

Hamlin, Cinthia María

*En torno a la traducción en la España Medieval:
el caso de la Divina Commedia*

Letras N° 61-62, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Hamlin, C. M. (2010). En torno a la traducción en la España Medieval: el caso de la Divina Commedia [en línea], *Letras*, 61-62, 167-177. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/en-torno-traduccion-espana-medieval.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la *Divina Commedia*

Cinthia María HAMLIN

*Seminario de Edición y Crítica Textual
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires*

Resumen: En su estudio “Acerca de la traducción en Castilla durante el siglo XV”, Carlos Alvar afirma que el estudio de las traducciones medievales castellanas constituye un mundo que apenas ha empezado a descubrirse. Este es el caso de la *Divina Commedia*, cuyas traducciones y glosas en el siglo XV forman un universo discursivo complejo que parece hablarnos de mucho más que la *Commedia*, puesto que trasladan no sólo la obra de Dante sino la situación histórico-cultural compleja de la España del siglo XV. El presente trabajo pretende ser una primera y breve aproximación al problema inicial que suscita el estudio de las traducciones de la *Divina Commedia* en España, a saber, la noción de traducción vigente a finales de la Edad Media. Con estos fines, intentaremos exponer y profundizar algunos aspectos de la “teoría medieval de la traducción” y luego ver cómo éstos funcionan en algunos fragmentos de la versión de la *Commedia* de Enrique de Villena, terminada en 1428 para el Marqués de Santillana, y la de Pedro Fernández de Villegas, datada en 1515. El cotejo de estos textos meta con su fuente italiana, y la posterior comparación de los métodos que ambos poetas utilizan en la traslación, nos permitirán echar luz sobre la relación entre traducir, interpretar y “glosar” y sobre cómo empieza a variar esta práctica discursiva del siglo XV al XVI.

Palabras claves: traducción medieval – teoría de la traducción – *Divina Commedia* – Enrique de Villena – Pedro Fernández de Villegas.

Abstract: In his study *Acerca de la traducción en Castilla durante el siglo XV*, Carlos Alvar states that the study of Castilian medieval translations is a newly discovered world. This is the case of 15th century translations and glosses of Dante’s *Divina Commedia*, which refer to the complex historic and cultural situation in Spain at the time. This paper proposes a first approach to the initial

Cinthia María HAMLIN

problem posed by the translations of the *Divina Commedia* in Spain, the late-medieval notion of translation. We intend to expose some aspects of the medieval theory of translation and show how they work in some fragments of Enrique de Villena and Pedro Fernández de Villega's versions of the *Commedia*, dated in 1428 and 1515. By comparing both meta-texts with the Italian source, and also both author's translating methods, we shall explore the relation between translating, interpreting and glossing, and the changes in this discursive practice starting at the turn of the 16th century.

Key-words: medieval translation – theory of translation – *Divina Commedia* – Enrique de Villena – Pedro Fernández de Villegas.

En su artículo “Acerca de la traducción en Castilla durante el siglo XV”, Carlos Alvar (2001:16) afirma que el estudio de las traducciones medievales castellanas constituye un mundo que apenas ha empezado a descubrirse. Este es el caso de la *Divina Commedia* (DC), cuyas traducciones y glosas de los siglos XV y XVI forman un universo discursivo complejo que parece hablarnos de mucho más que de la obra de Dante en sí misma, puesto que en ellas puede verse trasladada la situación histórico-cultural de España.

El presente trabajo pretende ser una primera y breve aproximación a uno de los problemas que suscita el estudio de las traducciones de la DC en España, a saber, la noción de traducción vigente a finales de la Edad Media. Con estos fines, intentaremos exponer y profundizar algunos aspectos de la “teoría medieval de la traducción” y luego ver cómo éstos funcionan en sólo algunos fragmentos de la versión de la *Commedia* de Enrique de Villena, terminada en 1428 para el Marqués de Santillana, para luego detenernos más en la de Pedro Fernández de Villegas, impresa en 1515 a pedido de Juana de Aragón, duquesa de Frías y condesa de Haro, hija natural de Fernando el Católico. El cotejo de estos textos meta con su fuente italiana, y la posterior comparación de los métodos que ambos poetas utilizan en la traslación, nos permitirán echar luz sobre cómo empieza a variar esta práctica discursiva del siglo XV al XVI y sus implicancias ideológicas.

