

Metodología y enseñanza de la traducción en el siglo XVI: los textos de Castillo y Alvar Gómez

Roxana Recio
Creighton University

En lo que a la literatura castellana se refiere, es durante el siglo XVI cuando proliferan las traducciones de los autores italianos más famosos. Me refiero, como es lógico, a Dante, Petrarca y Boccaccio. Petrarca aparece, en la literatura escrita en castellano, como un caso muy especial que inevitablemente se tiene que tener en cuenta. Esto se debe no sólo a la difusión del *Cancionero*, sino a las traducciones que nos han llegado de otra de sus obras: *Los Triunfos*.¹ Un dato importante a señalar es que durante el siglo XVI (y también el XVII, recuérdese el *Canto a Lisi* de Francisco de Quevedo) las obras más difundidas de Petrarca fueron las dos mencionadas, es decir, las escritas en vulgar.

La recepción de *Los Triunfos* en Castilla fue variada y abundante. Según he explicado en otros lugares, hay muchas recreaciones, adaptaciones, imitaciones y obras que se podrían denominar “especiales” dada su rareza que tienen su origen en *Los Triunfos* (Recio 1993, 2000). Wilkins ya ha demostrado lo populares que fueron *Los Triunfos* en Europa. *Los Triunfos* son básicamente seis poemas largos (el del amor, el de la castidad, el de la muerte, el de la fama, el del tiempo y el de la eternidad) que constituyen una alegoría sobre la vida del hombre.

Las traducciones que nos han llegado en castellano de esta obra de Petrarca son tres: la de Antonio de Obregón de 1512, con numerosas reediciones (1526, 1532, 1541, 1581, etc.; ver Recio 1996c); la de Alvar Gómez de Ciudad Real o Guadalajara, cuya fecha no ha sido fijada todavía pero que yo sitúo hacia 1515 o, lo que es decir, durante la producción primera del autor, posterior a Obregón, dado que hay datos en el texto que me lo hacen ver, como por ejemplo la historia de Paolo y Francesca (Recio 1996b, 133);² y la de Hernando de Hozes, de 1554 y en verso de arte mayor. Las traducciones de Obregón y Gómez son octosilábicas. Además, existe un texto que no sólo es importante para demostrar la fama que adquirió la obra de Petrarca, sino la importancia que tuvo el *Triunfo de Amor* por separado, que, a diferencia de lo que algún que otro crítico ha llegado a afirmar, no pierde para nada su carga filosófica (Lapesa 1957, 114). El texto a que me refiero nos ha llegado con el siguiente título: *Triumpho de amor de petrarcha sacado y trobado en romançe castellano por castillo*.³ Según ya he explicado

¹ Aunque no hay fecha definitiva para *Los Triunfos* de Petrarca, sin embargo Gerardo Vacana para el *Triunfo de Amor* –que aquí nos concierne– dice que fue compuesta antes de 1340-42 (54).

² La obra de Alvar Gómez aparece diseminada por varios cancioneros, pero nos referimos a ella por la edición crítica de Recio 1998.

³ Para los datos referentes a la edición de la obra de Castillo remito a mi trabajo de 1996a (99-144). La transcripción del texto aparece en págs. 101-44, la información bibliográfica en las págs. inmediatamente anteriores (99-100).

en algún que otro estudio, ni Salvá (I, 309) ni nadie sabe quién es el tal Castillo, pero lo importante es que nos ha dejado otra traducción del *Triunfo de Amor* en castellano. Castillo es fundamental en este trabajo porque en realidad no es una nueva traducción del *Triunfo*. Castillo es la traducción de Gómez con añadidos, algunos cambios y sorprendentes supresiones (Recio 1996a, 73-90). Castillo reelabora el texto de Gómez con nociones muy claras del gusto poético de la época y la manera de traducir que comenzaba a utilizarse por los traductores en Castilla. Es precisamente el hecho de que Castillo reelaborara una traducción lo que lo convierte en un texto importante para el tema que aquí se trata de la metodología y enseñanza de la traducción. Muy probablemente Castillo fuera poeta y, desde luego, traductor. Así se entiende la reelaboración hecha al texto de Gómez.

