

**Traductor y traducción:
Los Triunfos de la Muerte de Obregón y Coloma**

*Roxana Recio
Univ. Wichita, USA*

Existen dos traducciones en octosílabo del *Triunfo de la muerte* durante el siglo XVI en Castilla: la de Antonio de Obregón (1512) y la de Juan de Coloma (1554). Hernando de Hoces también llevó a cabo una traducción en 1554 pero, como se sabe, está compuesta en endecasílabos. Lo que se va a llevar a cabo en este estudio es un análisis del modo de traducir el *Triunfo de la muerte* por parte de Obregón y Coloma. Para ello, seleccionando algunos pasajes representativos, en primer lugar se compararán ambas traducciones con su modelo, Petrarca, y, en segundo lugar, se compararán entre sí resaltando sus características comunes y sus diferencias. En tercer lugar, se tratarán de comprender los procesos en el transvase que ambos autores realizan, dentro del ámbito de las ideas que sobre la traducción se fueron desarrollando en Castilla desde el siglo XV hasta la época de 1554.

El *Triunfo de la muerte* traducido por Obregón aparece en forma de libro que fue publicado en 1512 en Logroño en la imprenta de Arnao Guillén de Brocar. Es una edición de la que existen varias reimpressiones, de las que se conservan varios ejemplares (1). El libro se titula *Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo*, y constituye la primera traducción castellana completa de la obra de Petrarca. Los datos sobre Obregón son muy escasos (2).

Por el contrario, Coloma no tradujo los seis triunfos (3) sino solamente el de la muerte. Esta traducción como la de otros triunfos,

sobre todo triunfos de amor, no nos ha llegado en edición impresa como la de Obregón sino en un cancionero. El cancionero se llama *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas assi por ell arte española como por la toscana* (4). Morel-Fatio ofrece datos sobre Coloma en la introducción de su edición del Cancionero. Entre otras cosas señala que se sabe que fue conde de Elda y que escribió poemas religiosos que fueron bastantes famosos en su época (5).

Algo importante a señalar desde el principio es que si en Petrarca todo el triunfo tiene un total de 362 versos, en Obregón son un total de 640 y en Coloma 630 versos. Los traductores castellanos casi doblan el número de versos del modelo.

Por otra parte, ambos traductores añaden dos estrofas como introducción al triunfo, cosa que no está en Petrarca. Es un claro intento de relacionar al lector castellano con el texto, con el propósito de conseguir un texto familiar.

En los versos que van del 13 al 18 Petrarca introduce por primera vez la presencia de Laura en el triunfo acompañada de las otras mujeres:

La bella donna e le compagne elette,
tornando da la nibile vittoria,
in un bel drappelletto ivan ristrette.
Poche eran, perché rara è vera gloria;
ma ciascuna per sé pareva ben degna
di poema chiarissimo e d'istoria (6).

Luego le siguen cuatro estrofas en donde se les va describiendo. Se explica cómo van vestidas, cómo andan, cómo son sus palabras hasta que, de repente, les sale al encuentro una "enseña oscura y triste" (v. 30), que es la que le da paso a la muerte como personaje en el triunfo.

En la traducción de Obregón las dos primeras tercinas en que se describe a Laura con las mujeres, es decir, de los versos 13 al 18 de Petrarca, dan pie a una estrofa de quintillas octosilábicas dobles:

Y la muy gentil señora,
con las otras escogidas
tornando ya vencedora,
en manada muy decora
eran todas recogidas.
Era poca companya

por ques rara vera gloria
mas cada cual parescia
que por si bien merescia
claro poema y estoria (fol. lxxiiij).

En el caso de Coloma el proceso es análogo:

De una hermosa compañía
Caminava acompañada,
Quen poco lugar cabia,
Porques su difícil via
De poca gente pisada.
Pocas eran las que estavan
Con ella, lacompañavan,
Viniendo del vencimiento;
Mas de gran merecimiento
Todas ellas se mostravan (502).

