

## **La traducción castellana *Flor de virtudes*: manuscrito 2882 de la Biblioteca Nacional de Madrid**

Roxana Recio  
Creighton University  
roxrecio@creighton.edu

Casi a finales del siglo XV apareció en Italia una obra titulada *Fiore de virtù* de carácter moralizante, que rápidamente fue objeto de una gran difusión por toda Europa. Las ediciones italianas de la obra son más de treinta, según Cornagliotti (1975: 31), editora de una de las traducciones catalanas, la misma que publicó en facsímil Julián Acebrón (2000); sin embargo, es muy probable que fueran muchas más. Hace unos años el Prof. Curt Witllin me informó que había descubierto en lengua italiana y catalana varios manuscritos no conocidos de dicha obra en la Biblioteca de Catalunya. El propósito de este estudio es señalar algunos puntos muy básicos de la traducción castellana, la traducción que aparece en el manuscrito 2882 de la Nacional de Madrid. Para ello se hará referencia al original italiano proveniente de la Biblioteca Vaticana y a la editada en catalán. No obstante, hay que explicar algunas cosas importantes antes de pasar al estudio.

En este trabajo llevaré a cabo el cotejo mencionado (manuscrito de Madrid, original italiano, edición catalana) y también haré referencias a la edición de Azáceta (1956: 685-752). Aunque se encuentra dentro del *Cancionero de Ixar*, la cuestión cancioneril no la trato aquí. Este tema ha sido tratado por María Jesús Lacarra y otros estudiosos citados por ella (2001: 349-51).

También, Lacarra hace un estudio detallado de la naturaleza moralizante, concretamente de los “exempla”, que la obra italiana ofrece y lleva cabo una amplia explicación de la obra de forma concisa, pero muy acertada (2001: 351-53). Por el contrario como vamos a ver, desde mi punto de vista, sin perder su naturaleza moralizante, la traducción castellana es un texto muy peculiar e interesante, que la convierte,

frente al original y a la traducción catalana, en una obra muy a tener en cuenta, especialmente si se piensa en el mundo de la traducción y de la traducción en Castilla en la época. Esta obra es imprescindible verla como otra muestra de traducción de aquel momento.

Lacarra, estudiando la lengua del manuscrito de Madrid, llega a afirmar, siguiendo a Jaume Riera, que son visibles los catalanismos en el texto (2001: 351). Este dato es sumamente importante, como lo demostró Gerli en *Triste delectación* (1982: 13), porque la lengua y el uso del lenguaje son el mejor utensilio para entender el método utilizado en el traslado por el traductor anónimo.

Entrando ya en materia, Lacarra habla de la existencia de dos manuscritos castellanos: el que nos ocupa que se encuentra en Madrid, y el de Valencia, en un estado lamentable (2001: 349). No obstante, hemos encontrado tres ediciones en castellano en Francia: una monografía que no se dice dónde se publicó, ni cuando, denominada *Flor de virtudes* con la signatura RES-R-137; otra publicada en Burgos por Fabrique Alemán del 22 de agosto de 1510 y otra del mismo editor y ciudad de 1517; también existe un manuscrito en Zaragoza. Además, existe otra edición de 1517 en la British Library. Se ha hecho una tesis doctoral no publicada con una transcripción hace ya algunos años, concretamente en 1973 en Florida State University, por Clotilde Velásquez McBane (1973), basada en el manuscrito de Zaragoza. Esto lo menciono para dejar en claro que no nos quedan sólo dos ediciones (el manuscrito de Madrid está transcrito por Azáceta y hablaré muy poco o casi nada aquí de dicha transcripción), sino algunas más, que se estudian para la edición de la obra. Algo sorprendente es que la editora catalana habla de una tesis doctoral de los años 80 sobre un manuscrito castellano de Sevilla, dándole las gracias a la autora etc. He buscado tanto la tesis como el manuscrito de Sevilla ansiosamente, pero no consta ni la tesis ni el manuscrito.

Por otra parte, que el editor del *Cancionero de Ixar* le llamara a dicho cancionero “conjunto de cinco manuscritos” no tiene nada que ver. Azáceta es muy del gusto de este tipo de títulos, como lo hizo con las canciones que aparecen en el corpus de la traducción del *Triunfo de amor* de Petrarca por Alvar Gómez. Las denomina “Tema amoroso de lamentación” (Recio 1991: 48). Lacarra, siguiendo a Azáceta y a

Dutton, señala los seis manuscritos (2001: 349), entre los que se encuentra *Flor de virtudes* (el último, el número 6). Según Lacarra, esta tercera parte del *Cancionero de Ixar*, era considerada por Azáceta especial dado que las obras que contenía venían en prosa. Tienen razón Severin y Morrás cuando afirman que intercalar en cancioneros obras moralizante en verso o en prosa constituía una práctica común (Lacarra 2001: 350). Lo destacable es que el texto aparezca en un cancionero, lo que nos indica que llegó a ser muy popular y es eso lo que vamos a analizar, el por qué de esa popularidad, que no reside únicamente en que “un sector del público del momento se inclinara ya a gustos renacentistas” (Lacarra 2001: 353). El asunto tiene que ver con cuestiones de traducción más profundas. Precisamente son las obras que acompañan a *Flor de virtudes* las que llevan a Riera a hablar de los catalanismos. Lacarra afirma:

Por el contrario, las ediciones castellanas no parecen depender de las catalanas. Ambas siguen un modelo muy próximo, pero independiente, en el que destaca la mayor erudición del texto catalán y la diferente longitud del prólogo. Posiblemente los incunables castellanos deriven de los primeros impresos italianos (2001: 351).