Sin embargo, para este trabajo sobre traducción y enseñanza de la misma no voy a entrar en cuestiones de analogía y diferencias, dado que pueden encontrarse en otros de mis estudios. Lo que me propongo hacer, una vez señalado el estado de la cuestión, es estudiar el texto de Castillo, contrastándolo con Gómez, desde un punto de vista estrictamente de traducción, eligiendo un par de secciones. Primero se podrán leer los versos de Gómez y luego lo hecho por Castillo. La idea en esta investigación es demostrar cómo en el siglo XVI un traductor trasladaba un texto y, aunque parezca pretencioso, cómo se enseñaba a traducir. Lo malo del asunto es que no hay bibliografía sobre el tema (con la excepción de la aproximación, muy general, de Kohut) y lo único que queda es acudir a las fuentes y a partir de ahí sacar conclusiones sobre las ideas de la época.

Por lo tanto, comenzaré por poner un ejemplo de la sección del *Triunfo de Amor* de la traducción de Gómez en donde aparece y se habla de “una cárcel de amor.” En la estrofa CXXXII se dice lo siguiente:

De esta cárcel el çimiento
 es la fee del corazón,
 la pared, el sufrimiento,
 la cal, el fuego que sientto,
 el agua, lágrimas son;
 es el aposentamiento
 el alma, do está el tormento
 que la bista le causó,
 y el maestro, el pensamiento
 que a sus manos la labró. (Gómez de Ciudad Real 114)

El tópico de la cárcel de amor viene del siglo XV y por sus características (amante esclavo, dolor con alegría, etc.) fue recogido y utilizado por poetas de Cancioneros y poetas que escribían en octosílabo en el siglo XVI (Armisen 25-26). La estrofa aparece sin cambios en la traducción de Castillo (Recio 1996a, 141). Se respetan la anáfora, que en Gómez la origina el uso repetido del artículo, y el tema del amor que entra por los

ojos (“do está el tormento / que la bista le causó”). Nos empezamos a dar cuenta de que lo esencial para la construcción de la alegoría es respetado por Castillo, lo que podemos ver en la estrofa que le sigue y en la introspección amorosa que la antecede. Da la impresión de que Castillo ha querido mantener todo lo que ayuda a incrementar la introspección amorosa. Podríamos decir que esto es típico de una traducción poética, aunque no en todos los casos se da de la misma forma y con la misma intención, siguiendo unos determinados propósitos.

Sin reparo alguno, Castillo suprime los capítulos I y III y cambia varias de las estrofas de diez versos (Gómez traduce en quintillas dobles) por estrofas de nueve en distintas ocasiones. Puede verse a continuación un ejemplo de una de las estrofas de nueve versos de Castillo:

Es por fuerça desealla,
 y, pues supe conoscella,
 ni en mi mano está querella,
 ni en mi poder olvidalla.
 Por fuerça sufro contento
 el dolor de mi tormento
 con sus gracias infinitas,
 qu'están con mi sangre escritas
 dentro de mi pensamiento. (Recio 1996a, 127)

En la traducción de Gómez el primer verso, que es el que suprime Castillo, es: “Aunque nunca pueda bella”, estrofa LXXII (Gómez de Ciudad Real 84). Resulta extraño desde luego que estas cosas las haga un traductor, pero más que pensar como Salvá que se trata de un primer borrador de Gómez (Recio 1996a, 1974) creo que debe tenerse en cuenta que a lo mejor al imprimirse la traducción ese verso se le escapó al editor, lo que por otra parte no sería nada extraño. He visto y consultado el pliego de la Universidad de Cornell (Cornell University PQ4496/S25G63), que es el que he transcrito en mi libro y el que utilizo aquí, ya que es el único existente, y no sería extraño que nos hubiera llegado una mala impresión del tal Castillo (Recio 1996b, 99-104). Desde luego, las suposiciones pueden ser múltiples; no obstante, si nos fijamos en las canciones y en las supresiones, no deja lugar a dudas de que es el trabajo de un profesional.

Debido a ese respeto de Castillo por los tópicos, lenguaje y figuras retóricas que se encuentran en Alvar Gómez, nos encontramos además con algo muy importante: la valoración y la relevancia que se le daba a la “poética.” La “poética” era concebida para todo aquel que trasladaba, sobre todo, claro está, poesía. Sin embargo, es necesario delimitar qué se entendía por “poética.” Lázaro Carreter –citando a Valéry y a Jakobson– explica:

La Poética o ciencia literaria (término este último que los rusos emplearon también alternativamente, y que hoy, como veremos, muchos utilizan como sinónimo del primero) no tiene como objeto “la literatura, sino la literalidad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria.” Paul Valéry hubiera adoptado con entusiasmo esta divisa, de haberla conocido. Se trataba de ver cómo el lenguaje de la comunicación ordinaria se transformaba en arte verbal, dejando fuera las consideraciones biográficas, psicológicas, sociológicas, genéticas y valorativas en que se ocupan tradicionalmente la historia y la crítica literarias; de observar el comportamiento intrínseco de la lengua literaria y su estructuración en unidades interrelacionadas. (13)