Las preocupaciones teóricas medievales sobre la traducción hunden sus raíces en el debate clásico entre la retórica y la gramática y en la distinción que hace Cicerón entre *interpres* y *orator*.¹ San Jerónimo fue el primero en entender estas ideas de manera normativa y en la *Epístola a Pamaquio*, escrita en el 395, las teoriza: una traducción fiel ha de realizarse *pro verbo verbum* (palabra por palabra) sólo en la Biblia. El verdadero traductor es aquel que intenta captar en su propia lengua el significado total del texto original y no debe traducir las palabras exactas sino el sentido de las palabras.²

¹ Como aclara Rubio Tobar (1997: 208), la retórica se erigió a sí misma en una disciplina fundamental de capacidad creadora y que limitó la competencia de la gramática a la *enarratio poetarum* –es decir, a glosar e interpretar a los poetas–. Cicerón en *De inventione*, define su práctica de *orator* distinguiéndola de la del *interpres*: traducir como orador es hacerlo según los poderes de la retórica, de la *inventione*, conservando ideas (*sententiae*) y figuras (*formae tanquam figurae*) pero acomodándolas al uso de Roma y, por tanto, sin la obligación que tiene el *interpres*, a saber, trasvasar una por una las palabras.

² Cfr. Rubio Tobar, 1997: 211.

En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la *Divina Commedia*

Ahora bien, la sed de erudición que se va despertando en las clases dirigentes castellanas a fines del XIV y principios del XV y la consecuente idea de superioridad del latín frente a las lenguas vernáculas –enarboladas por Cartagena, Mena y López de Ayala– opacó estas ideas flexibles en torno a la traducción y llevó a trasvases literales, *ad verbum*, que respetaban el latín casi religiosamente, en detrimento tal vez de la comprensión o la estructura del idioma. Como aclara Recio (1996: 142), durante esta época en Castilla la tendencia latinizante era la que dominaba.³

A medida que avanza el siglo XV, se comienza a percibir un cambio en relación a la estructura cerrada del período anterior: se siente la necesidad de romper con la oscuridad de los textos y se intenta hacer más claras y cercanas las traducciones. Se puede observar, pues, en palabras de Recio (1990: 113) “una evolución que se muestra en la búsqueda de un equilibrio entre lo *ad litteram* y lo *ad sententiam* hasta proponer un texto familiar, variado, flexible, que no se aleje de la lengua común”. Poco a poco penetran los autores y las ideas italianas, humanistas y cada vez son más los traductores que en Castilla aceptan a San Jerónimo, incluso los que se dedican al latín.

Esta última tendencia había sido fecundada con toda probabilidad por las ideas que Alfonso Fernández de Madrigal el *Tostado* había dejado expuestas en el prólogo a su tratado *Sobre el Eusebio*, escrito hacia 1450 pero publicado recién entre 1505-1506. Aquí se analizan los principios que tenía San Jerónimo sobre la traducción y, de una manera muy sutil, el autor declara ser partidario de una traducción no ajustada al texto base y admite, además, que dos lenguas no son iguales y que lo que es “hermoso” en una, en la otra puede no serlo. La “belleza” de la traducción en la lengua meta pasa a ser, junto con el de la verdad y su transmisión, el criterio fundamental que define la manera de traducir: “que sea la traslación ser bien sonante en la lengua en que la faze et guardar toda la hermosura de la lengua original” (fol xii). Madrigal admite que una traducción literal puede contribuir a reflejar la belleza del original, pero sólo mientras no opaque lo “verdadero” del texto que se desea trasvasar. Es justamente la búsqueda de la verdad lo que lo lleva a alejarse de lo literal y promover traducciones más libres:

[...] para ser verdadera la traslación es necesario que sea verdadera et complida. Et, por ende, quanto significa el vocablo en la lengua original tanto se ha de exprimir en la traslación, et si todo aquello no abasta un solo vocablo han se de poner mucho[s] con luengo rodeo (fol xi).

La perífrasis o la amplificación se acepta para evitar la oscuridad de la traducción. Nos movemos pues, junto con Madrigal, del terreno de la teoría al de la práctica en sí.

En la primera etapa del trasvase,⁴ el traductor componía una versión en borrador, que podía ser dictada a un secretario o escrita por la propia mano del traductor. El dictado acarrea, como señala Rubio Tobar (1997: 224), errores de transmisión particulares, producidos por similitud fonética entre dos palabras o por la aglutinación o separación equivocada de términos,

³ En Aragón, sin embargo, las ideas de San Jerónimo perduraron e influyeron, por ejemplo, en la traducción literaria que Andreu Febrer realizó de la *Divina Comedia*. Véase Recio, 1996: 145.