Esta afirmación resulta un poco confusa o atrevida, cuando Lacarra misma ha afirmado en nota a pie de la página 349 que no pudo ver el manuscrito valenciano, en estado pésimo, y no menciona ningún otro. Debe referirse a todos los textos que preceden a *Flor de virtudes*, recogidos en el *Cancionero de Ixar* y transcritos por Azáceta.

Lacarra indica que el prólogo de la traducción castellana es más corto, pero no dice por qué, ni lo analiza (2001: 353); también habla de que hay más erudición en la catalana y en el original (2001: 351) en relación a la traducción castellana que ella ha visto, que es la del manuscrito de Madrid reproducida por Azáceta en su transcripción del *Cancionero de Ixar* (1956). Da la impresión de que Lacarra se olvida de que lo fundamental de la obra es que se trata de una traducción. Su estudio sobre los ejemplos y, en general, el contenido de esta tercera parte del *Cancionero de Ixar*, es muy bueno e imprescindible, pero en

relación a *Flor de virtudes*, el hecho de ser una traducción me parece que coloca al texto en otra perspectiva, puesto que enfocando al texto como traducción se entiende mejor el concepto de público, sociedad y cambio literario.

Volviendo a los catalanismos encontrados por Jaume Riera, según indicaba Lacarra (2001: 351), entramos ya en el ámbito de la traducción. El hecho de que la lengua esté contaminada nos lleva a pensar en la Corona de Aragón. Como ya he estudiado en varios trabajos, en la Corona de Aragón, a diferencia de Castilla, la actitud hacia la traducción era muy diferente.

A pesar de que todavía algunos estudiosos lo niegan o lo silencian, el caso es que en Castilla dominaban los latinistas, lo que equivale a decir “traducciones oscuras”, no entendible; el público era lo de menos, lo que importaba era dejar en claro la supremacía del latín sobre el castellano. Las ideas de Alfonso de Madrigal sobre traducción vernácula en su *Tostado sobre Eusebio*, se sepultaron y un autor como Pérez de Ayala admitía abiertamente que tenía que traducir en romance, se entendiera o no, porque el castellano era una lengua inferior al latín y no había vocablos que pudieran expresar lo que el latín expresaba (Recio 1996b: 19-22). El trasvase debía seguir a pie juntillas al texto base, por eso una traducción castellana como la del *Decamerón* de finales del XV, que se toma libertades como cambiar canciones y transposiciones de historias en algún que otro capítulo, siguiendo el modelo de la traducción catalana de dicha obra de la primera mitad del XV, no es lo común. Es de vital importancia la canción que introduce el traductor castellano dentro de su traducción del *Decamerón* en la novela xlv:

Amor, con juntas manos merced llamo  
que vays a mi señora allá do mora  
y dile cómo servir le desseo e amo  
tanto su gentil vista me enamora,  
y por el fuego en que yo me inflamo  
temo morir y no sé cierta el hora  
que he de partir desta cruel señora  
la qual sostengo por él, desseando

dolor con verguença y temor callando.  
Por Dios te ruego hazle sabidor.  
Pártete amor.

Después, Amor, que dél fue enamorada  
tú no me diste ardid quanto temor  
que yo pudiesse sola una vegada  
mostrarle mi querer e grande amor,  
por cuya causa bivo tan penada  
que muerte me sería muy mejor.  
Quiçá por ventura quél auría dolor  
si él supiesse la pena que siento  
si tú me oviesses dado el ardimiento  
que de mi estado fuesse veedor.  
Pártete amor.

Pues que tu temor fuyste plazentero  
de querer darme tanta segurança  
mi coruçon le abriessse por entero,  
dexa por mensajero, o semejança  
merced te pido, dulce caballero,  
que vayays luego a darle remembranza,  
quel dia que yo le vi escudo y lança  
con sus caualleros armas lleuar  
puse tanto amor en lo mirar  
quel mi coraçón es padescedor.  
Pártete amor (fol. lxxxiiij r).

(Recio 1996b: 19-22).

La traducción en Castilla estaba encasillada en moldes preconcebidos. Es por eso que un autor como Enrique de Villena era considerado mal traductor. Para Villena se debía traducir “por la orden que mejor suena” y el trasvase debía ser claro. Para Villena el público era importante y la traducción también:

Que en la presente traslación tove tal manera que non de palabra ha palabra, ne por la orden de palabras que está en el original latino, mas de palabra a palabra segúnd el entendimiento e por la orden que mejor suena, siquiere paresce, en la vulgar lengua. En tal guisa que alguna cosa non es dexada ho pospuesta, siquiere obmetida, de lo contenido en su original, antes aquí es mejor declarada e será mejor entendido por algunas expresiones que pongo, acullá subintellectas, siquiere impiçitas ho escuro puestas, segúnd claramente verá el que ambas las lenguas latina e vulgar sopiere e viere el original con esta traslación comparado (2: 29).