Lo más importante aquí es que la “poética” es el lenguaje y, según se verá más adelante, en el siglo XVI va unida intrínsecamente a la retórica. Así pues, el respeto por los tópicos tradicionales como el de la cárcel de amor, las figuras retóricas, el vocabulario típico de la poesía de cancionero –que no es otro que el que utiliza Gómez– son aspectos fundamentales en el caso de este trabajo y para el estudio que aquí se viene haciendo.

Volviendo al tópico de la cárcel de amor, si vamos al texto base, al original italiano, vemos que lo que hace Petrarca es simplemente mencionarlo. Explicando los conceptos breves que da se puede decir que la cárcel, según el poeta italiano, es un lugar en donde se entra fácilmente porque las puertas son amplias, pero salir es difícil porque entonces las puertas son estrechas. Además, señala que es un lugar donde hay penas y no es muy agradable. No obstante, éstas son explicaciones que le damos a los versos. Petrarca es muy directo:

Sollicito furor e ragion pigra,
 Carcer ove si ven per strate aperte,
 Onde per strette a gran pena si migra,
 Ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte,
 Dentro confusión turbida e mischia
 Di certe doglie e d'allegrezze incerte. (Petrarca 216)

Gómez, a diferencia de Petrarca, amplifica el asunto y eso es lo que ha dado pie a Rico para afirmar que Petrarca enuncia y Gómez explica (330). Sin embargo, el proceso debe verse en otra dirección: bajo el prisma de que se trata de un proceso de traducción y de que esas amplificaciones responden a la forma en que se entendía el quehacer de traducir. En nuestra época Plaza, hablando sobre las ideas de Octavio Paz, aclara el proceso llevado a cabo por Gómez de una manera muy clara:

These remarks by Octavio Paz highlight the fact that any poem (and this can be extended to any aesthetic message) is an unrepeatable, and

therefore frozen, system of choices. To translate, then, is to set this crystal of selections newly in motion, in order once again to fix it in another system of choices, which, however, is analogous. To translate, in this sense, is to rethink the arrangement of signs (signic translations) in a work which is trans-muted (trans-created) into another selective arrangement: for where there is artistic activity there is the dominance of the axis of selection. The translator rethinks the significant choices of the original and re-orders them in another system, making use of planning –which is an analytical operation– and assembly –which is a synthetic operation. It would, however, be more correct to say that these are two phases of one and the same. (Plaza 57)

Decir que Petrarca enuncia y Gómez explica es algo muy obvio. Lo importante es señalar cómo lo hace y algo más: por qué. ¿Por qué el traductor amplifica a cuatro quintillas octosilábicas las dos tercinas de Petrarca? ¿Por qué Castillo no elimina o cambia el tópico de la cárcel de amor ni la figura retórica, como hace con las estrofas esencialmente narrativas? Primero Gómez lleva el texto de Petrarca a otro sistema bajo una serie de arreglos selectivos. Es la operación analítica típica del traductor. Castillo, más tarde, no hará otra cosa con Gómez, aunque, desde luego, a otro nivel.

El segundo ejemplo que voy a utilizar es el de la “Canción de Paolo,” canción que no está en Gómez y que sí aparece en el texto de Castillo:

Vuestro gran merecimiento
 en mi muerte es la desculpa,
 mas del mal mayor que siento
 mi lengua tiene la culpa.
 Viendo en vos que merecéis
 que no me atreva a miraros,
 teme mi lengua rogaros,
 señora, que me salvéis.
 Así que de mi tormento
 vuestro gesto es la desculpa,
 mas del mal mayor que siento
 mi lengua tiene la culpa. (Recio 1996a, 121)

Aquí, hablando Paolo, se lleva a cabo una amplificación que embellece y aumenta la atmósfera amorosa, la cual no se encuentra en Gómez, pues en éste aparece de la siguiente forma:

Y de ellos Paulo sintió,
 primero que se muriese,
 tal dolor, que no creo yo

que después, cuando murió,
 alguna pena sintiese;
 que al muy leal amador,
 de quantos haze el Amor,
 el menor mal es el morir,
 si no tiene de sentir
 después de muerto dolor. (Gómez de Ciudad Real 75)