⁴ Peter Russel publicó en 1985 el famoso estudio *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, en el que incluye observaciones sobre la técnicas del traducir (el dictado, el borrador, y la corrección, la glosa marginal o incorporada, la *ordinatio*, la oscilación entre una traducción *ad sensum* y una versión *ad verbum*). Destacaremos aquí algunos métodos que nos interesan a nuestro propósito.

Cinthia María HAMLIN

dando lugar a expresiones sin sentido o con un significado diferente al que intentaba comunicar el traductor. Sobre la copia del borrador, el traductor realizaba las correcciones que consideraba pertinentes. También era habitual que la traducción no pasara, total o parcialmente, del estado de borrador. Es probablemente lo que ocurre con la *Divina Comedia* de Villena.

En cuanto a los procedimientos en sí, el calco lingüístico revela ser uno de los más frecuentes. Su uso se extiende sobretudo al traducir de una lengua romance a otra, dado que suelen poseer estructuras sintácticas parecidas y raíces similares del léxico. Sin embargo, puede ser llevado al extremo –sobre todo en traducciones que intentan ser *ad verbum*– y otras veces, sea por interpretaciones erróneas o por evolución diferente del léxico en las dos lenguas, conducir al error.⁵ Ahora bien, en los casos en los que el traductor no encuentre en su lengua ningún término equivalente al que pretende traducir recurre al préstamo: transcribirá la palabra original y añadirá aquellas palabras de su lengua materna que más se aproximen. El fenómeno de la yuxtaposición de préstamo e interpretación y, en general, de la duplicación, es muy conocido en el panorama de la traducción medieval. Precisamente es en este punto donde se trasluce el interés que suscita el estudio de las traducciones literales, puesto que aquí se pueden encontrar marcas del traductor y dispositivos ideológicos.

Además, los traductores, generalmente entrenados ya desde los ejercicios escolares más elementales en la *interpretatio*, el comentario y en la retórica de la *amplificatio* tenderán a practicar espontáneamente la exégesis como se realizaba a propósito de cualquier texto. Como señala Morrás (2002: 233), generalmente se amplifica el texto para facilitar su comprensión, pero también se omite *realia* o conceptos por razones culturales o morales. Resulta necesario aclarar que las prácticas exegéticas y las *expositio* escolares propias del arte de la gramática resultaban muchas veces en glosas o comentarios de las obras muy extensos que comenzaban a circular y hasta a leerse en detrimento del original.⁶ En ellos, cada pasaje era analizado, reestructurado y cada palabra que se considerara difícil era explicada mediante sinónimos. En las traducciones, por tanto, la *amplificatio* muchas veces estaba tamizada por estos comentarios, sea inconcientemente, sea en los casos en los que el traductor recurre a ellos para dilucidar cuestiones oscuras del texto. A su vez, la influencia del comentarador puede llegar a percibirse también a nivel léxico, en la elección misma de los términos.⁷ En palabras de Rubio Tobar,

[a]l igual que el comentario, la traducción tiende a servir al texto, pero también desplaza la fuerza original de sus modelos. En la traducción medieval la *enarratio* asume un poder

⁵ Este sería el caso entre ‘ringhia’ y la traducción de Villena ‘riñia’ (Inf V, 4). Tanto la RAE como el *Vocabulario Etimológico Della Lengua Italiana Ottorino Pianigiani*, reconocen que ambos vocablos derivan del latín ‘ringere’, sin embargo, aunque el italiano lo relaciona con el ‘reñir’ español y el provenzal ‘regañar’ aclara que parece haberse pegado al antiguo alemán GEINON, “aver la bocca aperta”. El vocablo derivó por tanto en “il digrignare i denti mostrando di voler mordere, che fanno i CANI es altri animali irritati” y se alejó totalmente del vocablo latino del que derivaba y del español.

⁶ Rubio Tobar (1997: 208) explicaba que “La *enarratio poetarum* no tienen porqué ser una simple sierva del texto, a menudo lo reescribe y lo suplanta”.