Como puede observarse, en lugar de decir que las mujeres merecen claros poemas o versos y deben ser incluidas en la historia, como hacen Petrarca y Obregón, Coloma se limita a traducir: "mas de gran merecimiento/ todas ellas se mostravan". Además, puede observarse en Coloma que se ha tomado ciertas libertades con respecto al orden de los versos de Petrarca. Obregón sigue el orden de Petrarca y se refiere en primer lugar a Laura, luego habla de la compañía que va con ella y afirma que vuelve vencedora, para después explicar por qué son pocas las que le acompañan, y finalmente mencionar que eran dignas de notoriedad. En cambio, Coloma no hace mención de la belleza de Laura, y pasa directamente a hablar de la compañía. Cuando Obregón sigue el orden de Petrarca, que parece más lógico, pues explica que era un grupo pequeño, y después indica que eran pocas porque la verdadera virtud es difícil de alcanzar, Coloma por el contrario salta desde la mención del pequeño grupo a la explicación sobre la virtud. De este modo, la frase que sigue a continuación, "pocas eran las que estavan/ con ella", parece superflua y redundante. Coloma deja además para el final la explicación de que llegan victoriosas, que aparece en Petrarca y en Obregón al principio.

En la siguiente estrofa Obregón también utiliza dos tercinas para su quintilla doble. Las quintillas dobles recogen lo que Petrarca dice de los versos 19 al 24:

Era la lor vittoriosa insegna
in campo verde un candido ermellino
ch'oro fino e topazi al collo tegna:
non uman veramente, ma divino
lor andar era, e lor sante parole
beato s'e qual nasce a tal destino!

En la traducción de Obregón aparece así:

La divisa que traya,
sobre campo verde vino,
aluo armiño en demasia
collar al cuello tenia
de topaço y oro fino;
humano no, mas divino
era su gentil andar
y su hablar de contino;
quien nasce con tal destino
sancto se puede llamar (fols. Lxiiij v y r).

Si nos fijamos bien aquí Obregón sigue a Petrarca en las dos quintillas. En el texto de Coloma en cambio son dos estrofas "La victoriosa señal" y "Su andar y hablar divino".

El procedimiento de seguir tan cerca el texto base lo hace también Obregón en toda su traducción. A esa fidelidad es a lo que Obregón se refiere cuando en el prólogo a su traducción total de los triunfos de 1512 dice:

Y yo en mi traslacion (...) procure yr tan cerca del original en todo, que por maravilla se hallara verso mio en castellano que no vaya declarado lo que mi poeta dize por sus vocablos toscanos. Porque me parecio justa cosa ser yo *interprete tan fiel* que no me quedasse osadia de quitar ni poner en obra tan distilada y excelente, de cuya causa tuve por bien desforçarme a no trovar tan galan en castellano como se podiera hazer si me quisiera apartar tomando alguna licencia de lo toscano (7).

Lo interesante de este asunto es, como expliqué en uno de mis trabajos (8), que lo que hace con el verso –a veces tampoco lo hace al traducir los versos– no lo hace con la prosa. Con la prosa es mucho

más flexible al traducir y su traducción se aleja de Illicino y la amplifica. Naturalmente que esto lo hace Obregón porque en la época, ya desde la primera mitad del siglo XV en Salamanca, se había comenzado a extender una serie de ideas sobre el verso, la prosa y la práctica de la traducción. Estas ideas han sido recogidas por Alfonso de Madrigal, El Tostado, en su *Tostado sobre Eusebio*. Con respecto a la traducción del verso y de la prosa dice Madrigal:

ca dificultad es de qualquier lengua en otra interpretar [...]. Empero muy mayor es interpretar libros de verso en verso, ca si el verso se tornare en prosa no sera mayor trabajo interpretar libro de prosa que de verso, mas si en verso se torna queda grande trabajo; e de esta fabla Hieronimo e la razon es porque los versos tienen cierta cantidad de sillabas o siquier de pies, allende de los quales no se pueden los versos extender ni aquende se pueden acortar. En la prosa no ha medida alguna determinada por la qual, aunque mas larga o mas breve sea la scriptura en la traslacion, cunplese con algunos pocos. Mas en el verso no se puede fazer, ca todos los versos consisten en cierta medida de sillabas o pies e añadiendo o quitando algo no queda verso, o sera otro linage de verso, por lo qual es necessario de buscar tantas sillabas en el lenguaje en que trasladamos como en el original, o siquier vocablos que fagan tantos pies aunque no sean yguales sillabas, lo qual se dize por los versos exametros o pentametros latinos (9).