Castillo dice lo mismo que Gómez en una paráfrasis hermosa que es posible gracias a la introducción en el poema de una canción. Adquiere estructura la paráfrasis a través de la canción. Se incrementa así lo lírico. Como no quiero desviarme hacia el estudio de los poemas, lo único que pretendo es demostrar cómo el mismo texto se traslada de diferentes formas y tratar de explicar por qué. Estas son las tercinas de Petrarca:

Vedi Ginebra, Isolda, e l'altre amanti,
 e la copia d'Armino, che'nseme
 vanno facendo dolorosi pianti. (Petrarca 150)

Petrarca sigue su sistema conciso de narrar, lo que cambia cuando describe los efectos de estar enamorado, en donde se deleita poniendo en primer plano la introspección amorosa. Si vamos a Obregón (Hozes sigue a Petrarca sin mencionar a Paolo), el asunto de los amantes queda traducido así:

Mira los que en sueño [h]an
 escrito en la librería:
 Lançarote con Tristán,
 y los errantes que dan
 al vulgo gran agonía.
 Y Ginebra con Yseo,
 y los de Arimino vía
 muriendo tras su deseo,
 con otra gente de arreo,
 como la sombra decía. (Recio 1996b, 32)

Como puede observarse, Obregón es más narrativo en sus quintillas que Gómez. Gómez hace hincapié en los efectos del dolor de Paolo. Obregón se limita a mencionar. Obregón está más cerca de las tercinas de Petrarca. Castillo, al introducir la canción, se aleja de todos y ofrece un pasaje precioso de introspección amorosa. Castillo imita el lenguaje utilizado por Gómez, que no es otro que el de la poesía de cancionero, el de la poesía que le gustaba a la Castilla de entonces.

El proceso de traducción va marcado también por el tiempo: 1512 (Obregón), ca. 1515 (Gómez) y el texto posterior de Castillo. Sin duda se podría hablar de muchas

cosas; no obstante, todas las respuestas se encuentran en la época, en cómo se entendía la educación en la época.

En esta época, que recoge los métodos e ideas del Renacimiento italiano es esencial entender que la recepción de las nociones sobre composiciones literarias (entra dentro la actividad de traducir) es fundamental (Lindeman 1981, 207). Por otra parte, como señala Norton, el estudio de la gramática era un requisito. En esto se seguía a los clásicos, no sólo a los romanos, sino también a los griegos, y Quintiliano y Cicerón eran la base de todo (Norton 179). Norton explica cómo Crysoloras introdujo en las escuelas humanistas de entonces un manual pedagógico que terminó con las polémicas sobre la traducción y su enseñanza. Se trataba de ejercicios bilingües (en griego y en latín) donde había preguntas y respuestas. El alumno tenía necesariamente que prestar atención a las palabras en ambos idiomas y, naturalmente, debía tener conocimientos de ambas lenguas a la perfección. El acto de traducir quedó entendido de esta forma:

Bilingual grammatical analysis thereby acts to imitate the initial translative impulse by affirming that the word alone, as an autonomous, decomposable unit, permits entry to the radical structures of the source language. There now begins to emerge a complementary eloquence between morphology and meaning, function and translation. What this means, in simple terms, for the Humanist translator is that there can be no translation without the prior apprehension of a grammatical system. (Norton 180-81)

La concepción retórica de la traducción aparece, pues, como una combinación inseparable entre gramática y sentido: “The Humanist rediscovery of rhetorical man assures the viability of this concept for translation theory” (Norton 181). Estamos ante la búsqueda de la “literalidad” que nos traía a colación Lázaro Carreter. Aquí radica la “legalidad” del texto recreado por Castillo, y también entendemos por qué Gómez “explica”, al decir de Rico. Por otra parte, se colocan en su contexto exacto las reglas de las que habla Rico Verdú cuando nos dice cómo era el sistema de ejercicios que seguían los alumnos en el XVI en Castilla al estudiar retórica:

En líneas generales el modo de proceder era: 1) leer y comprender la obra en su contenido y finalidad, para lo cual se necesitaba un análisis gramatical e ideológico en el que se resaltaban: a) las excepciones a las reglas de la gramática y sus causas, b) la división en partes de la obra y su desarrollo ideológico, c) las fuentes que había utilizado el autor con las cuales se comparaba el texto; 2) se analizaban las peculiaridades lingüísticas para conocer el estilo y, por él, al autor y la época en que escribió la obra, no faltando el análisis de la fonética y rítmica como medios de expresión estética; 3) lo que en otro lugar hemos llamado “capacidad de cristianización,” es decir, su valoración moral. La obra,

opus, se pensaba como una síntesis perfecta de *res + verba*, y el análisis literario tenía que desdoblarla en sus partes integrantes y mostrar la adecuación existente entre ellas. (46)

