunda con la de Sedeño, publicada antes que terminase la suya, y que visiblemente juzga como inferior a ella. El manuscrito en que se ha conservado no parece ser el original, aunque Viera y Clavijo lo haya considerado como tal. La verdad es que no conocemos ningún manuscrito de Cairasco que sea seguramente autógrafo. Sin embargo, suscribimos el juicio de Farinelli, por lo menos en lo que se refiere a este particular: "Por ciertas borraduras y correcciones se podría juzgar que el manuscrito es autógrafo. Yo más bien pienso que es una copia revisada y enmendada por el autor o por otros. La caligrafía, siempre limpia y clara, varía en el prólogo y en el 5º y en el 20º canto"<sup>16</sup>.

Se sabe que la *Jerusalén libertada* se suele publicar a base del texto definitivo, impreso en 1584, en Mantua, por Escipión Gonzaga, amigo del poeta. Su lección ha sido mejorada posteriormente, sobre todo a partir de la edición bodoniana de 1794; pero de una manera general se puede decir que la versión de 1584 es la que hace fe y la que ha sido sistemáticamente preferida por los editores, tanto antiguos como modernos. Sin embargo, es cierto que Cairasco utilizó para su traducción una edición anterior a la de 1584 y diferente

<sup>16</sup> A. Farinelli: *Italia e Spagna*, vol. II, pág. 270.

de ella en ciertos puntos. Las pruebas de este hecho abundan; sólo indicaremos aquí una, que es suficiente para probarlo: la traducción de Cairasco incluye en el canto XVI una estrofa, la 41, cuyo original no consta en ninguna edición del poema italiano desde la de 1584, por haber sido suprimida por el mismo autor o por su amigo Escipión Gonzaga.

La traducción de Cairasco abunda en italianismos: cosa de esperar en una traducción del italiano, máxime en una traducción hecha por el año de 1600. Enumeramos a continuación algunos de los más característicos, acompañándolos con la indicación del canto y de la octava a que pertenecen:

*aymé* en lugar de *ay de mí* (III, 19);  
*betume* en lugar de *betún* (XII, 42);  
*cadávero* en lugar de *cadáver* (XII, 104);  
*canes* en lugar de *perros* (109, 5);  
*diviso* en lugar de *dividido* (V, 32);  
*felice* en lugar de *feliz* (III, 68);  
*húmil* en lugar de *humilde* (X, 33);  
*infelice* en lugar de *infeliz* (V, 111);  
*parola* en lugar de *palabra* (II, 14);  
*presago* en lugar de *profeta* (I, 28);  
*sbarra* en lugar de *barra* (XIX, 49);  
*riba* en lugar de *ribera* (I, 43);  
*superbo* en lugar de *soberbio* (II, 39);  
*tosco* en lugar de *toscano* (I, 55);  
*vera* en lugar de *verdadera* (XIV, 51), etc.

El empleo de tales italianismos parecen tener explicaciones diferentes, según los casos. Algunas de estas voces habían sido admitidas ya en el vocabulario castellano: así, por ejemplo, *diviso*, empleado en lugar de *dividido* por muchos escritores del siglo XVI<sup>17</sup>. Otras veces, Cairasco prefiere la forma italiana de la palabra por razones de conveniencia métrica: éste parece ser el caso de *cadávero*, que tiene la ventaja de proporcionarle una sílaba más, o de *tosco*, que, al contrario, le ahorra una sílaba. En fin, en otros casos, es evidente que el traductor se deja arrastrar por el mecanismo de la imi-

<sup>17</sup> Consta, por ejemplo, en la célebre carta de Cristóbal Colón, impresa en Barcelona en 1493; y, entre otros, en Miguel de Carvajal: *Tragedia llamada Josefina*, Madrid, 1870, pág. 3.

tación involuntaria del texto italiano, ya que no hay ninguna razón evidente para preferir *sbarra* a *barra*, por ejemplo.

De una manera general, Cairasco es un buen traductor, en el sentido de que posee conocimientos igualmente seguros en los dos idiomas que está manejando. Sin embargo, de vez en cuando se puede observar algún desliz que, más bien que a su ignorancia del italiano, parece que se puede achacar a un despiste o a una falta de atención, corrientes en los trabajos de larga duración. Así, por ejemplo, cuando emplea la expresión *a prueba* (I, 30) con el sentido del italiano *a pruova*, es decir, en lugar de *a quién más*, es probable que se trate de otro italianismo más. Pero en otros casos, la falta de comprensión, o la comprensión equivocada del texto original, son más evidentes.

El verso del Tasso (II, 90) :

spiegò quel crudo il seno, e il manto scosse

fué traducido por Cairasco :

suelta y sacude el manto el mozo en breve.

*Il crudo*, o sea "el cruel, el fiero", en la intención del Tasso, es el pagano Árgante, y no hay en el poema ningún indicio que permita creer que este personaje se hallaba aún en su edad juvenil. Sin embargo, Cairasco lo llama *mozo*, probablemente porque interpretó equivocadamente la significación de *crudo*, que en italiano igual significa "cruel" que "no maduro" o "verde".

Donde el Tasso escribe (VII, 72) :

Questa è la spada che in battaglia il franco  
Rubello di Sassonia oprar solea,

hallamos que Cairasco interpreta así:

Esta es la espada que el valiente osado  
Rubello de Sajonia traer solía.