⁷ Ciceri (1991: 134) señala que, dadas las partes en las que la traducción de Villena se aleja de la versión original que se encuentra a su lado en el ms. Mad, le parece evidente que el autor se sirvió de otros comentarios. Plantea la hipótesis de que uno puede haber sido el de Boccaccio: donde Villena traduce “de alli del rremor del son del trueno”, siendo el original “*di qua dal sonno, ruano io vidi un foc*” (Inf. IV, 68) el Boccaccio dirá “alias dal suono aver tuono”.

En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la *Divina Commedia*

creativo: no es simple reproducción. Puede rehacer el texto primitivo e influir de manera importante en la recepción y posterior transmisión de este texto (1997: 208).

Precisamente ésta es la razón que nos llevó a interesarnos por las primeras traducciones de la *Divina Commedia* y estudiar los casos de Villena y Villegas.

La principal diferencia entre sus versiones es que el primero, como señala Pascual, es extremadamente latinizante mientras que el segundo traduce las tercinas dantescas en coplas de arte mayor, razón por la cual debe introducir bastantes versos de su propio cuño y realizar varias innovaciones para respetar la rima. Ambos textos, sin embargo, demuestran la particular relación medieval entre traducción y comentarios: el de Villena se presenta al margen del texto italiano, cual glosa, y dispone de un articulado aparato de glosas en latín y en castellano; el de Villegas presenta a continuación su misma traducción del *Comentario* de Landino, que en su Prefacio reconoce haber tomado para resolver las diferencias entre tercina y copla castellana:

[...] estos yo acorde de los suprir desta manera que algunas veces ocurriendo de mio alguno buen pie que mas aclare su testo o confirme su sentencia pongale y aya paciencia el dante que su brocado se ponga alguno remedio de sayal que mas le faga luzir [...].
Otras veces suplo aquellos piés de lo que algunos de sus glosadores dice (fol. aiiij)

Villegas destaca que amplifica cuando lo estima más conveniente para “aclarar” el texto toscano o para “confirmar”, o sea, hacer más accesible su lectura. También menciona un asunto clave que tiene reminiscencias evidentes con las teorías del Madrigal: la belleza en el traslado (“que mas le faga luzir”).

Su traducción pertenece al que describimos arriba como segundo periodo,⁸ más desprendida del original y de un carácter más divulgativo (en ellas interviene ya la imprenta): pretendía hacer llegar la *Comedia* a un público que quería leerla en castellano. La de Villena, en cambio, de un carácter aristocrático y muy literal, pertenecería al primero, hecha *ex profeso* para un gran señor que sabía algo de italiano y sólo quería una “ayuda” para leer el texto original.

Para observar las consecuencias que tiene en la práctica discursiva la finalidad diferente de ambas traducciones, así como sus posibles implicancias ideológicas –sobre todo en el caso de Villegas– presentamos el cotejo de algunos fragmentos del canto V del *Infierno*:

1) *Stavvi Minos, e orribilmente ringhia* (*Inf*, V, 4):

Villena: “Estaba Minos, espantablemente **riñía**”⁹;

Villegas: “Estaba allí Minos, **horrible y fiero** / con brama y regaño de un bravo león” (v.5-6)¹⁰ (negritas mías).

⁸ Recio (1990: 113) distingue diferentes periodos en las ideas sobre traducción a lo largo del siglo XV y XVI. El primer período, entre 1400 y 1492, es aquel en donde abundan las traducciones latinizantes y predomina la tendencia a ver la lengua vernácula con cierta desconfianza. Aquí ubica a Cartagena, Ayala y a Villena. El segundo es un periodo de cambio que, aunque todavía muy unido al anterior, ya presenta innovaciones, una de las cuales consiste justamente en negar que la lengua vulgar sea inferior al latín. La crítica sitúa a este periodo entre 1493 y 1526.

⁹ Utilizamos la edición de Pedro Cátedra (2000) VILLENA, Enrique de, “*Obras Completas, III. Traducción y glosas de la “Eneida”, libros IV-XII. Traducción de la “Divina Commedia.”* Madrid: Biblioteca Castro. No apuntamos los números de verso ya que corresponden siempre a la versificación de la versión italiana.