El proceso no es diferente que el señalado por Norton. La Castilla del siglo XVI seguía las líneas trazadas por el Humanismo italiano y sólo así, en esta dirección, pueden entenderse los textos que nos han llegado traducidos. También puede entenderse algo más: el gran valor de Alfonso de Madrigal, que se atrevió en el XV, cuando las ideas “nuevas” eran rechazadas, a aceptarlas, aunque fuera con rodeos, ambigüedades y repeticiones confusas. Durante ese período, en el XV, la mayoría de los traductores, incluyendo, por ejemplo, a Juan de Mena o a López de Ayala, eran partidarios de dejar a un lado al lector, siendo partidarios de traducciones ininteligibles que se han dado en llamar “oscuras,” es decir, las que no se entendían. Fue algo increíble, originado por la idea de la superioridad del latín frente a las lenguas vernáculas (Recio 1998). A medida que avanza el tiempo y nos adentramos en el siglo XVI, se clarifican y se ponen en su lugar los conceptos mediante un cambio en el sistema educativo. Aparecen factores fundamentales como son: el lector (léase público), la moda literaria, la elección por parte del traductor de un determinado sistema poético y la valoración cultural de una comunidad determinada. Se perfila la línea de orientación hacia la traducción y la creación literarias, esa “literalidad” que mencionaba Lázaro Carreter.

Por no haber aceptado el siglo XV las nuevas ideas, las traducciones no oscuras y los trabajos de autores como Petrarca, en vulgar, tenían que proliferar en una sociedad donde se estudiara bajo los parámetros señalados y donde se valoraran los factores también mencionados. Nos explicamos ahora por qué Obregón, Gómez, Castillo, Hozes, Fernández de Villegas y otros muchos son del siglo XVI. El cambio en la educación es la clave de cuanto aquí se viene afirmando.

La traducción en el siglo XVI se entendía como un ejercicio retórico. Así lo ha demostrado estudiando autores ingleses Copeland (196-99). Algo imprescindible a destacar es que poética y retórica van juntas en la época. Lo que Enzina enseña en su *Poética* del siglo XV se enseña ahora en las clases de retórica (López Estrada 77-93). Gómez, como se sabe, era un escritor esencialmente latino (Recio 1996b, 8-11), y no cabe lugar a duda de que estos traductores tenían un gran conocimiento de poesía, de las rimas y las cuestiones relacionadas con el arte de escribir. Recordemos, sin ir más lejos, cómo nos explica Fernández de Villegas la combinación que hace entre verso y prosa para llegar a sus tercinas al traducir el *Infierno* de Dante en castellano allá por 1516, nada lejos de cuando se publicaban las traducciones de Petrarca que aquí tratamos (Recio 1999):

Otras vezes suplo aquellos pies de lo que alguno de sus glosadores dize y otras tan bien y las mas quando buenamente se puede fazer tomo el primero y segundo pie del terceto siguiente y ansi se fazen sus dos y a las vezes tres tercetos una copla de ocho pies. (1515, fol. aiiij)

Para poner un ejemplo relacionado con *Los Triunfos* véanse las palabras de Hozes en el prólogo a su traducción. Después de decir que Obregón, por haber traducido en octosílabos, está pasado de moda, (aunque la traducción es buena, puntualiza) añade lo siguiente:

Pero en fin me pareció que era mejor aventurarme a este inconveniente, que no a contradecir la opinión de tantos, como lo que el día de oy son de voto, que al pie de la letra se imite también en esto la manera del verso italiano, como en todas las otras cosas, puesto caso que no es justo que ninguno condene por malo aquello que don Diego de Mendoça, y el secretario Gonzalo Pérez, y don Ioan de Coloma y Garci Lasso de la Vega, y Ioan Boscán y otras personas doctas tienen aprobado por bueno. (Hozes, fol. vi)

Si tanto retórica como poética son fundamentales para el traductor, los gustos de la época –léase moda literaria– son también fundamentales. Así se le explicaba a un traductor para que llevara a cabo su labor. En 1554 (fecha de la obra de Hozes), dado que han cambiado los parámetros, el traductor se ve obligado a explicar a su lector por qué hace determinadas cosas, sin ir más lejos, el cambio del octosílabo por el endecasílabo. Anteriormente al siglo XVI no se tenía que dar explicaciones. La razón es sencilla: el lector no contaba, se escribía, se traducía para una élite. Con el cambio social ha cambiado la mentalidad y eso requiere otra aproximación al mundo intelectual, a la cultura. Negar la existencia de este tipo de educación “nueva” (pienso en términos de la Castilla de entonces) en los traductores, creo que es negar su trabajo mismo, dado que en sus prólogos y en la manera en que han dejado hechas sus obras queda demostrado.