En italiano, *rubello* vale tanto como "rebelde" o "enemigo". Pero la edición del poema italiano, de que se servía Cairasco, debía de

traer, como todas las ediciones antiguas, una letra mayúscula al principio de cada verso; debiido a lo cual fué fácil que el traductor considerase la palabra *Rubello*, así escrita, como un nombre propio de persona. Es evidente, por lo demás, que se trata de un error simplemente mecánico, no sólo porque tenemos suficientes pruebas de que Cairasco conocía perfectamente el italiano, sino porque también tenemos la seguridad de que conocía el exacto valor de la palabra *rubello*. En efecto, esta voz interviene otras veces en el texto italiano, por ejemplo (III, 9) :

e noi siam giudicati alme rubelle,

en donde el poeta canario tradujo exactamente:

y son rebeldes nuestras almas bellas.

Para decir que, al iniciarse una batalla entre los moros y los cruzados, los primeros venían ayudados por todos los demonios del infierno, dice el Tasso que al mismo tiempo (IX, 21)

la face innalzó di Flegetonte  
Aletto, e il segno diede a quei del monte,

o sea, que la furia Alecto blandió la insignia del Infierno, simbolizado por el Flegetonte. Cairasco traduce:

y el gesto levantó de Flegetonte  
Aletto, y dió señal a los del monte.

Como se puede deducir del empleo que constantemente hace de esta palabra, Cairasco entiende por *gesto* no sólo la expresión de la cara, sino la misma cara. Se debería, pues, entender que Alecto alzó su propia cara por encima de las aguas del Flegetonte. Sin embargo, es una inadvertencia del traductor, ya que hemos visto que, en el original, lo que alza Alecto es el hacha que daba la señal convenida. Se comprende que el traductor confundió *face* "hacha" con *faccia* "cara".

En general, Cairasco traduce por *pasta* la palabra italiana *pias-*

*tra*, que sirve para designar las láminas de metal cuyo conjunto forman la armadura, lo cual bien puede ser una inadvertencia más.

En lo que se refiere a los conocimientos históricos necesarios para comprender y compenetrarse con el ambiente del poema, sólo cabe notar un error del traductor, referente al "conde Carnuti" (I, 40). El Tasso llamaba a este personaje "il conte de' Carnoti", o sea, "el conde de los Carnotenses", lo cual es correcto, siendo la exacta traducción latina del título del conde de Chartres; pero es probable que Cairasco ignoraba esta explicación, ya que hizo del plural étnico un nombre tópico singular.

Pero todo ello se refiere a detalles sin importancia y, al fin y al cabo, poco numerosos dentro de un poema de esta amplitud. Comparados con los errores que normalmente se escapan a cualquier traductor de aquella misma época, los de Cairasco apenas si merecían ser señalados. De modo que, si hay oscuridades en su poema, es probable que se deban más bien a las dificultades de orden poético que no a los problemas lingüísticos suscitados por el trabajo de interpretación.

La verdad es que estas oscuridades son bastante más numerosas que las equivocaciones que acabamos de notar. Pero es evidente que se trata de intentos infructuosos, o insuficientemente logrados, de hacer caber en pocos versos, al mismo tiempo que en expresiones limitadas y dominadas por el apuro de las rimas, ideas que normalmente hubieran necesitado más amplio desarrollo. El Tasso es un poeta que busca a menudo los efectos patéticos de un laconismo exagerado. La precisión de sus expresiones produce a veces magníficos efectos de *raccourci* y otras veces roza la sequedad; pero es difícil que el intérprete encuentre cada vez, en su propio idioma, expresiones tan concisas y tan plásticas como las que se ofrecían al poeta en su imaginación creadora.

El problema viene a ser bastante más arduo debido al hecho de que a Cairasco no le atemorizan las oscuridades. Partidario de un arte poético difícil, a pesar de la ligereza y de la espontaneidad de su invención, enamorado de los esdrújulos laberínticos y de las acumulaciones de efectos más puramente barrocas, el poeta no sólo no trata de efudir las dificultades y de simplificar los problemas, sino que a veces los complica a gusto. Así, por ejemplo, cuando el Tasso

escribe en un lenguaje llano que no es el que él acostumbra y que, por consiguiente, es un puro alivio para el traductor, que el campo cristiano (I, 6)

alla rea  
stagion diè loco, e il novo anno attendea,

Cairasco evita la expresión escueta de esta doble afirmación, complicándola con una alusión a sus intenciones, que es de su minerva y que, acosada entre la rima y el final del verso, no resulta del todo clara:

dió vado al tiempo esquivo  
y el manso espera con marcial motivo.

Uno de los procedimientos preferidos por el Tasso es la supresión del artículo. Desde el punto de vista de su arte poético, el artículo definido es un elemento estilístico de demasiada precisión, que acerca demasiado el espíritu a las realidades y que, por consiguiente, contradice el deseo de ensueño y de contornos esfumados que caracteriza su poesía<sup>18</sup>. Cairasco adopta esta técnica, pero la exagera bastante más que el Tasso; y añade de este modo una causa de oscuridad voluntaria a las varias que desdoran algunas veces su dición. Así, cuando el Tasso dice (I, 1) que Gofredo hizo muchas hazañas "col senno e con la mano", Cairasco pone "con prudencia y mano maravillas obró", lo cual deja de ser tan claro como lo era en italiano. Por otra parte, la misma ausencia del artículo en el original lo hace tropezar algunas veces con problemas de traducción de que no sale bien parado: así en los versos conocidos, que fueron un escollo para muchos traductores, y en que dice (I, 9) cómo Boemundo pudo fundar Antioquía

e leggi imporre, ed introdur costume  
ed arti e culto di verace nume,

en donde se debe entender, restituyendo los artículos que faltan: "poner las leyes, introducir las buenas costumbres y las artes y el culto

<sup>18</sup> Cf. Al. Cioranescu: *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, 1957, págs. 168-69.

del verdadero Dios"; pero Cairasco no debió de comprenderlo así, ya que tradujo:

leyes poner, introducir costumbres,  
artes, y culto de supremas lumbres.