¹⁰ Fennández de Villegas, Pero (1515), *La Divina Comedia de Dante Alighieri Del Infierno: texto italiano con la versión que hizo en coplas de arte mayor Don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos,*

Por un lado, en Villena encontramos un caso de calco que conduce al error –riñía–, ya que *ringhire*” significa en realidad gruñir o urlar (ver nota 5). En Villegas, en cambio, se utiliza la *duplicatio*” para poder respetar la métrica y la rima (el primer verso era “así descendimos del cerco primero”) y sumar otro verso. Por el otro, notemos que en la versión dantesca no se da ninguna descripción de Minos, excepto por su cola y su accionar –“urlaba”– que lo acercan a un perro. La comparación con el león, pues, resulta ser del cuño de Villegas e intuimos que podría ser un ideograma de importante carga política. El león es símbolo del diablo, pero también lo es del rey.¹¹ Según Deyermond (2007: 46) la mayoría de las alusiones literarias de la época al león son más o menos automáticas y se aplican a reyes y otros héroes. Resulta interesante recalcar que entre todos los ejemplos que se citan en el trabajo de Deyermond, tres incluyen la misma locución que utiliza Villegas “bravo león”: el *Libro de Alexandre* (estr. 1005c), el *Laberinto de la Fortuna* (estr. 266a) de Juan de Mena y el *Poema de Alfonso XI* (estr.32). Sabemos también que Villegas trabajó en su traducción con el comentario de Landino, donde este comentarista florentino aclara que Minos era un rey de Creta, muy justo, motivo por el cual la tradición lo tomó e hizo juez de los infiernos. Además, el impreso –en sus diferentes ediciones de la época– cuenta con una iluminación que precede al canto, en la que Minos recibe a Dante y a Virgilio sentado en un trono, rodeado de pecadores arrodillados ante él (véase Apéndice). Todo parece haber sumado a la hora de elegir el término comparativo.

2) *Giudica e manda, secondo che avvinghia* (*Inf. V, 6*):

Villena: “**judga e manda**, según la **vengança**”;

Villegas: “**mandando juzgaba** por modo sincero” (v. 8).

Villena calca el “juzga y manda”, manteniendo así la ambigüedad que notan los críticos de la *Commedia*, quienes interpretan al ‘mandar’ no como ‘comandar’ sino como ‘enviar’ al círculo correspondiente. El ‘venganza’, sin embargo, es otro calco erróneo, en este caso de ‘avvinghia’ –ceñir, rodear–, que se interpreta por asimilación fonética como ‘venga’.

Villegas, en cambio, resuelve la ambigüedad eligiendo un significado y lo coloca a principio de verso en un gerundio: la manera en la que juzga es mandando. Agrega, además, “por modo sincero”. Todo parece contribuir a la construcción de una figura que denota poder. El mismo efecto tendrá la amplificación del *Inf. V, 13*: las almas se presentan “según son llamadas” (v.18). Por tanto, Minos está construido como un león que brama, manda y llama: actúa cual rey del infierno, pero es simplemente un juez. En este sentido, destaquemos que cuando Virgilio le aclara que a Dante lo acompaña el Hado (*Inf. V, 21-4*), hay otra amplificación: “así está mandado donde es el poder” (v.30). Aunque el canto presenta a Minos como una figura poderosa, las palabras de Virgilio lo contraponen al Otro, el “verdadero”. De hecho, ya en el canto dantesco aparecía el “Rey del Universo” (*Inf. V, 91*). Se podría pensar que toda la configuración del personaje de Minos y de su “poderío” en sentido negativo la agrega Villegas para contraponer a este Rey que aparece después en el texto dantesco y que dejará a esta

y fue impresa en dicha ciudad en 1515. Trabajaremos de aquí en más con el ejemplar que se halla en la Biblioteca del Palacio Real bajo la signatura I-B-21.

¹¹ Para una visión general de esta simbología véase Biedermann (1993: 264-266). Para una visión aplicada al ámbito castellano, véase Deyermond (2007), quien analiza la imagen del león en la heráldica, la Biblia y el Bestiario y se detiene luego en los leones literarios. Destaquemos que el crítico aclara, además de lo ya mencionado, que el empleo del león como imagen del poder real continúa todo el siglo XV.