Desde el punto de vista de la traducción en Europa, esto respondería a un proceso normal. Se va desde lo estrictamente expresado en el texto base a una traducción más relajada y, finalmente, a una traducción en donde abiertamente el traductor sigue su criterio, recreando en ocasiones donde mejor le parece. Sin embargo, en Castilla no fue así, por lo menos en el siglo XV. Precisamente, es en el siglo XVI cuando los traductores, no ya sólo en teoría, como es el caso de Francisco de Madrid, sino en la práctica llevan a cabo sus traslados siguiendo las ideas de San Jerónimo, partidario, como se sabe, de las traducciones por sentido y no palabra por palabra. San Jerónimo era partidario de que el traductor conociera el texto del que traducía y, por lo tanto, tuviera un criterio propio en el traslado. Además, era partidario de que se buscara la belleza y coherencia cuando se traducía y de que se adaptara al público, a un gusto literario imperante en una comunidad (Jerónimo). Francisco de Madrid, en el prólogo a su traducción de los *Remedios contra la prospera y adversa fortuna* de Petrarca, admite la igualdad de “nuestro romance” con el latín (1510, fol.iii). Sin embargo, cuando se analiza la traducción, lo que verdaderamente ha hecho es un traslado palabra por

palabra, frase por frase, y en ocasiones fuerza tanto la gramática que llega a no entenderse muy bien. Debe tomarse como un ejemplo de las contradicciones de la época y, al mismo tiempo, nos sirve para valorar a los traductores que tanto en la teoría como en la práctica siguieron las nuevas rutas.

A través de los textos aquí presentados no puede extrañarnos que la enseñanza de la traducción en el siglo XVI se basara –y me centro sobre todo en Castillo en relación a Gómez– en los siguientes puntos: a) elección de un texto popular que le gustara al traductor o, por lo menos, que el traductor supiera que era popular; b) conocimiento lingüístico; c) conocimiento de la moda literaria. La moda literaria encerraría cuestiones de mercado, cuestiones económicas, porque, entre otras cosas, el traductor estaba programado para vender. En prosa un caso muy claro es el de las *Trece cuestiones de amor* de Boccaccio (1546), que no son otra cosa que el capítulo cuatro del *Filocolo*, pero que en el siglo XVI se publican por separado dada la avalancha de textos relacionados con el tema del amor que se ponen de moda. La incursión en la prosa de versos de arte menor es algo muy significativo (Huot 83). Recuerda a esas canciones que tanto Gómez como Castillo añaden al triunfo petrarquesco. Como ya se ha dicho, y sólo por recordar un aspecto, Castillo utiliza un vocabulario similar a Gómez, a través del cual ambos autores enfatizan el dolor y lo amoroso.

No creo que pueda decirse que la enseñanza de la traducción en la época no tuviera nada que ver con la enseñanza de la retórica y de la poética, que no existiera una sistematización con respecto a la traducción y que a ésta no se la considerara como una parte esencial de los estudios humanísticos. Amos, hablando de las primeras teorías (léase “sistematizaciones” o “reglas primitivas”) dice que resulta fundamental en la traducción la conexión entre lenguaje y producción literaria:

The necessity of open-mindedness, indeed, in some degree accounts for the tentative quality in so much of the theory of translation. Translation fills too large a place, is too closely connected with the whole course of literary development, to be disposed of easily. As each succeeding period has revealed new fashions in literature, new avenues of approach to the reader, there have been new translations and the theorist has had to reverse or revise the opinions bequeathed to him from a previous period. The theory of translation cannot be reduced to a rule of thumb; it must again and again be modified to include new facts. Thus regarded it becomes a vital part of our literary history, and has significance both for those who love the English language and for those who love English literature. (xiii-xiv)