\* \* \*

En medio de estas dificultades, algunas de ellas solucionadas a medias solamente, o de modo no del todo satisfactorio, es donde Cairasco se ve precisado a reproducir la imagen poética de su modelo. Después de haber visto sus problemas de orden lingüístico, cabe examinar los problemas con que se enfrenta en el orden poético y las soluciones que propone.

En su prefacio, el traductor afirmaba que "quien fuere curioso y entendiere el toscano y quisiere cotejarlas [o sea, su traducción con las demás], verá que tiene algún cuidado y merece algún premio". Como Cairasco, aunque sea poeta, no es exactamente lo que llamamos un presumido, parece que el "cuidado" a que se refiere debe ser un escrúpulo de fidelidad para con su modelo. Y, en efecto, es evidente que el traductor se propone observar y respetar lo mejor posible el texto original, que reproduce con cuidadosa fidelidad.

Hasta cierto punto, se podría considerar que esta fidelidad no es ningún mérito especial. La fácil correspondencia del italiano con el español recomienda precisamente la reproducción inmediata del texto en la medida de lo posible, lo cual hace que se trata menos de un escrúpulo que de una comodidad. Pero, en el caso de Cairasco, la fidelidad no se refiere sólo a la letra, sino también al espíritu del poema. La reproducción mecánica de los procedimientos estilísticos, mientras su conservación resulta posible, se completa con la repetición de los mismos procedimientos, en otros lugares en que la fidelidad al original no le imponía su adopción.

Uno de los ejemplos más claros, en este sentido, es el empleo de las rimas idénticas. El Tasso usa con regular frecuencia de este artificio esencialmente barroco, que consiste en repetir la rima en dos acepciones diferentes, aunque en la forma haya perfecta identidad: por ejemplo, usar como rima de *parte*, sustantivo, seguido por *parte*, verbo. Es una repetición cuyo interés estilístico es evidente, des-

de el punto de vista de la retórica barroca, ya que la palabra, así colocada en posición privilegiada, cual es siempre la de la rima, forma una especie de oximoron retardado, y es sabido que el oximoron es una de las figuras predilectas de la poesía barroca.

En su poema, el Tasso hace uso, por ejemplo, de las dobles rimas representadas por las palabras *campo* (I, 34; VII, 83), *novella* (II, 8), *ruina* (IX, 32), *parte* (XII, 11), *pugna* (XII, 61). Algunas de estas rimas, por la identidad, han sido recogidas por Cairasco; no todas evidentemente, ya que la consonancia no era posible de mantener en castellano. *Novela* y *ruina* faltan en su reproducción; pero esta ausencia está ampliamente compensada por la larga serie de rimas por la identidad, propias de Cairasco, y que no dependen de ninguna imitación del Tasso: *todo* (III, 62), *parte* (IV, 31), *muda* (IV, 38), *mezcla* (IV, 94), *caza* (IV, 95), *muestra* (V, 36), *grave* (VIII, 49), *sentencia* (XIV, 25), *falta* (XVI, 2).

El hipérbaton es otra de las vueltas estilísticas preferidas por el arte poético del siglo barroco. Su presencia no es frecuente en el Tasso, aunque las veces que conste indique siempre una peculiar tensión dramática, tan de acuerdo con el objeto que persigue el poeta. Cairasco, de acuerdo con las costumbres ya adquiridas por la poesía castellana de su época, usa alguna vez fórmulas de esta clase con absoluta independencia del Tasso:

Entre las ramas penden olorosas (III, 73);

o bien en otro lugar:

Mas son, mientras lamenta, sus lamentos  
de un son interrumpidos, que resuena (VII, 6);

o con mayor complicación todavía:

De pájaros el mar, huyendo el hielo  
no pasa mayor bando al temple umbrío,

en que casi parece que se reconocen la estilística torturada y la artificiosa simetría que caracterizan la poesía de Góngora.

Cairasco interpreta, pues, el poema del Tasso como un poeta barroco y esta particularidad hace su versión más curiosa y más inte-

resante para nosotros. Ello es evidente, en numerosos otros casos, que merecen ser señalados, porque ofrecen la prueba de que Cairasco no es ningún intérprete servil y despersonalizado, abrumado por la autoridad de su modelo, sino que se trata de un verdadero poeta que interpreta con soltura personal, y a veces con cierta desenvoltura, seguro como se halla de haberse compenetrado bien con las intenciones y con los procedimientos de su original.