figura “real” del *Infierno* en una posición paródico-caricaturesca. Aunque cabría profundizar esta hipótesis en un estudio ulterior, nos atrevemos a plantear que ésta podría ser una huella sutil y tal vez inconciente de la concepción que los nobles tenían de la autoridad monárquica que pretendía afirmar un ejercicio absoluto sin legitimidad. En este sentido, habría que tener en cuenta la posible relación de la figura de Minos con la de un rey que “ya no es”, un rey caído, tal vez representación de la dinastía Trastámara en decadencia en este momento, cuyo rol había sido el de disponer lugares para los “pecadores” en un intento de conservar su autoridad.¹² Además, la representación paródica-caricaturesca de este “rey” Minos, podría relacionarse con las representaciones denigrantes y también caricaturescas de la figura de Enrique IV de Trastámara que se encuentran en la literatura de la época de los Reyes Católicos (véase, por ejemplo, Gómez Moreno y Carriazo, 1962: 3-9; 26-29), representaciones que denuestran al rey Trastámara y a su reinado con el fin de legitimar a los nuevos reyes.¹³

Resulta interesante, también, la carga semántica negativa que se le asigna al espacio en el que reina Minos: el vocativo “*o animal grazioso e benigno, che visitando vai per l’aere perso*” (*Inf. V*, 89) con el que Francesca se refiere a Dante será trasvasado “Oh animal dulce e benigno/que vas visitando este **siglo perverso**” (v.117-8) (negritas mías). Villegas recurre aquí a una traducción cruzada adelantando un verso que en el poema dantesco aparece cuatro versos después: “*hai pietà del nostro mal perverso*” (*Inf. V*, 93). A los ojos del traductor lo perverso no es el mal individual de estos pecadores, sino el espacio en el que se ven obligados a habitar, al que se refiere con la palabra “siglo”¹⁴. Este término no parece nada casual y mucho menos el demostrativo “este”. Se podría pensar que estos cambios respecto del original son huella de la disconformidad de Villegas con el ambiente político del momento, signado por intrigas políticas que, luego de la muerte de Isabel, pretendían deslegitimar a Fernando, regente hasta la asunción de Carlos V. El siglo comenzó, pues, de manera “perversa”, con una política que ensombreció por un tiempo la grandeza del “Imperio” alcanzada gracias a los Reyes Católicos, y que finaliza al asumir Carlos V de Habsburgo, cuando Villegas ya había terminado su traducción.¹⁵

¹² A comienzos de la segunda mitad del siglo XIV la dinastía Trastámara, tras el conflicto directo que ocupó las vidas de Enrique II de Trastámara y Pedro el Cruel, logró imponerse, aunque con serias dudas en torno a su legitimidad. Por este motivo fue frecuente la creación de nuevos señoríos, conformados casi exclusivamente por el componente jurisdiccional, como forma de hacer retroceder al realengo. En este sentido, se dio un “modelo castellano” de señorialización de la tierra, proceso que signó la construcción de legitimidad de la nueva dinastía sobre la nobleza. Véase, Campagne (2005: 17, 35, 58, 59, 60).

¹³ Isabel, hermana de Enrique “el impotente”, accede al trono luego de un conflicto sucesorio grave entre los partidarios de Juana la Beltraneja como heredera legítima del trono, y aquellos que aducían su bastardía. Todo el reinado de Isabel y Fernando estuvo signado por una política propagandística que los contraponía al reinado ineficiente de sus predecesores, y los postulaba como los reyes esperados para cumplir empresas tanto tiempo esperadas (conquista de Granada, expulsión de los judíos, etc).

¹⁴ En la Edad Media, el vocablo “siglo”, además de “duración de una generación” significa también “vida terrenal”, “mundo”, “vida eterna”. Véase Corominas (1983: 245).

¹⁵ Isabel la Católica muere en 1504 y, en seguida, se entabla la disputa por la sucesión entre Felipe el Hermoso, que pretendía demostrar la locura de su mujer Juana I de Castilla para adueñarse del trono, y Fernando de Aragón. Felipe muere en 1507 por causas dudosas y Juana, que no quiere hacerse cargo de la regencia, llama a su padre para que se encargue. Fernando, aprovechando tener por fin el control total de Castilla encierra a la que debería ser la reina en Tordesillas, aduciendo su locura. A la muerte de Fernando (1516) asume el hijo de Juana, Carlos I de Austria, con quien se inaugura la dinastía de los Habsburgo. Todos estos años estuvieron, pues, signados por disputas ilegítimas sobre el poder. Véase Fernández Álvarez (2001: 53-58).