Por el contrario, en Aragón se admitían tres métodos de traducir con plena libertad del traductor: 1) palabra por palabra, lo que equivale a decir una traducción ajustada al texto base (por ejemplo la traducción de la *Cárcel de Amor*, por citar una traducción de vernácula a vernácula); 2) traducciones con ciertos tipos de cambios; y 3) traducciones totalmente a gusto del traductor que eliminaba a veces o, a veces incluía en su traducción, lo que consideraba pertinente.

Si nos fijamos con atención a la traducción de *Flor de virtudes* castellana y hacemos un cotejo con el original (la traducción procedente de la Biblioteca Vaticana, en este caso) y la catalana transcrita por Cornagliotti (1994), enseguida hay puntos muy concretos que nos llaman la atención. Para este trabajo, estudiaré el prólogo, los capítulos primero, segundo y tercero, y algunos encabezamientos de distintas secciones, tal como aparecen en el manuscrito, haciendo siempre referencia a la transcripción de Azáceta.

El original italiano de la Biblioteca Vaticana, al igual que el manuscrito utilizado en este trabajo de la Biblioteca Florentina, comienza explicando el título de la obra y su propósito. Luego pasa a enumerar las autoridades en que se ha basado y, finalmente, le dice al lector que él es el único culpable de los errores que puedan encontrar en la obra. Son dos párrafos. Transcribo el más corto y el primero:

Incomincia una opera chiamata Fiore di virtu che tratta di tucti e vitii humani, e quali debbe fuggire lhuomo che desidera di vivere secondo i dio, e insegna come si debbe acquistare la virtu

e i moralissimi costumi provando per auctorita de sacri theologi e molti philosophi valentissimi.

Luego continúa con una farragosa explicación pasando a enumerar las autoridades en que se ha basado, y, menciona a Sodoma y Gomorra, habla del *Eclesiástico*, de la Santa Escritura católica y del oloroso y florido jardín del Espíritu Santo. Finalmente, le dice al lector que él (el traductor) es el único culpable de los errores que puedan encontrar en la obra sobre los vicios humanos.

En la traducción inglesa de 1953, que traduce la edición florentina de 1491, encontramos un traslado literal:

Here begins a work entitled “Flowers of Virtue.” It treats of all the human vices which should be avoided by the man who wants to live according to God, and it teaches how one must acquire virtues and righteous costumes according to the authority of holy theologians and many outstanding philosophers (Larke 1580: 3).

Si leemos, el título de la traducción catalana es el siguiente: “Flors de virtut e de costums”. Debajo del título hay escrito entre corchetes “pròleg”, y seguidamente se lee: “Comenta lo Flors de virtut”. El principio del prólogo es así:

Si estimar volem per rahó, auctoritat e exemple la miserable criatura quant sia dejecte, perduda e decayguda a causa del mortífer e pestífer vici de l’oci, nos serà ocasió la vida en algun studi o en honest exercici dispondre. E no sols per lo perill de la ànima, mes encara del cors, lo qual de tot mal és principi, com scriu sanct Bernat als devots frares del Mont de Déu.

Desde el título el traductor catalán actúa a su albedrío, muy a diferencia del traductor inglés. Este párrafo es una amplificación que ayuda al lector a saber de lo que va a leer y es una libertad que el traductor se toma, quizá para hacer menos farragoso su texto. No obstante, la traducción catalana sigue en los capítulos al original.

Siguiendo al original italiano continúa:

Per ço haurà nom aquesta obra *Flors de virtut e de costums*, la qual tracte de tots los vicis humans dels quals deuen fugir los hòmens que desigen viure segons Déu, e amostre com se deu guanyar la virtut e los morals costums, provant-ho per auctoritat dels sacrats theòlechs e de molts philòsofs doctíssims.

Este es un párrafo muy interesante en donde el autor catalán parafrasea el principio del texto original, insertándolo en esta parte de su prólogo. Es evidente que no se aleja del texto base pero, lo manipula cuando puede: en otras palabras, en el prólogo, no en los capítulos. Hay un cambio de lugar por gusto del traductor, porque cree que es conveniente. Demuestra con esto su idea de traducir y su respeto particular al texto base, que, en este caso, no busca sino transmitir el mensaje del original. Se trata de un proceso cultural. El deseo del traductor catalán sigue las reglas que, hacia un traslado moral, prevalecían en la época, especialmente en Aragón, donde estaba más definido el método de traducir y el traductor disponía de más libertad, según se vio en Villena.

Modernamente se ha explicado así el proceso, enfatizando la base de toda traducción, que es el lenguaje:

Literary forms (structures), like other linguistic structures, have deep roots in a particular culture and a particular language. "Every artist's work is conditioned by the limitations of the medium within which he works, by the cultural background in which he has grown up, and by the demands which his culture makes on him. Hence the literature written in any given language is of course channeled... by the structure of the language." (Raffel 1988: 17-18).