Según el Tasso, la hermosa Sofronia vivía recatadamente

e de' vagheggiatori ella s' invola  
alle lodi (II, 14),

o sea, sin escuchar las lisonjas de sus enamorados; por lo cual, abandonando la estrecha obediencia que deben los traductores a su texto, Cairasco sólo la representa

de libres ojos libre y de parola,

en que parece haberle interesado, más que la fidelidad al modelo, la tentación de la invención personal, seducido por el oximoron *libre* "libertino" y *libre* "en libertad". Tanto más que, pocos versos más adelante (II, 15), otra imagen de la misma clase aparece,

Mas no se vió jamás que guarda guarde  
beldad digna de verse,

Esta clase de oposición de efectos se da con frecuencia en la versión de Cairasco no sólo porque había encontrado su ejemplo en el poema del Tasso, sino también, y sobre todo, por ser tendencia congénita de su propia personalidad poética. La misma Sofronia, que acepta con tanta serenidad la idea de la muerte (II, 42)

ch' anzi il morir par di qua giù divisa,

según la traducción de Cairasco, está tan desprendida de la realidad

que aun antes de morir parece muerta.

En el discurso de Gofredo, con motivo de la sepultura dada al valiente Dudón:

Già non si deve a te doglia nè pianto,  
chè, se mori nel mondo, in ciel rinasci;  
e qui, dove ti spogli il mortal manto,  
di gloria impresse alte vestigia lasci (III, 68),

figuraba ya un contraste barroco entre la muerte en tierra y la vida en los cielos. Este contraste viene multiplicado en la traducción de Cairasco por medio de la repetición siguiente, que aumenta, si no nos equivocamos, la expresividad y el dramatismo del concepto:

Ya no se debe a ti dolor ni llanto,  
que, si mueres al mundo, al cielo vives,  
dejando, do dejaste el mortal manto,  
vestigios de la gloria que recibes.

En general, cuando estas repeticiones intencionadas se hallan ya en el original italiano, el autor no deja de reproducirlas, a veces con notable acierto:

Ay, tanto el triste la non amante amaba!

en lugar de la expresión del original,

Ahi! tanto amò la non amante amata (II, 28),

en donde la repetición triplicada exagera el automatismo y resta vigor a la expresión; o bien

fiera parece a hombres, y hombre a fieras,

reproducción exacta del original:

fera agli uomini parve, uomo alle belve (II, 40).

Otras veces es Cairasco quien exagera, arrastrado por el juego poético de estas repeticiones contrastadas. Así, cuando el Tasso dice que Armida

rendè lor poscia in dolci e care note  
grazie per l' alte grazie a lei concesse (IV, 85),

Cairasco prefiere complicar este esquema e incurrir en el mismo error en que otras veces había caído el Tasso por haber multiplicado la repetición, que de contraste se transforma en juego, y cuya frialdad se hace así más evidente:

A todos ella dió graciosamente  
las gracias de la gracia recibida.

Lo mismo ocurre cuando la repetición no viene acompañada por ninguna idea de contraposición, y no se justifica más que por el deseo de producir efectos meramente verbales, como en el caso de la "hermosura tan hermosa" (IV, 77), invención del traductor. Pero en general se puede decir que la invención verbal del traductor no desentona ni con las intenciones ni con la tonalidad general del poema y, de vez en cuando, produce notables aciertos, dignos de figurar al lado de los mejores del Tasso. Así, por ejemplo, mientras éste sólo dice (I, 73) que el sol va bajando sobre el horizonte mientras cristianos y paganos siguen peleando, Cairasco expresa de otro modo esta misma idea:

El sol, que en los arneses y celadas,  
cuanto más se levanta, más desciende,

espléndida imagen de los últimos resplandores de la puesta del sol, que no debe nada al modelo italiano. Lo mismo se puede decir de la imagen de la noche (III, 71),

madre de olvidos y de pensamientos;

de la hermosa imagen de la selva (XII, 29)

espesa de arboleda y de horrores,

en que la asociación de lo abstracto con lo concreto parece un rasgo tan genuinamente español, ya que figura, desde Cervantes hasta Quevedo, en casi todos los contemporáneos de Cairasco; y de muchos otros pasajes, en que el traductor no siente escrúpulo de olvidar la letra de su original, para improvisar sobre sus sugerencias y añadir de lo suyo.

La idea de que, en ciertos casos, él mismo podía escribir mejor

que el Tasso, puede parecer atrevida o imprudente por parte de un traductor. Sin embargo, parece seguro que Cairasco lo pensaba así, ya que a menudo lo vemos modificando su texto con el mero y evidente deseo de hermosearlo. Este deseo se debe entender, claro está, en el sentido barroco, el único que podría presentarse al espíritu del traductor: hermosear, desde este punto de vista, sólo puede significar añadir complicaciones, multiplicar las oposiciones de efectos, agregar contrastes. Es cierto que Cairasco se lo había propuesto deliberada y conscientemente, y también es cierto que alguna vez logró el resultado que estaba buscando.

Así es como nuestro traductor se atreve a modificar incluso los pasajes más conocidos y más admirados del poema italiano. Desde el principio, todos conocen la hermosa metáfora del Tasso (I, 3), en que el poeta pretendía que los atractivos poéticos de su obra no eran más que un modo discreto de dorar la píldora de sus severas enseñanzas:

Così all' egro fanciul porgiamo aspersi  
di soave licor gli orli del vaso:  
succhi amari ingannato intanto ei beve,  
e dall' inganno suo vita riceve.

Cairasco traduce estos versos de la manera siguiente:

Así al enfermo infante, rodeando  
con miel suave el círculo del vaso,  
se da la purga, que engañado bebe,  
y causa vida larga engaño breve.