Cinthia María HAMLIN

Volviendo al procedimiento más recurrente de Villegas, la *amplificatio*, será interesante estudiar algunos casos más para concluir algunas generalidades sobre su utilización: mientras que en el v. 8 de la *DC* se decía que las almas delante de Minos sólo se confesaban, ahora se agregan dos versos: confiesan “su mala vivienda, cabtiva y aviesa/ que no hay escondrijo ni menos fuida” (v.11-2). Al añadir el objeto de la confesión y la consecuencia de su accionar, el traductor acentúa aún más la intención moralizante de este pasaje. Otras ampliificaciones tienen la función de aclarar comparaciones: “con vientos contrarios cual face la mar, / *así son sus diversas sus fuertes pasiones*”¹⁶ (v. 39-40); o añadir versos descriptivos que acentúan lo horrendo del lugar o puntualizan aún más que Dante la inconveniencia del pecado:

No cansa jamás la bufera infernal,
espiritos tragando su tanta rapina,
voltando y feriendo sus daños afina,
de duelo en tormento creciendo su mal,
pues, siendo llegados al fondo bocal
y a ser derribados adonde se queman,
allí con sus gritos y plantos blasfeman
del cielo y la tierra y virtud divinal.

Segund entendí, en aqueste lamento
estaban dañadas las gentes carnales
siguiendo lujurias y vicios mortales,
subjecto a apetito fue su entendimiento. (*InfV.*, 31-39; Villegas: v. 41-52).

Más adelante, Dante se dirige a Virgilio preguntándole sobre los pecadores que ve. En este caso, la pregunta que se concentraba en dos versos dantescos –“*Per ch'io dissi: Maestro, chi son quelle / Genti che l'aura nera si castiga*” (v. 50-1)– ahora se duplica:

Yo dije: “Maestro, ¿quién es esta gente
que aqueste aire negro así los castiga,
diabólica fuerza tan bien los fatiga
en este fornace de fuego ferviente?” (v. 65-68).

Resulta interesante también el añadido en “*Ma dimmi: el tempo de' dolci sospiri, a che e come concedette amore/che conoscete i dubbiosi disiri*” (v. 118-120):

Mas dime si puedes el tiempo y logar,
y cómo otorgaste el ilícito amor,
dudosos deseos del tal amador
porque tu buen seso pudieron cegar” (v. 149-153).

También agrega un verso a lo que responde Francesca (*Inf. V*, 124-6):

“tu quieres saber, y de tal desventura,
llorando y contando oirás la tristura
que allá padescimos y acá es lo peor” (v. 158-160).

¹⁶ Negritas mías, corresponden de aquí en más a los versos agregados por el traductor.

En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la *Divina Commedia*

Todos estos diversos tipos de amplificaciones de matiz moralizante tienen la intención de apelar directamente al patetismo del lector y promover su perfeccionamiento.

Concluyendo, la traducción del canto V de Villegas está atravesada por dos ideas centrales –un poder en decadencia y almas decaídas moralmente y pagando fieramente sus penas– y demuestra que todo el texto tiene una intención divulgativo-didáctica clara: hay que acercarle el mundo dantesco al público castellano y disuadirlo de los males. Beceiro Pita (2001: 121), en relación al siglo XV y a lo que sucedía entre la nobleza y la casa Trastámara, señala justamente que

[...] las preocupaciones claves del pensamiento medieval que tuvieron mayor acogida en los grupos oligárquicos [son]: el perfeccionamiento del propio individuo, el control que debe ejercer sobre sus pasiones y apetitos, la transposición de estos comportamientos al gobierno de la casa y la comunidad política, las características que ha de poseer el correcto uso del poder, y, en contrapartida, las modalidades de su degeneración en la tiranía.

Preocupaciones todas que se reflejan en la traducción de Villegas.

Como se pudo observar, la relación entre la traducción y aquello que nosotros entendemos hoy por creación, fue cambiando en la Edad Media. Villegas representaría un caso paradigmático en el que vemos cómo se quiebra, una y otra vez, la identidad entre original y obra traducida: el nuevo contexto de producción, la necesidad de adecuar el contenido para un público diferente a aquel que pudo leer o escuchar la obra original y la continua interpretación a la que se sometieron las obras, llegó a transformar los textos. La traducción, pues, no es un fenómeno extraño o marginal en la creación intelectual o literaria medieval. Al contrario, como pretendimos dejar explícito en estas líneas, los cambios que se derivan de la traducción y adaptación interesan no tanto en cuanto afectan al nivel estilístico y formal, sino en cuanto éstos son huella, inconciente o no, del plano ideológico y pueden ayudarnos a entender el devenir histórico.