Sin embargo, es importante señalar esta actitud del traductor porque forma parte de la tradición sobre la traducción en la Península. Para poder encajar dentro de una cultura, es imprescindible tener en cuenta a los lectores: lo que les gusta, lo que están acostumbrados a leer. Recordemos que lo que en Castilla comenzó a realizarse con los



traslados en el XVI en Aragón se hacía ya un siglo antes. Termina su prólogo Santcliment de esta manera:

E per tant, en nom de la Sanctíssima Trinitat, ab la divina gràcia, entrant en lo odorífer e florit ort sacratíssim del Spirit Sanct per la porta speciosa de les sacres e sanctes Scriptures cathòliques, pregue la dolía caritat de aquells que·l legiran que, sense odi meu o ver infamia, ab diligent studi modestament los plàcia smenar-lo si algun defecte hi trobaran, que des de ara humilment me contenta de tota la sua discreta correctió. E lo que útil e ver trobaran, a Déu infinit sia atribuït. E per satisfizo dels treballs, supplich vullau a Déu pregar per mi. (Santcliment 1975: 60)

Nada de esto aparece en el prólogo del texto base y sorprende que le sugiera al lector que rece por él, que diga que Dios es infinito y que utilice palabras como infamia. La familiaridad hacia el lector se hace visible. El traductor quiere acercar su obra a su público. Desea emocionarlo para captar su atención. Además, juega con la idea de que como traductor no se considera digno de la obra (mejor, de su contenido) al ser él (el traductor) también un pecador u objeto de caer en vicios.

De nuevo, Raffel explica el proceso desde el punto de vista de un traductor que entiende el contenido de la obra que traduce y, como consecuencia, el sentido de su traducción. Sin dejar de poner énfasis en el lenguaje y siguiendo, en parte, con lo que dijo en la cita anterior, añade:

The fallibility of syntax immensely complicates the translator's task, especially if he holds to the literally impossible (because literally untrue) notion that an utterance in one language is fully transferable into another language. But the translator is also oddly freed by the "leakiness" of syntax: that which is inherently imperfect in the original language cannot require any sort of ideal perfection in the new language. To understand truly requires more than merely mechanical application of "rules." The translator must first be able to decipher, through the

shifting, sometimes miasmatic web which language weaves out of phonology, syntax, and lexicon (vocabulary), the “true” meaning of what he is translating. That is, the translator must first understand, as fully as possible, his text (Raffel 1988: 38).

Raffel nos recuerda aquí al Tostado y su concepto del “linaje del saber”. Con términos modernos se reavivan las ideas de San Jerónimo que el Tostado había explicado para sus contemporáneos:

Porque para fazer alguna interpretación son dos cosas a lo menos necessarias. La primera es entendimiento de la verdad de la sentencia de aquella cosa que interpreta. Lo segundo [es] perfecto conoscimiento de aquellas dos lenguas de quien et en quien traslada. Por lo primero, aunque alguno sepa conplidamente la lengua griega et castellana, no podrá interpretar a los libros de Aristóteles en lengua castellana si no fuere grande filósopho natural, teniendo perfecto conoscimiento de la sentencia de los libros de Aristóteles. Et ésta es la razón porque muchas traslaciones fechas de latín en vulgar castellano valen poco porque los trasladadores, sabiendo ambas lenguas, confiaran con esto sólo abastar a entera traslación; et, como no oviessen perfecta noticia del linage del saber de aquella cosa que trasladavan, fueron sus interpretaciones muy fallescidas et de poco porvecho. Por lo segundo no puede alguno trasladar si no tiene saber de eloquencia aunque tenga conoscimiento dela verdad de aquella cosa que interpretó, ca es necessario que allende del conoscimiento de la verdad de la cosa tenga conplimiento de ambas las lenguas quanto ala propiedad de los vocablos et quanto a la condición dela fabla (1: fol. vii).

Siguen vigentes esas ideas porque son básicas para un traslado donde lengua y cultura constituyen la base.

La traducción castellana comienza, después de la Regla de San Benito, con el siguiente título: “Estos son los capitulos que ay en aqueste libro de Flor de virtudes” y aparece la enumeración de los

capítulos que son 42 (fol. 299v). Llama la atención que el traductor añade un párrafo a continuación:

Io he fecho asy como aquel que es en vn gran prado de flores e ha cogido la çima e belleza de aquellas, por fazer vna guirnalda o chapirete muy noble; todo asy quiero que aquesta obra e pequeño volume aya nonbre “Flor de Virtudes” e de costumbres, e sy por aventura y fuese algun fallecimiento fallado, sometiendome a corepçion de aquellos que leeran, suplicando humildemente a la su benignidad que les plega de perdonar al mi fallecimiento. E sy por ventura y fallan cosa que les plazera grandézcanlo a la Santa Escripura e actores de aquella (fol. 300r).

Seguidamente se pasa a la materia: “Amor e buena voluntad e delectacion son casi una cosa”. En el prólogo de la traducción castellana no hay ese énfasis de pecado o vicios que se encuentra en el original y en la catalana. Si nos fijamos, el anónimo autor está más preocupado por que su obra se vea ante los ojos del lector como bien hecho y siguiendo el recurso de la “captatio benevolentiae” (que también utilizan los otros dos autores, aunque sin usar el “yo” tan claramente), recomienda que si el lector ve algún fallo le perdone, pero si ve algo bien hecho, se lo agradezca a “la Santa Escripura e actores de aquella”. No menciona a Dios, ni le da gracias, ni se encomienda a él.