Castillo nos deja ver que entre las producciones literarias (textos con “literalidad”) se deben incluir también cierto tipo de recreaciones. Para que Castillo hiciera lo que hizo, no es necesario destacar que la “autoría” no era un concepto tan respetado en la época (¿lo es hoy?) y que el concepto de originalidad no existía, dado que la literatura

era considerada esencialmente imitación. Recuérdese que un mismo poema, o un mismo tema, podían ser retomados por varios autores. Creo que lo relevante es poner a Castillo al nivel de su verdadera importancia: cómo llegó a concebir el acto de recreación en base al texto de Gómez. Traducir no es más que un proceso que se deja en manos de un traductor que ahora es libre para manejar un texto (según Hozes, Obregón había pasado de moda). Esta libertad viene dada por el asentamiento definitivo de los Estudios Humanísticos y el cambio cultural y de mentalidad que se produce en el XVI. Algo que siempre me ha llamado la atención, pero que nunca hasta este momento he señalado, es esa necesidad de Castillo de quitar todo lo narrativo de su poema. Alvar Gómez elimina muchísimo, pero Castillo lo supera, presentando un texto esencialmente amoroso. Sus canciones son una muestra. Creo que esto es sumamente importante y nos permite afirmar que el texto de Castillo sea muy posterior al de Gómez, llegando a ser casi coetáneo de *La Diana* (originalmente de 1558-59) de Montemayor que, como ya he explicado, incorpora versos de la traducción de Gómez al final de algunas de sus reediciones (Recio 1998) y también de *Las Trece Cuestiones* de Boccaccio. *Las Trece Cuestiones* respondieron de una manera muy clara a ese tipo de literatura tan en boga: la de amor. Estamos hablando de finales de los años 40 y de los años 50 del siglo XVI.

Si nos fijamos, sin decirlo expresamente Castillo hace con Gómez algo similar (al menos teóricamente) a lo que hace Hozes con Obregón. Hozes, además del cambio del endecasílabo por el octosílabo, está tan interesado en la “actualidad” de su traslado que hasta lo acompaña con el comentario del Velutello, no con el de Illicino, al que ya en 1554 se consideraba desfasado. Tenía que existir una traducción nueva, no bastaba la de Obregón. Algo parecido debió pensar Castillo y creyó verse en la necesidad de presentar al lector castellano un texto más adaptado a los gustos que prevalecían, un texto más actualizado, más fácil de leer, que respondiera más claramente a los gustos amorosos de la Castilla del momento, sin importar tanto el mensaje de Petrarca, ya adaptado por Gómez a la poética cancioneril (Recio 1996b, 24-26). Además, Castillo se recrea más en las canciones porque sencillamente son añadidos a la traducción, como demostré en mi edición crítica (Recio 1998, 123-28). Aquí entran las concepciones de “autoría” e “imitación” de la época. Castillo pudo haber pensado que esa adaptación a la poética cancioneril ya no era suficiente, que había que dar un toque diferente a la traducción. Añadir, quitar, ampliar, recrear, en definitiva, era una actividad artística, el modo de crear, la operación sintética: la transmutación en otro arreglo selectivo, según explica Plaza. Como sólo tenemos el pliego de la Universidad de Cornell es un tanto arriesgado afirmar lo que se acaba de señalar. Sin embargo, si lo enfocamos desde la perspectiva de la tradición de la traducción es algo perfectamente aceptable:

Traducir es, y son palabras de Gadamer, “hacerse cargo de la distancia entre el espíritu de la literalidad originaria de lo dicho y el de su reproducción, y es una distancia que nunca llega a superarse por completo.” Nunca llegaremos a conocer las intenciones y el sentido de una obra del pasado, puesto que en medio se yergue la situación histórica del

intérprete y se produce la *fusión de horizontes* , que oscurece cualquier posible acercamiento. Creo sin embargo, que las propuestas del análisis de Hirsch (y en parte también de las de Jaus, aunque con otro sesgo) señalan la posibilidad de que la perspectiva de un lector individual puede eludir esa fusión de horizontes y acercarla a un sentido primigenio. (Rubio Tovar 49)

Castillo es un intelectual consciente de lo que hace y de por qué lo hace. Para la historia de la traducción en Castilla debe tenerse muy en cuenta, así como para los estudios poéticos o “for those who love the Castilian language and for those who love the Castilian Literature”, parafraseando a Amos. El problema es que nuestra producción castellana literaria (Rico es un ejemplo) normalmente no se estudia desde el punto de vista de la traducción. La traducción era una competencia literaria que se enseñaba y que respondía a unas normas. Un traductor, por necesidad, sabía de retórica y de poética y tenía (debía tener) unos conocimientos lingüísticos muy altos.