Como puede observarse, Obregón sigue esta teoría, como puede comprobarse en su traducción en donde la parte en verso recibe un trato diferente a la prosa en lo que respecta a la flexibilidad, a pesar de que su traducción introduce "otro linage de verso". En relación al uso del octosílabo es indiscutible que su utilización se debe a la adaptación en Castilla de la obra de Petrarca, pero a la manera castellana. También Madrigal se refiere a este aspecto:

E quando el interprete puede juntamente fazer fermosa fabla en su lengua guardando del todo la orden de las palabras e mudando algunas dellas,

deue lo fazer, e si no puede mas, deue mudando
algo dela orden delas palabras fazer la oracion fermosa
e propia en su lenguaje, que no mudando cosa
sofrir que sea la interpretacion mal sonante (fol. xv).

El uso del octosílabo está en función de hacer la traducción "propia en su lenguaje". No hay ambigüedad en su "interpretación fiel" porque, sin modificar a Petrarca, sigue una regla establecida y, dicho sea de paso, una regla que chocaba con las reglas férreas de los latinistas (10).

En Coloma en lugar de una estrofa que recoja las dos tercinas de Petrarca, como ya se explicó, encontramos una estrofa y media de quintillas dobles, o sea, tres quintillas dobles. Las estrofas en la traducción de Coloma son las siguientes:

La victoriosa señal
Desta gente esclarecida
Era aquel blanco animal
Que tiene por mayor mal
Perder limpieça que vida.
De oro mostrava llevar
Y topacios un collar
Al cuello, muy bien labrado,
Y como lo he figurado
En un campo verde estar.
Su andar y hablar divino
Mas que humano se mostrava.
Dichoso quien tal destino
Alcança quesse camino
Ande questa gente andava! (502).

La diferencia con Obregón es visible. Si se leen las dos estrofas con cuidado, en seguida el lector se da cuenta de que hay una intención de amplificar parecida a la que lleva a cabo Alvar Gómez de Ciudad Real (11). Se aprecia aquí el uso de la amplificación por medio de la perífrasis para referirse al armiño, la cual actúa como una explicación de lo que es este animal, y también el cambio en el orden de los elementos al mencionar el campo verde al final de la descripción de la enseña. Además, se produce otra amplificación explicativa por medio de la frase "quesse camino/ ande questa gente andava", que no parece realmente necesaria. Además, igual que a veces hace Gómez

de Ciudad Real, aparece el uso de la primera persona: "como lo he figurado/ en un campo verde estar".

Hay un intento por parte de Coloma no sólo de traducir a Petrarca sino que a diferencia de Obregón, que se limita al uso del octosílabo, adapta su traducción al modo cancioneril. Esta adaptación se lleva a cabo a través de amplificaciones y de tomar ciertas libertades características del transvase al estilo cancioneril (12). Así, en la primera quintilla, en la que se efectúa la perífrasis sobre el armiño, se puede apreciar la existencia de una hipérbole, recurso éste tan grato a los poetas de cancionero.

Aquí, como en el caso de Obregón, hay todo un proceso de traducción que se ve más claramente que en la traducción de 1512. Ya en el siglo anterior Alfonso de Madrigal había escrito con respecto a la belleza en la traducción:

E es de saber *que es mudamiento de orden o de palabras segun dicho es o se faze con alguna necesidad o sin ella. Con necesidad se faze quando esto no faziendo seria fea la traslacion o mal sonante. Empero el interpretador quanto pudiere deue fazer hermosura la escritura e euitar las fealdades e malos sonos, pues entonce sera conueniente algo o dela orden o delas palabras mudar; e esto no sera fuera del oficio del interpretador mas a el conuerna...* (fol.xv).

Otro ejemplo similar al anterior es cuando habla la muerte. En la traducción de Coloma este fragmento recibe un trato similar a los anteriores citados:

Llegando á la vencedora,
Le dixo essa hermosura,
Que de tantas es señora:
"No sabes el dia ni ora
Que seras de mi figura.
Yo soy á quien a temido
Y teme quien de sentido,
Oydo y vista carece,
De gente á quien anochece
Antes que aya anochecido.

Soy aquella que acabado
La troyana y griega gente,
De quien tal nombre a quedado,
Aquella en quien se a hablado,
De Roma tan altamente;
Y en otras que aqui no cuento,
De grande merecimiento
Y valor, e hecho estrago,
Y cada dia deshago
Mil castillos en el viento" (13) (502).

Se podría hablar entonces de tres pasos fundamentales en la técnica del transvase al modo cancioneril por parte de Coloma: 1) se adapta el texto base a la lengua que se traduce; 2) se adapta el transvase con belleza; y 3) cuando es necesario para adaptar al diferente código (en este caso la poesía cancioneril castellana), el traductor se aleja del transvase "fiel" con el ánimo de conseguir la belleza. Esto último es un aspecto fundamental que se encuentra en el comentario de Alfonso de Madrigal sobre Eusebio (14).