Cualquier estudioso de la temática de la traducción se queda sorprendido. Esta obra castellana rompe con las reglas de la época y, aunque nos queden dudas, parece seguir las ideas silenciadas, pero seguramente muy vigentes en algunos círculos, de San Jerónimo popularizadas por el Tostado. Rabassa, sin dejar a un lado la idea de la limitación del traductor, afirma que es objeto de las mismas responsabilidades que tiene cualquier escritor. Dice lo siguiente:

In view of the fact that a translator is essentially a writer and not a technician, let us first consider what the responsibilities of a writer are before moving on to a contrast with those of a translator. Although a writer must please and, we should hope,

instruct his reader, his responsibility is ultimately to himself. This is true in the translator's case only insofar as his craft is concerned. Even the varying subordinate responsibilities of the writer such as those to his land, creed, political bent, and so forth, if he so chooses, do not obtain when it comes to the translator. He is a writer, but one whose elbows are lashed to the arms of the chair, as it were.

The translator as writer, then, is the prisoner of great limitations. In many ways he can be compared to the poets of the neoclassical period, when so much had been set forth and with so many accepted ideas that their skill was often confined to a sense of beauty and accuracy in the use of language (Rabassa 1983: 35-36).

Efectivamente, la técnica, como explica Rabassa, debe quedar en un segundo plano. Lo primero que debe tener en cuenta un traductor es la cultura de su público, basada en el lenguaje y en sus gustos literarios, y muy especialmente en su capacidad como lector.

Por otra parte, el otro énfasis del prólogo castellano es la belleza; el autor anónimo está preocupado por la belleza de su traslación y desde el principio nos lo dice:

Io he fecho asy como aquel que es en vn gran prado de flores e ha cogido la çima e belleza de aquellas, por fazer vna guirnalda o chapirete muy noble; todo asy quiero que aquesta obra e pequeño volume aya nonbre "Flor de Virtudes" e de costumbres.

Resulta difícil no ver este énfasis por la belleza, en lugar de la recriminación más o menos creativa, por parte del traductor, sobre los vicios humanos. La palabra guirnalda aparece en el original, pero, como se vio, referida al oloroso jardín del Espíritu Santo, no de la manera castellana: "Io he fecho asy como aquel que es en vn gran prado de flores e ha cogido la çima e belleza de aquellas, por fazer vna guirnalda o chapirete muy noble".

Puede decirse que en las dos traducciones peninsulares hay una libertad de acción por parte del traductor, en lo que al prólogo respecta (no es cuestión de longitud), pero que en la castellana se añade un nuevo elemento: que el traductor busca la belleza en su traslado, y lo dice abiertamente. Se ve en la forma de tratar los capítulos. La belleza en la traducción también es uno de los aspectos de los que trata Madrigal, que es partidario de los cambios en el traslado para conseguirla.

Para Madrigal, según expliqué en un trabajo sobre su concepto de belleza en las traducciones (Recio 1995: 65-66), la traducción también debe ser bella y aunque la falta de belleza es un defecto que muchas veces es imposible soslayar, es importante que suene bien, que además de ser "verdadera", la traducción "guarde la apostura". Si el Tostado muestra una preocupación por seguir "la propiedad del original" a pesar de "la condición propia de la fábula de cada lengua", por otra parte considera fundamental mantener el estilo de la forma más hermosa posible.

El Tostado establece la cuestión de la siguiente forma: a) la literalidad debe reproducir la hermosura del original; b) por dicho motivo, y como la estructura de cada lengua es distinta, la hermosura no se puede reproducir, hay que hacer cambios y la traducción literal es imposible. Contrariamente a lo que podría llegar a pensarse no se suprime la hermosura en base a la literalidad, sino que la literalidad está en función de reproducir la hermosura del original. Cuando traduciendo palabra por palabra no puede llegar a reproducirse totalmente la belleza del original, a causa de la diversidad de las lenguas, entonces se hacen necesarios ciertos cambios para salvaguardar la belleza de la obra traducida, siguiendo las reglas de la lengua a la que se traduce.

Si en la traducción no se consigue la belleza es por fallos en el traslado (fallos en el carácter de las lenguas y fallos de sentido), pero todo está en función de que la belleza debe necesariamente existir en la traducción. Ése era precisamente el gran valor del autor griego que elogia Madrigal (Simancho), quien hace una traducción, por cierto, no literal, pero demuestra que para Madrigal, conseguida la belleza (a través de una adecuación de sentido y lengua) las cuestiones de

traducción literal o glosa no son tan relevantes para una traducción. Incluso, en favor de la belleza en la traducción, llega El Tostado a aceptar cambios en las palabras y en el orden de ellas:

E es de saber que es mudamiento de orden o de palabras, según dicho es, o se faze con alguna necesidad o sin ella. Con necesidad se faze quando esto no faziendo seria fea la traslación o mal sonante. Empero el interpretador quanto pudiere deve fazer hermosura la escritura e evitar las fealdades e los malos sonos, pues entonces será conveniente algo o de la orden de las palabras mudar; e esto no será fuera del oficio del interpretador mas a él conberna (fol. xv).