No se trata aquí de indicar preferencias, que serían siempre subjetivas y, además, sin interés. Pero parece evidente que Cairasco no quedó contento con la forma en que el poeta italiano expresaba su idea final: idea ingeniosa, por cierto, pero insuficientemente contrastada para el gusto de un barroco. De ahí que haya pensado en una contraposición de efectos, que es un artificio más que común en el Tasso, siendo así que la mayoría de los versos finales de sus octavas contienen intenciones contradictorias de este mismo tipo. Sin embargo, esta intención falta en la estrofa que estamos examinando, y la idea de mejorar la eficacia poética del texto le pertenece seguramente al traductor.

En la Ciudad de Jerusalén, según el poema italiano (I, 84),

popolo alberga di contraria fede,

o sea, que los cristianos viven entremezclados con los paganos; para Cairasco, hay en la ciudad

dos bandos, uno cuervo, otro paloma,

cuyos símbolos quizá no sean verdaderos aciertos de poesía, pero en cuya intención se deja ver la misma concepción dualista que procede por medio de oposiciones y de choques de ideas o de imágenes. De igual modo, lo que venía a ser anunciación simplemente enumerativa en el Tasso, como, por ejemplo, cuando Reinaldo sube a la muralla de la ciudad y "altri rincora, altri minaccia" (III, 52), o sea, "anima a los unos y amenaza a los otros", para Cairasco resulta que "fuera anima y dentro espanta", encontrándose así, en un solo ademán, la doble actitud que en el personaje italiano parecía más bien ser una sucesión de acciones.

La enamorada Erminia, en la traducción de Cairasco, va a buscar a Tancredo, porque

sanar quiere las llagas y dolores  
del que le dió en el alma otras mayores (VI, 67).

Esta imagen de la doble llaga, la real y material del héroe y la sentimental de la virgen enamorada, tampoco se halla en el original italiano. Es de suponer que, al tratar un tema tan parecido, que evidentemente invitaba a la comparación, Cairasco se acordó del episodio idéntico del *Orlando Furioso*, en donde Angélica curaba las heridas de Medoro al mismo tiempo que sentía, al mirarle, abrirse otra herida en su propio corazón.

Un poco más lejos, la misma Erminia contempla a distancia las tiendas de los cristianos con la idea de que sólo allí le será posible (VI, 104)

che trovar pace io possa in mezzo all' armi.

El contraste de la "pace" con las armas ha sido reduplicado, como otras veces, por Cairasco, en cuya versión Erminia declara:

pretendo en guerra paz, y vida en muerte.

Es corriente, como acabamos de decir, el contraste empleado por el Tasso como conclusión y redondeo final de su octava. En su concepto, la octava es una unidad que tiene en cierto modo vida propia y, como el soneto, es preferible que termine con una imagen que cierre y corone a las demás. Algunos ejemplo, que fácilmente podrían ser multiplicados, bastarán para demostrarlo; todos ellos están sacados del tercer canto del poema italiano:

Rapido si, ma rapido con legge (III, 2).  
 Pianger ben merti ognor, s' ora non piangi (III, 8).  
 I' potrò teco, e tu meco provarte (III, 25).  
 Anzi la pugna, della pugna i patti (III, 26).  
 Omai tu debba, e non debb' io vietarlo (III, 27).

Cairasco parece haber sentido el interés de este procedimiento, ya que en muchas de las octavas de su traducción hallamos la misma repetición de términos contrapuestos, sin que le corresponda nada parecido en el texto italiano:

Las fieras menos fieras ahuyenta (IX, 29).  
 Oprime por igual y es oprimido (IX, 51).  
 Doradas alas a su tienda tiende (XIV, 3).  
 Y en poco el vencedor vence al vencido (XIX, 28).  
 El bravo campo que los campos cubre (XIX, 57).

El poeta canario, por consiguiente, no consiente en hacer callar su propia personalidad para dejar que hable sólo la de su modelo. En la medida en que su intervención personal consuena con las intenciones del Tasso, esta libertad que se permite para con su original constituye un verdadero mérito y forma la mejor parte del interés que aún puede conservar su traducción. Desgraciadamente, no es cierto que Cairasco haya comprendido todas las intenciones del Tasso, y es casi seguro que en algunos puntos se ha equivocado, desviándose con sus intervenciones personales de los senderos que la práctica del Tasso hubiera debido enseñarle.

Desde este punto de vista, dos son sus fallos más corrientes y más desagradables para el lector que no haya olvidado el texto del Tasso. En primer lugar, este poeta había tratado la mitología de un modo muy personal, que no parece que Cairasco haya comprendido. Autor de un poema cristiano, el Tasso hace uso constantemente del

milagroso cristiano; pero como, por otra parte, en su poema también figuran paganos, no tuvo inconveniente en introducir alguna alusión mitológica, siempre que estuviese relacionada con los paganos, con su campo y con sus costumbres. Mientras se trata de los héroes cristianos, no hay lugar para personificaciones mitológicas; mas al trasladarse al campo de los increyentes, hallamos en él, junto con los demonios del infierno, a todos los dioses del panteón pagano. Cairasco no parece haberse dado cuenta de la distinción que establecía el poeta italiano sin decirlo, de modo que, creyéndose autorizado a ello por la constancia de algunos nombres mitológicos en el poema, y sin haber visto qué justificación tenían en aquel lugar, se permitió sustituir el Cielo por el Olimpo (I, 11), y hablar de Baco (I, 46) y de Ceres (I, 78) a contratiempo, al igual que hizo mención del nombre de Alá (XII, 5; XII, 107), que no consta en el poema italiano.