Obregón parece ser el primero en poner en práctica las ideas sobre la traducción de la Salamanca cuatrocentista y parece ser también el primero en abrir un camino por el que más tarde seguirían muchos traductores. Esto puede verse en la traducción de Coloma, quien además de seguir las teorías de la traducción en la época, sigue a Obregón según se puede ver en el orden que sigue y la forma en que presenta su traducción. Como Obregón, utiliza dos o tres quintillas introductorias para hacer familiar el triunfo al lector castellano, sigue bastante de cerca el texto de Petrarca y utiliza el octosílabo. Si alguien pone en práctica las ideas sobre el concepto "intérprete tan fiel" de Antonio de Obregón es precisamente Coloma. En la segunda mitad del siglo XVI adapta al octosílabo el triunfo de Petrarca mediante su traducción. Recuérdese que estamos en 1554, cuando casi todos los autores están utilizando el endecasílabo, especialmente Hernando de Hoces, por poner el ejemplo de un traductor. En esa misma fecha aparece la traducción completa de los seis triunfos de Petrarca en endecasílabo por Hoces.

Al adaptar su traducción al octosílabo Coloma lleva a cabo una serie de transformaciones que permiten que su trabajo forme parte de un cancionero. No hace falta recordar que el octosílabo era el tipo de verso característico de la poesía tradicional castellana. A nivel de

tradición en seguida nos damos cuenta de que estamos ante dos cuestiones a destacar: 1) la tradición de la traducción en sí y 2) la tradición poética de los triunfos al llevarse a efecto la elección de solamente uno de los triunfos.

Con respecto a la tradición de la traducción comprendemos que las analogías con Obregón no son otra cosa que un modo particular de traducir: el modo elegido por los traductores castellanos a finales del XV y principios del XVI para adaptar a la poesía tradicional castellana trabajos poéticos escritos en otras lenguas. Es un método de traducción que no responde a la falta de preparación que tenían los traductores castellanos para utilizar el endecasílabo, como se ha creído hasta ahora, sino que refleja una conciencia poética. Resulta significativo que esto suceda en un momento en que se están ya gestando y llevando a cabo traducciones con el verso de arte mayor, es decir, la forma nueva, ya renacentista que llegaba de Italia y contra la que luchó tanto Cristobal de Castillejo.

Estas traducciones son importantes porque demuestran que las ideas de la escuela cuatrocentista de Salamanca están todavía vigentes en la segunda mitad del XVI. Obregón, y como ya se ha señalado Coloma, no hacen otra cosa que recoger las ideas que se desarrollaron a lo largo del XV en Salamanca, especialmente las que postulaba Alfonso de Madrigal.

En relación a la tradición poética de los triunfos, la traducción de Coloma pone de relieve que la elección de únicamente un triunfo no es algo que deba verse como una inconsistencia o pobreza intelectual del traductor (15). Al igual que Alvar Gómez de Ciudad Real que, como ya se ha dicho eligió sólo el triunfo de amor para traducir, Coloma elige el de la muerte porque lo permitía el modo en que los triunfos se difundieron por Europa al fallecimiento de Petrarca. Wilkins ya ha probado la existencia de bastantes ejemplares del triunfo de amor y de la fama, por separado del resto (16). Esta tradición manuscrita y a veces en ediciones tiene su origen en el hecho de que Petrarca escribió los triunfos independientemente uno de otro y no pudo terminar la obra. El orden de los triunfos se estableció después de muerto Petrarca. De esto da noticias Obregón en el prólogo a su traducción y más específicamente en el prólogo a su capítulo segundo:

Auiendo mirado los del capitulo primero dela
manera que venian sujetos al amor, paresciome

poner por segundo este que en los petrarca no emendados esta puesto por quarto capitulo y la razon es por que de quatro capitulos que ay eneste triumpho: en los dos dellos conoçe petrarca los presioneros por declaracion dela sombra que tiene por interprete los quales son: Enel tempo que muy nueva estaua la pena mia, y el otro que viene agora que comiença: Cansado delo que via y no harto de mirar, en los quales capitulos se vee que conoçia a nadie sino mediante su interprete, y en los otros dos capitulos que comiençan, era tan marauillado, y, Quando en vn tiempo y presion, muestra que por si mismo los conoçia a todos como ya el era como qualquier delos presos que alli venian, asi como veremos enel tercer capitulo quando le dixo que por si mismo le conuenia hablar y conoçer aqui quien quisiese pues ya el y ellos eran todos de vna massa, y por esto pareceria cosa desconueniente conoçiendo el por si mismo los que alli venian tornar agora preguntar ala sombra que le dixesse quien era masinissa, asi que es cosa justa ser segundo capitulo y no quart. Y desta manera que yo aqui los pongo estan ellos puestos en los petrarca emendados sin comento (fol. xviii).