Y unas frases más adelante repite abiertamente la idea:

E quando el interprete puede juntamente fazer fermosa fabla en su lengua guardando del todo la orden de las palabras e mudando algunas de ellas, deve lo fazer e, si no puede más, deve mudando algo de la orden de las palabras fazer la oración fermosa e propia en su lenguaje, que no mudando cosa sofrir que sea la interpretación mal sonante (fol. xv).

Es cierto que la belleza del original el traductor debe tratar por todos los medios de reproducirla. Pero si para eso hay que cambiar algo, se cambia porque independientemente de lo literal o la glosa, la belleza en la obra traducida es fundamental. Por lo tanto, el traductor debe buscar y conseguir la belleza en su traducción contando con las propias leyes, palabras y giros de la lengua a la que transvasa, es decir, debe aceptar, para evitar la fealdad, aceptar otro código.

Los mecanismos traductológicos son básicos. Para ello es imprescindible contar, como se viene diciendo, con los puntos de vistas lingüísticos y culturales. Como una traducción se basa en el conocimiento de las lenguas, y es la lengua la base de todo, el traslado a la lengua materna ha de estudiarse en contexto. Precisamente por eso, por el contexto, he explicado la situación que sufría la traducción en las coronas de Castilla y Aragón. De esta manera, se valora más la

actitud del traductor castellano no sólo en relación a la belleza, sino también en relación a todo su traslado. Se puede analizar la problemática de esta forma:

Para desarrollar el concepto de lenguas en contacto debemos considerar primero a la traductología como la disciplina abarcadora de este estudio, por lo que definiremos a la misma como *el análisis contrastivo de textos, la revisión de traducciones enfrentadas no sólo desde el punto de vista de los sistemas lingüísticos sino de los mundos culturales que ellas proponen (...)*. Es también *el estudio de los mecanismos de traducción (mecanismos de comprensión, mecanismos de transferencia de una lengua a otra, mecanismos de producción discursiva en lengua materna* (Sánchez 2005: 160).

Lo mismo piensa Raffel, aunque lo amplía haciendo siempre hincapié en el lenguaje y afirmando que lo mecánico de aplicar las reglas (las de la época que sea) no es suficiente. El trabajo del traductor es más complejo y lo lleva a un desafío en el que su texto traducido, ya adaptado a, entre otros factores relevantes, la sintaxis, la fonología y el vocabulario, debe conseguir hacer entendible su texto. Para esto es básico, de más está decirlo, que el traductor comprenda el texto que traduce. Los cambios entonces resultan inevitables. Raffel está convencido de lo siguiente:

The fallibility of syntax immensely complicates the translator's task, especially if he holds to the literally impossible (because literally untrue) notion that an utterance in one language is fully transferable into another language. But the translator is also oddly freed by the "leakiness" of syntax: that which is inherently imperfect in the original language cannot require any sort of ideal perfection in the new language. To understand truly requires more than merely mechanical application of "rules." The translator must first be able to decipher, through the shifting, sometimes miasmatic web which language weaves out of phonology, syntax, and lexicon (vocabulary), the "true"

meaning of what he is translating. That is, the translator must first understand, as fully as possible, his text (1988: 38).

De esta manera, no se debe caer en las traducciones oscuras de las que eran partidarios los latinistas. Quizá es por los nuevos métodos, ya aceptados por el traductor anónimo castellano de una manera sorprendente, como dije, dada la situación de la época en Castilla, que en el primer capítulo, la reducción del texto base salta a la vista. Se eliminan autoridades, pero se mantienen ejemplos que pueden inducir al lector por el camino recto, sin que se aburra mucho. Un momento decisivo es cuando aparece la calandria:

*Asy que amor se puede asemejar a vna ave, que ha nonbre calandria, que ha atal propiedad de si mesma, que si ella es portada delante del onbre que deue morir, jamas non le buelue la cabeça, nin jamas non le aguarda, e si el deue escapar, toda la malicia se le lieua. Todo asy lo faze la virtud de amor, la qual ningunt vicio no esguarda en sy; enpero toda cosa esta con la virtud e con el bien, por vil que la susodicha cosa sea (Azáceta 1956: 687).*

En la traducción catalana, este pasaje nos llega de la siguiente forma antes de hablar de las aves, en general:

*E pot-se assemblar e apropiari la virtut de la amor a un animal que se anomena calàndria, que ha tal propietat, segons scriu Albert Gran e Plini e Solino e Bartholomeo de la propietat dels animals, que si és portat davant un malalt, si lo malalt deu morir, lo dit ocell li gira lo cap e no'l vol may mirar; e si lo malalt deu viure, lo dit ocell lo mire ferma e fixament, e tot lo seu mal li leve damunt.*

*Axí fa la virtut de amor, que ella no mire may algun vici e fuig tostemp a tota cosa leja e vil, e habite tostemp hi està volenter en coses honestes e virtuoses (Cornagliotti 1975: 62-63).*

Mantiene lo escrito en el original italiano:



Et puossi assimigliare e apropiare la virtu dell amore a uno uccello che si chiama Chalandrino, c'ha tale proprieta, secondo che scrive Alberto magno e Plinio e Solino e Bartholomeo della proprieta degli uccegli, che se egli e portato dinanzi a uno infermo se l'infermo debbe morire il decto uccello rivolge la testa e nollo vuole mai guardare; e se l'infermo debbe scampare si lo guarda fermo e fiso e ogni sua malattia gli toglie da dorso.