Cinthia María HAMLIN



Bibliografía:

- ALVAR, C. (2001). "Acerca de la traducción en Castilla durante el siglo XV", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001) 15-41.
- BECEIRO PITA, Isabel (2001). "La versión de la obra clásica y su destinatario: los manuscritos de la nobleza castellana en el siglo XV", *Evphrosyne*, XXIX, 111-124.
- BIEDERMANN (1993) Hans, *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Piadón.
- CÁLEFF, Paola. (2000) "En el medio del camino". Intorno alla traduzione della *Divina Commedia* di Enrique de Villena", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander: Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval), I, pp. 453-465.
- CASTAÑO, Ana (1996). "Primeros comentarios a Dante hechos en la Península Ibérica, y su relación con las traducciones", en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales* (México: UNAM-El Colegio de México), pp. 263-273.
- CAMPAGNE F. (2005) *Feudalismo tardío y Revolución, campesinado y transformaciones agrarias en Francia e Inglaterra (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Prometeo.
- CATEDRA, P. (ed.) (2000) VILLENA, Enrique de, "*Obras Completas, III. Traducción y glosas de la "Eneida", libros IV-XII. Traducción de la "Divina Commedia"* Madrid: Biblioteca Castro.
- CAVALLERO, Pablo A (1990). "Problema de campo y metodología en el estudio de la traducción castellana medieval", en *Studia Hispanica Medievalia, II*, ed. Rosa E. Penna & María A. Rosarossa (Buenos Aires: Universidad Católica), pp. 70-76.

En torno a la traducción en la España medieval: el caso de la *Divina Commedia*

- CICERI, M (1991) “Enrique de Villena traduttore dell’*Eneide* e della *Commedia*”, in *Marginalia Hispánica*, Bulzoni, Roma, p. 125-159.
- COROMINAS, J., (1983). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, vol. V.
- DANTE ALIGHIERI (1487), *Divina Commedia*, col commento di Christoforo Landino. Brescia: per B. de Boninis.
- DEYERMOND, Alan (2007). “Leones y tigres en la literatura medieval castellana” en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (León: Universidad de León). I, pp.41-63.
- FERNANDEZ ÁLVAREZ, Manuel (cord.) (2001). *El Imperio de Carlos V*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alfonso (El Tostado) (1506-7). *Sobre el Eusebio*. Salamanca: Hans Gysser. Vol. I.
- FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, Pero (1515). *La Divina Comedia de Dante Alighieri Del Infierno: texto italiano con la versión que hizo en coplas de arte mayor Don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, y fue impresa en dicha ciudad en 1515*.
- GÓMEZ-MORENO y MATA CARRIAZO (eds.), (1962). Bernáldez, Andrés, *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- [JERÓNIMO (SAN)]. *Carta a Pamaquio sobre os problemas da tradução*, ep. 57. Ed. Aires Augusto Nascimento, Lisboa: Cosmos.
- MORRÁS, María (2002). “El texto en su laberinto: para la edición crítica de las traducciones medievales”, *La Corónica*, 30.2, 203-247.
- MORREALE, Margherita (1959) “Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media”, *Revista de Literatura*, XV.
- PASCUAL RODRÍGUEZ (1974), *La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón : estudio y edición del Infierno / José A. Pascual*. Salamanca : Universidad.
- PENNA, Mario, (1965) “Traducción castellanas antiguas de la *Divina Comedia*”, *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV,81-127.
- RECIO, Roxana.(2003) “Comentarios y Lenguas Vernáculas: la traducción como vehículo cultural propagandístico”, *Revista de Lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, N°9, p. 321-332.
- _____, (1999) “La evolución de las ideas sobre traducción y traductor en Castilla: la introducción del Infierno de Villegas”, en *Actes del VII Congrès de la Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I), III, pp. 213-220.
- _____, (1996). “Por la orden que mejor suena: traducción y Enrique de Villena”, *La Corónica*, 24.2, 140-153.
- _____, (1991). “Alonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista”, *La Corónica*, 19.2, 112-131.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1995). “Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada: Universidad de Granada), IV, pp. 243-251.
- _____.(1997) “Algunas características de las traducciones medievales”, *Revista de Literatura Medieval*, IX, 197-243.
- RUSSELL, Peter E. (1985) *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Bellaterra: Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, Universidad Autónoma de Barcelona.