Por lo tanto, el considerar la elección de únicamente un triunfo como una pérdida filosófica es indiscutiblemente un error, pues no se tiene en cuenta la naturaleza de cada triunfo en sí y de su tradición manuscrita. Además, en ninguno de los transvases al octosílabo, tanto el de este triunfo de la muerte como el del amor, las traducciones desmerecen la ideología de Petrarca; al contrario, la embellecen y resaltan a través de un complejo andamiaje de amplificación y paráfrasis. El resultado de todo ese proceso es en primer lugar, un texto castellano para un lector castellano lleno de belleza pero, al mismo tiempo, lleno de fidelidad y, en segundo lugar, un enriquecimiento de la poesía cancioneril.

Estas dos traducciones octosilábicas del triunfo de la muerte, en definitiva, son una muestra importante del quehacer de los traductores castellanos y de la existencia de una forma de traducir. También, creo

que esto es indiscutible, de la popularidad de los *Trionfi* hasta ahora eclipsada por la atención prestada al *Canzoniere*.

Notas

1. He consultado tres copias en la Biblioteca Nacional de Madrid. Sus signaturas actuales son R/10290, R/8092, y R/2540. También consulté una copia en la Biblioteca del Congreso en Washington que coincide en todo con las de Madrid. Su actual signatura es PQ 4483/L3618 de la Rosenwald Collection. Para este trabajo se ha utilizado el ejemplar con la signatura R/10290.
2. Actualmente estoy en el proceso de recopilar datos sobre este traductor de Petrarca con el ánimo de preparar un trabajo no sólo sobre su obra sino sobre su persona.
3. Si lo hizo, nos pasa lo mismo que con el *Triunfo de amor* traducido por Alvar Gómez de Ciudad Real y es que no nos han llegado hasta el momento.
4. Ha sido recogido y editado por Alfred Morel-Fatio en un volumen titulado *L'Espagne au XVIe au XVIIe siècle (Documents historiques et littéraires)* (Paris: Heilbronn, 1878), pp. 489-602.
5. Para más información Morel-Fatio, p. 497.
6. Francesco Petrarca (1984), *Trionfi*. Milano: Rizzoli, p. 75. Todas las citas serán de esta edición.
7. Obregón fol. 2.
8. "El concepto *intérprete tan fiel* de Antonio de Obregón", *Bulletin of Hispanic Studies*, de próxima aparición (abril 1995).
9. Alfonso de Madrigal (1506-1507), *Tostado sobre Eusebio*, 5 vols. Salamanca: Hans Gysser, 1: fol. ix. Todas las citas serán de esta edición y de este volumen. Para más información sobre las ideas de la traducción en Alfonso de Madrigal, véase mi "Alfonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista", *La Corónica* 19.2 (1991), pp. 112-31.
10. Véase mi "Intérprete tan...."
11. Para la amplificación en Alvar Gómez véase mi *Análisis y estudio de la traducción de Alvar Gómez de Ciudad Real*. New York: Edwin Mellen, de próxima aparición. Preparo además un trabajo en donde estudio con más detalle el problema de la amplificación en Alvar Gómez, cuyo título

provisional es "The Prison of Love in Alvar Gómez de Ciudad Real's *Triunfo de Amor*: Intertextual Strategies".

12. Consúltese *La traducción del Triunfo de amor de Petrarca*...
13. Puede compararse con el mismo pasaje de Obregón, en los folios lxiiij r-lxv r.
14. Para las ideas sobre la belleza, véase mi artículo "El concepto de la belleza en el Tostado: la problemática de la traducción literal y libre", que aparecerá en el volumen *La traducción medieval y renacentista en la Península Ibérica*, ed. Roxana Recio, New York: Edwin Mellen.
15. Esta es la opinión de Rafael Lapesa (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Insula, p. 108.
16. Ernest H. Wilkins (1942), "The Separate Fifteenth-Century Editions of *The Triumphs of Petrarch*". *The Library Quarterly*, 12, pp. 748-751.