Aosi la virtu dell amore ch'ella non guarda mai alcuno vitio e fugge sempre ogni cosa trista, e dimora volentieri in cose honeste e virtuose (Fior di virtù historiato 1948: aii).

Por otra parte, algo que llama la atención es que en el primer capítulo, el traductor castellano no mencione a San Benito. Es entonces cuando cobra importancia que la obra aparezca en el *Cancionero de Ixar*. Según el manuscrito se lee simplemente: “Estos son los capitulos que hay en aqueste libro de Flor de virtudes”, y comienza la lista de los mismos. Da la impresión de que el amanuense supiera que los lectores conocían la obra y que, por lo tanto, se pasaba a ella directamente. Lo interesante es que dicho amanuense, en el manuscrito que pertenece a esa tercera parte del *Cancionero*, antecede a la obra, con la Regla de San Benito entera, lo que vendría a darle la razón a Vicente Beltrán cuando habla de “cancionero por adición”. Dice Beltrán:

No cabe duda de que los copistas actuaron sobre un volumen previamente diseñado y modificaron el plan inicial (la copia del cancionero preexistente) para combinar aquella primera fuente con otra, más intervenciones esporádicas de diverso origen (1996: 16).

No vamos a tratar el estudio de Beltrán sobre *Ixar*, lo que nos interesa es una de esas “intervenciones esporádicas de diverso origen”, dado que es lo que puede ser la inserción de La Regla de San Benito. Cara al mundo de la traducción de *Flor de virtudes*, es importante. En lugar de ir en el texto del primer capítulo, el traductor (el amanuense del *Cancionero*), presenta la Regla de San Benito con un ánimo

moralizante y un concepto de traducir que le llevaba a no aburrir a su lector cuando se adentre en la obra que le interesa. Se combinan estas dos cuestiones: dejar en claro lo moral y luego presentar un texto traducido con un capítulo al gusto del traductor y que no aburra. En otras palabras más sencillas, se trata de un método que se adapta a la cultura del lector castellano.

Es una cuestión de estilo. Si Raffel decía que el traductor debía entender el texto para llegar a la claridad a través del uso del lenguaje y sin dejar a un lado su mundo cultural, Barnstone pone de relieve algo muy importante en el traslado: que además la forma en que se traduce sea agradable, guiando al lector hacia el contenido. Cuando afirma “must be invented”, debe entenderse que aboga por una recreación en el traslado si es necesaria para hacerlo atractivo al lector de su cultura. No puede negarse que la crítica moderna sigue los pasos de la clásica. Es una forma de creación literaria, es la combinación de lector y cultura de la que habla Barnstone:

The reading of the source text provides the translator with the content, which includes a knowledge of the original devices. The writing of the target poem requires the translator to make up a new form into which to pour the content. Basically, the content is given. The form, however, though guided by the reading, must be invented. The skill of the translator lies in great part in how, with what form, he or she will trap the content.

Whatever skills the translator brings to his or her invention, its style will be subject to the tradition and taste of the time. Since tradition and taste change from generation to generation, time will demand new poets to produce new versions (Barnstone 1984: 49).

El estilo, como el traductor es otro tipo de escritor, resulta fundamental. Pero lo destacable aquí es que esta traducción forma parte de un cancionero y que, por lo tanto, forma un todo con los otros textos y se hace necesaria la existencia de otro ejemplar para ver hasta

dónde se modificó o no el original, o hasta dónde dio pie para que se le incluyera en cancioneros u otro tipo de producciones literarias.

Desde su punto de vista, Robinson lo explica como un proceso teórico moderno, afirmando que una traducción no debe seguir al pie de la letra la teoría, porque entonces la destruye (Rabassa señalaba la técnica). Práctica y teoría están en conflicto. El traductor debe basarse en su propia decisión, el proceso que el denomina “intuitive genius”:

This is, I suggest, the real underlying reason for the low status of both translation theory and translation practice: that they have been kept artificially apart; that a theoretical proximity to intuitive practice has been seen as (and often has been) debilitating for theory, and that a practical proximity to abstract intellectual theory has been seen as (and often has been) debilitating for practice. The translator’s intuitive genius must not be hogtied to theory; the theorist’s analytic systematicity must not be muddled by too much attention to practical detail. The translator who stands too close to theory produces lifeless mathematical travesties of translation; the theorist who stands too close to practice produces pathetically local and unanalyzed, unsystematic travesties of theory (Robinson 1991: xiii).

No cabe duda que, al seguir su criterio propio y dejar a un lado problemáticas teóricas, el traductor anónimo castellano consiguió un producto especial, diferente, ese que precisamente atrae la atención de los estudiosos de la traducción. Debe señalarse además, que ya no son sólo las reducciones, sino cambios que hacen la lectura más agradable: cuando habla del amor carnal, menciona primero *enamoramiento*, en la sección V o, según Azáceta, capítulo V, no en el IV que es donde debería de ir, según el texto base y como lo presenta la catalana. En la sección IV, al tratar de la amistad elimina el nombre de Séneca y deja el de Platón. Estas eliminaciones de algunas autoridades literarias, filosóficas, teológicas o, simplemente históricas, como el cambio del orden de los capítulos, y la reducción de los mismos también son frecuentes.