En segundo lugar, el Tasso es un poeta que prefiere los contornos esfumados a la precisión, la sugerencia al término propio y, desde luego, la nobleza a la vulgaridad. Poeta y teórico empapado de la idea de la suprema dignidad de su arte, al Tasso le horroriza el término concreto, que obliga a la imaginación a arrastrarse a la altura del suelo. Su arte está fundado en una declamación que ha sido fácil calificar de hinchada, pero que rehuye los recursos del lenguaje común, por efecto de un innato horror de lo vulgar y de lo terrestre. Su propio estilo se complace en abstracciones algo frías, pero limpias de contacto con la materialidad.

Es posible que Cairasco lo haya sentido; pero que lo haya sentido o no, lo mismo daba, ya que su temperamento era diametralmente opuesto a esta necesidad de abstractizar. Con ser también un verdadero poeta, Cairasco no compaginaba con la fría dignidad del lenguaje de su modelo, de donde quedaban excluidos los modismos, las alusiones a la vida tal como la vivimos y como a Cairasco le gustaba vivirla. El Tasso sabía cómo conseguir el perfume y el drapeado del lenguaje, pero no le despertaba ninguna curiosidad lo sabroso y lo colorado de la expresión, y precisamente por allí es por donde se luce y por donde peca más a menudo nuestro poeta. Lo que en otros casos podía ser un mérito o una virtud, resulta fuera de lugar en la traducción del Tasso, en donde desentona cualquier vulgarismo e, in-

cluso sin ser vulgarismo, cualquier palabra corriente no ennoblecida por la poesía.

Esta incompreensión o, mejor dicho, esta incapacidad del traductor para seguir al Tasso en medio de sus alambicadas quintas esencias, es visible en muchos puntos del poema. Desde el principio, en el pasaje ya citado, en que el Tasso ofrecía al niño enfermo la copa de un remedio, rodeándola con miel, para hacerlo más soportable al paladar, lo que venía en la misma copa eran "succhi amari", o sea, "jugos amargos" en el Tasso (I, 3), y una vulgar "purga" en la traducción de Cairasco. La gente del Norte, dice el Tasso,

Usa temprar nei caldi alberghi il verno

o sea, "acostumbra templar el invierno en sus moradas calurosas" (I, 42), expresión complicada cuya equivalencia realista la conoce Cairasco, ya que escribe, del modo más directo y más natural, así como más contrario a los procedimientos y a las intenciones artísticas del poeta italiano, que aquellos hombres

suelen usar estufas en invierno;

lo cual es claro y preciso, pero traiciona al Tasso e indigna al lector que, como Farinelli, familiarizado con las hermosas nubosidades de su imaginación, soporta mal la luz directa que define los contornos materiales de los objetos y ahuyenta la poesía.

El valiente Dudón da a Algazarre un golpe tal que "le fué inútil el fino yelmo" (III, 44); según Cairasco, no fué un golpe, sino "una calda"; la "orribil chiostra" de los demonios (IV, 9) viene a ser una serie de "hórridas sartenes"; el "tenace ferro" con que el físico trata de sacar de su herida la flecha que hirió a Gofredo (XI, 71) se transforma en la versión española en vulgar "tenaza"; todo ello con detrimento de aquella tensión poética que el Tasso se proponía sostener por medio de la dignidad de su estilo.

Así como los términos son a menudo prosaicos o, por lo menos, demasiado materiales, las expresiones no consiguen siempre la nobleza y la pureza que anhelaba el poeta italiano. Cairasco es un poeta espontáneo que busca dificultades, pero sin encontrarlas fácilmente en su camino; un temperamento feliz sin problemas profun-

dos y que quizá estaba más cerca del Ariosto que de su gran émulo y seguidor. Las expresiones que se presentan espontáneamente bajo su pluma son pintorescas y jugosas, es decir, tales como no hubieran debido ocurrírsele al traducir al Tasso. En cualquier otra circunstancia no hubiera sido un error, pero aquí es una falta de gusto emplear expresiones tales como:

Con un desdén y un gesto no sé cómo (II, 93);  
Si es con estas pensiones, yo lo largo (V, 37);  
Decir, por algún rastro: —Aquí fué Troya (XVI, 69).

Todas éstas son libertades mal entendidas, ya que, por una parte, nada le obligaba al poeta a recurrir a tales imágenes, cuya sugerencia o indicación no figuraba en el texto original y, por otra parte, su espíritu está lejos de coincidir con el que visiblemente informa el poema del Tasso.

También son libertades las modificaciones que el traductor introdujo deliberadamente en su texto, por conveniencias personales o locales. Estas últimas eran frecuentes en las traducciones de aquellos tiempos, de modo que no hay razón para achacarle a Cairasco una culpa por el hecho de haberse en cierto modo apropiado la obra del Tasso, por medio de unas cuantas alteraciones, que sólo chocan a los lectores modernos. Así, por ejemplo, al poeta canario le habrá parecido natural sustituir la dedicatoria del Tasso, dirigida a Alfonso de Este, por otra propia, en que él mismo se dirige al arzobispo de Sevilla, don Rodrigo de Castro:

Vos, que, a la sombra del purpúreo manto,  
a los que aman virtud dais grato puerto,  
y a mí dió lumbre vuestro rayo santo  
entre peñascos y olas casi muerto:  
dad con serena frente oído al canto  
que, como en voto, os da mi pecho abierto,  
y día vendrá que mi atrevida pluma  
serviros en más alto don presuma.