Es una lástima que no existan estudios sobre este tema de la metodología y enseñanza de la traducción en la época que aquí nos ocupa, en el campo de la literatura castellana. Abundan libros sobre retórica, pero ninguno trata de estas cuestiones. Esperamos que este trabajo sirva de base para invitar a críticos a este tipo de investigaciones.

Obras citadas

- Amos, Flora Ross. *Early Theories of Translation*. New York: Columbia University Press, 1920.
- Armisen, Antonio. *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982.
- Boccaccio, Giovanni. *Laberinto de amor que hizo en toscano el famoso Juan bocacio agora nueuamente traducido en nuestra lengua castellana [Trece cuestiones de amor]*. Sevilla: Andrés de Burgos, 1546.
- . Antonio Enzo Quaglio ed. *Filocolo*. Milano: Mondadori, 1967.
- Castillo. *Triumpho de amor de petrarcha sacado y trobado en romance castellano por castillo*. Cornell University, PQ4496/S25G63.
- Copeland, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Fernández de Villegas, Pero. *La traducción del Dante de la lengua toscana en nuestro romance castellano*. Burgos: s.i., 1515.
- Gómez de Ciudad Real, Alvar. Ed. Roxana Recio. *El Triumpho de Amor de Petrarca traduzido por Alvar Gómez*. Barcelona: PPU, 1998.
- Hozes, Hernando de. 1554. *Los Trivmphos de Francisco Petrarcha ahora nueuamente traducidos en lengua castellana, en la medida, y numero de versos, que tienen en el toscano, y con nueua glosa*. Medina del Campo: s.i., 1554.
- Huot, Sylvia. *From Song to Book*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.
- Jerónimo, San. Jérôme Labourt tr. "A Pammachius: la meilleure méthode de traduction." *Lettres*. Paris: Les Belles Lettres, 1953. 8 vols. III, 54-73.
- Kohut, Karl. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1976.
- Lindeman, Yehudi. "Translation in the Renaissance: A Context and a Map." *Canadian Review of Comparative Literature* 8 (1981): 204-16.
- López Estrada, Francisco, ed. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984.
- Madrid, Francisco de. *Delos remedios contra prospera y adversa fortuna*. Valladolid: Diego de Gumiel, 1510.
- Norton, Glynn P. "Humanist Foundations of Translation Theory (1400-1450): A Study in the Dynamics of Word." *Canadian Review of Comparative Literature* 8 (1981): 173-203.
- Obregón, Antonio de, tr. Francisco Petrarca. *Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano*. Logroño: Arnao Guillén de Brocar, 1512.
- Petrarca, Francesco. Marco Santagata ed. *Trionfi. Opere italiane*. 2 vols. Milano: Mondadori, 1996. II, 1-626.

- Plaza, Julio. "Reflections of and on Theories of Translations." *Dispositio* 6 (1981): 45-91.
- Recio, Roxana. "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina." *Hispanófila* 109 (1993): 1-10.
- . *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996a.
- . *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*. Studies in the Humanities, 28. New York: Peter Lang, 1996b.
- . "El concepto intérprete tan fiel de Antonio de Obregón." *Bulletin of Hispanic Studies* 73 (1996c): 225-37.
- . "Approaches to Medieval Translation in the Iberian Peninsula: Glosses and Amplifications." *Fifteenth-Century Studies* 24 (1998): 38-49.
- . "Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del *Infierno* de Dante." *Voz y Letra* 10.1 (1999): 25-39.
- . "El nuevo petrarquismo y el petrarquismo cuatrocentista: Hozes y los otros traductores castellanos de *I Trionfi*." En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2000. II, 1523-33.
- Rico, Francisco. "De Garcilaso y otros petrarquismos." *Revue de Littérature Comparée* 52 (1978): 325-38.
- Rico Verdú, José. *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- Rubio Tovar, Joaquín. "Consideraciones sobre la traducción de textos medievales." En Juan Paredes & Eva Muñoz Raya eds. *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, 1999. 43-62.
- Salvá Mallen, Pedro. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. 2 vols. Barcelona: Porter, 1963.
- Vacana, Gerardo. *Genesi e poesia dei "Trionfi" di F. Petrarca*. Isola del Liri: Pisani, 1969.
- Wilkins, Ernest H. "The Separate Fifteenth-Century Editions of the *Triumphs* of Petrarch." *The Library Quarterly* 12 (1942): 748-51.