Sin embargo, a pesar de todo lo arriba expuesto, debe decirse que la traducción castellana sigue mayormente al texto base. Si el traductor seguía la línea de Aragón o de Castilla, al traducir, es bastante difícil de asegurar. Lo que se puede decir es que había cierta contaminación en lo que al método de trasladar se refiere. Por el modo de tratar al prólogo, es posible que Riera estuviera en lo cierto. Tanto esta traducción castellana, como la catalana, presentan el mismo esquema en el traducir, aunque la castellana elimina autoridades que la catalana respeta y lleva a cabo algunas reducciones, algunas de ellas lingüísticas (se elimina al latín). La falta de unas ideas fijas sobre la traducción es el origen de cuanto se ha venido explicando. Para Weaver el asunto es muy claro:

Because there are no rules, no laws, there cannot be an absolute right or an absolute wrong. There can be errors (and even the most experienced translator has an occasional mishap); there can be lapses in tone. The worst mistake a translator can commit is to reassure himself by saying, “that’s what it says in the original,” and renouncing the struggle to do his best. The words of the original are only the starting point; a translator must do more than convey information (a literary translator, that is) (Weaver 1989: 117).

Por todas estas razones, que van del método utilizado a la época en que el manuscrito aparece, uno ha de convencerse de que solamente a través de una edición crítica, por lo menos los interrogantes más importantes desaparecerán.

## **Bibliografía**

- Acebrón Ruiz, Julián. 2000. *Flors de virtut: Facsímil de l’incunable de 1489 (Enric Botel, Lleida)*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs.
- Azáceta, Jose María (ed.). 1956. “Flor de virtudes”. *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2: 685-752.

- Barnstone, Willis. 1984. "Preferences in Translating Poetry." In *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, William Frawley (ed.). Newark, NJ: University of Delaware Press.
- Beltrán, Vicente. 1996. "Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición". *Romance Philology* 50 (1): 1-19.
- Cornagliotti, Anna (ed.). 1975. *Flors de virtut: versió catalana de F. de Santcliment*. Barcelona: Barcino.
- Fersin, Nicholas (trad.). 1953. *The Florentine Fior di Virtù of 1491*. Washington, D.C.: The Library of Congress.
- Fior di virtù historiato*. 1948. Firenze: Edizione Fiorentina.
- Fiori di virtù*. Incun. IV, 456 (2). Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Flor de virtudes*. Ms. 2882, Biblioteca Nacional de Madrid.
- Gerli, E. Michael (ed.). 1982. *Triste Deleytación: An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*. Washington: Georgetown University Press.
- Lacarra, María Jesús. 2001. "Flor de virtudes y la tradición ejemplar". En *Studia in honorem Germán Orduna*, Leonardo Funes y Jose Luis Moure (eds.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 347-61.
- Larke, John. 1580. *The Book of Wisdom*. London.
- Madrigal, Alfonso de. 1506-1507. *Tostado sobre Eusebio*. 5 vols. Salamanca: Hans Gysser.
- Rabassa, Gregory. "The Silk Purse Business: A Translator's Conflicting Responsibilities." In *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, William Frawley (ed.). Newark, NJ: University of Delaware Press.
- Raffel, Burton. 1988. *The Art of Translating Poetry*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press.
- Recio, Roxana. 1991a. "Alfonso de Madrigal (El Tostado): La traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista". *La Corónica* 19 (2): 112-131.
- Recio, Roxana. 1991b. "Las canciones intercaladas en la traducción del 'Triunfo de Amor' de Petrarca por Alvar Gómez de Ciudad Real". *Hispanic Journal* 12 (2): 247-65.

- Recio, Roxana. 1995. "El concepto de la belleza de Alfonso de Madrigal (El Tostado): La problemática de la traducción literal y libre". En *La traducción en España (siglos XIV-XVI)*, Roxana Recio (ed.). Universidad de León.
- Recio, Roxana. 1996a. "La literalidad y el caso de la *Cárcel de Amor*: el quehacer del traductor catalán y del traductor italiano". *Hispanic Journal* 17 (2): 271-83.
- Recio, Roxana. 1996b. *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*. New York: Peter Lang.
- Recio, Roxana. 1996c. "'Por la orden que mejor suena': traducción y Enrique de Villena". *La Corónica* 24 (2): 140-53.
- Recio, Roxana. 1997. "Del latín al vernáculo: la difusión peninsular del *Decamerón*". *Livius* 9: 109-19.
- Robinson, Douglas. 1991. *The Translator's Turn*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Sánchez, Ida Sonia. 2005. "La traductología: estudio de lenguas en contacto". *Hermeneus* 7: 159-73.
- Velásquez McBane, Clotilde. 1973. "Una edición crítica y anotada del incunable 'Flor de virtudes' impreso en Zaragoza en 1491". Unpublished Master of Arts Thesis. University of South Florida.
- Villena, Enrique de. 1994. *Obras completas*. 3 vols. Pedro Cátedra (ed.). Madrid: Turner.
- Weaver, William. 1989. "The Process of Translation." In *The Craft of Translation*, John Biguenet y Rainer Schulte (eds.). Chicago and London: The University of Chicago Press.