Y en tanto que el efecto se dilata,  
sacro Hispalense sol, de este deseo,  
de vuestro resplandor la lumbre grata  
tened por este atlántico Nereo;  
y así como oro el sol, la luna plata

engendran en la tierra, en el museo  
de Gran Canaria vuestra luz divina  
oro dará perfecto y plata fina.

La lisonja al prelado no es la única intervención de Cairasco en la estructura del poema. En varios otros puntos lo vemos añadir detalles que podríamos llamar de color local, y que se refieren a una ambientación española, bastante curiosa si se piensa que no tiene ninguna relación directa con el poema. Así, cuando el Tasso dice que Clorinda, durante el combate, se cubre con su escudo, como lo hacen los moros en sus torneos (III, 32), Cairasco traduce muy libremente:

así cubiertos van en las Españas  
los caballeros, cuando juegan cañas.

Otras intervenciones se explican por el amor del poeta para su patria chica. Para este canario, que nunca olvida a su Isla, decir que el sol se ha puesto (V, 79) viene a ser lo mismo que decir que "el sol pasó del monte Atlante"; el Egeo mismo es fácilmente transformado en "el mar de Atlante" (XII, 63). Y se sabe, por otra parte, que en el canto XV del poema, en donde se refiere la estancia de Rinaldo en el jardín de Armida, colocado precisamente en las Islas Afortunadas, en que vivía y escribía el traductor, esta coincidencia le dió pie para introducir una larga descripción histórica y geográfica de sus Islas queridas, que forma una especie de paréntesis de 48 octavas, casi el equivalente de un canto del poema. Naturalmente, el interés histórico de este excursus es tal que no tenemos la intención ni el derecho de quejarnos de esta ocurrencia del traductor; pero no por ello deja de ser característica esta tendencia del poeta canario de referirse siempre a su patria chica y de relacionarlo todo con las Islas en que vivía, incluso cuando no había manera de relacionarlo. En cuanto al examen de este pasaje así añadido, es evidente su interés para todos cuantos se ocupan de la historiografía de las Islas Canarias; pero como no tienen nada, o poco, que ver con el Tasso, dejaremos su estudio para otra mejor oportunidad.

\* \* \*

Al traducir el poema del Tasso, Cairasco se había asimilado, pues, no sólo la letra, sino el mismo espíritu del poeta. No debía de resultarle difícil, por lo menos en lo que se refiere a la forma, ya que los procedimientos estilísticos del barroco eran en todas partes los mismos. Es cierto, por otra parte, que en lo que se refiere a la actitud espiritual del poeta italiano, a su inquietud, cuyos arrestos e ímpetus pasionales se depuran poéticamente por medio del lenguaje que transforma la materia en abstracción ideal, el propio temperamento de Cairasco no podía permitirle las mismas reacciones. La general tonalidad melancólica, lo esfumado de los contornos materiales, la dignidad de la dicción no son sin duda representados con igual fidelidad en el original y en la traducción. Sin embargo, ésta última no deja de ser la obra de un verdadero poeta. El duro problema de la fidelidad al texto, hecho aún más arduo por las exigencias de la octava real, se halla resuelto en todas partes con una elegancia que no tiene ninguna otra traducción, no ya del Tasso, sino de cualquier traductor que haya empleado la misma estrofa. La fluidez de la de Cairasco, comprobada ya en la fácil abundancia de su *Templo militante*, consigue a veces resultados de una notable pureza como, por ejemplo, en el retrato del dios infernal, fielmente reproducida del original italiano, pero con una espontaneidad que parece que trata de hacer, a su vez, obra original:

Hórrida majestad vuelve más lleno  
de horror su aspecto de altivez y enojo;  
proceden llamas y mortal veneno,  
cual de infausta cometa, de sus ojos;  
enmarañados al veloso seno  
bajan de la gran barba los manojos,  
y abre como una cárcava profunda  
la boca, de sangriento humor inmunda (IV, 7).

Lo mismo se puede decir de otros numerosos pasajes del poema, que se podrían citar íntegros si el espacio nos lo permitiese; tal, por ejemplo, el discurso del soldado y fiel servidor del príncipe Sveno, quien relata a Gofredo la pelea en que cayó su dueño, y de que sólo transcribimos aquí, como ejemplo de reproducción lograda del texto

y de las intenciones del Tasso, la imagen que ofrece del cadáver del príncipe:

No de bruces está: que, como al cielo  
siempre trató de levantar la mira,  
de espalda se quedó, mostrando el celo  
de quien a la suprema corte aspira.  
La diestra al puño asida, sin que el hielo  
mortal reprima el acto de la ira;  
la izquierda, al pecho, en modo humilde y pío,  
cual diciendo: —Perdóname, Dios mío (VIII, 33).

\* \* \*

Por otra parte, una vez terminada su traducción, el poeta no iba a olvidar la lectura y la lección del Tasso. El recuerdo del poema que había interpretado se le presenta naturalmente más de una vez a lo largo de la elaboración de su *Templo militante*. Cuando, por ejemplo, al proponerse referir la vida de San Pablo, pone al principio de esta biografía un exordio, sin duda demasiado pomposo en comparación con la modesta extensión de su poema, se acuerda del Tasso al mismo tiempo que de Virgilio:

Canto las armas y el varón cristiano  
que de las puertas de Asia fué el primero  
que, impelido del mar y del tirano,  
a Italia y Roma vino prisionero;  
en vano el Mundo se le opuso, y en vano  
la Carne resistió y el Dragón fiero,  
que a todos tres, con la divina espada,  
quitó el orgullo en pública estacada <sup>19</sup>.

En cuya invocación es fácil reconocer el *Arma virumque cano* del poeta latino, cuya fiel imitación se prosigue en la primera mitad de la octava, después de lo cual el poeta recoge las sugerencias de la octava inicial del Tasso:

E invan l' inferno a lui s' oppose, e invano  
s' armò d' Asia e di Libia il popol misto;  
chè il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi  
segni ridussi i suoi compagni erranti;

<sup>19</sup> Cairasco: *El Templo militante*.

pero no sin mezclar entre los enemigos que se opusieron al santo varón a aquellos tres enemigos de cualquier buen cristiano, *Caro, Mundus et Demonius*, cuyo recuerdo le vino de la literatura didáctica medieval.

Cuando Cairasco habla, en otro lugar, de un ídolo de Apolo que

de materia y labor era precioso,  
y más de aquésta que de aquélla honrado <sup>20</sup>,

también recoge una idea preferida del Tasso, quien de igual modo había representado la espada de Argante, adornada con oro y piedras preciosas, pero labrada

con magistero tal, che perde il pregio  
della ricca materia appo il lavoro <sup>21</sup>,

y no se olvidaba de observar, al contemplar el palacio de Armida,

che vinta la materia è dal lavoro <sup>22</sup>.

En lo que se refiere a las comparaciones, el Tasso era él mismo deudor al Ariosto. Sin embargo, algunas de sus invenciones llamaron la atención de su antiguo traductor, así que, cuando Cairasco escribe:

Cual suele, cuando en frígido terreno  
se vuelve el agua clara en yelo puro,  
tropel de pastorcillas sobre el Reno  
con largo curso resbalar seguro <sup>23</sup>,

no hace más que reproducir una imagen inventada por el Tasso:

Siccome soglion là, vicino al polo,  
s' avvien che il verno i fiumi agghiacci e indure,  
correre sul Ren le villanelle a stuolo  
con lungi strisci e sdruciolare secure <sup>24</sup>.

Otras veces, estas comparaciones no tienen un modelo o correspondiente exacto en el poema italiano, siendo seguramente invencio-

<sup>20</sup> Cairasco: *El Templo militante*, I, 214.

<sup>21</sup> Tasso: *Gerusalemme liberata*, II, 93.

<sup>22</sup> *Ibidem*, XVI, 2.

<sup>23</sup> Cairasco: *El Templo militante*, I, 291.

<sup>24</sup> Tasso: *Gerusalemme libertada*, XIV, 34.

nes poéticas del propio Cairasco. Sin embargo, incluso en estos casos, el procedimiento y, por decirlo así, el mismo molde de la comparación, proceden del Tasso y, sin duda, a través de éste, del Ariosto.

El episodio de la *Jerusalén libertada* que más interés parece haber merecido a Cairasco es, sin duda, el de la reunión de los demonios en el Infierno. Se comprende la razón, ya que se trata de un cuadro pintoresco en que la imaginación del poeta podía ejercitarse a su antojo sobre detalles extravagantes y llenos de color, como en efecto no deja de hacerlo. En la misma traducción del poema italiano se nota la complacencia con que se extiende sobre los particulares monstruosos del mundo infernal. Otro esbozo de la misma pintura se halla en la vida de San Antonio Abad<sup>25</sup>; y otro más, en la vida de San Francisco<sup>26</sup>. En este último, Cairasco imita de más cerca el episodio del poema italiano; o, mejor dicho, con un procedimiento quizá demasiado cómodo y que otras veces había aplicado, no hizo más que introducir en medio de sus vidas de santos la exacta reproducción de su propia traducción de aquel episodio. En los párrafos que se refieren a la reunión de los demonios, al retrato de Luzbel y su discurso, la reproducción textual se extiende sobre una media docena de estrofas en que, aparte variantes de redacción insignificantes, la única modificación es la de haber llamado Luzbel al rey de los infiernos, que en el poema italiano se llamaba Plutón.

Las relaciones del poeta canario con el italiano no son solamente las de la simple traducción. Cairasco se reconoce, aunque no fuese sino en parte, a sí mismo en el arte poético del Tasso: este último es para él un modelo y un guía, quizá incluso una especie de compañero y de amigo. La *Jerusalén libertada* constituye el principio y el mejor triunfo de la Contra-Reforma literaria y el mismo Cairasco soñaba con una ofensiva literaria de la misma clase en su *Templo militante*, que, como la obra italiana, representa la Fe activa y fertilizadora de las energías en todos los sentidos. Esta identidad de intenciones forma la base del interés de Cairasco para el poema italiano y su autor.

<sup>25</sup> Cairasco: *El Templo militante*, I, 106-7.

<sup>26</sup> *Ibidem*, IV, 15.