

Una traducción de Montemayor en la Inglaterra del siglo XVIII

José Luis Chamosa
Universidad de León
jose.chamosa@unileon.es

1. Introducción

Georges Mounin abre su reflexión sobre la traducción en su clásico *Les belles infidèles*, partiendo de una serie de afirmaciones que hacen los que él denomina *les théoriciens de l'impossibilité* (de Joachim du Bellay en adelante), sobre un punto de partida único, que es el que late en el fondo de todos esos razonamientos: “Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul: elle n'est pas l'original” (1955: 7). La cuestión última es la eterna discusión sobre fidelidad al fondo o a la forma, posibilidad (o imposibilidad) de servir a ambas a la vez, y el juicio de valor que los textos traducidos merecen. Mounin ilustra este tema con una consideración *in extenso* del prólogo que Mme. Dacier hace para su traducción de *La Iliada* (1699) sobre la posibilidad/imposibilidad de la traducción y la justificación de su propia versión, que se aparta –en muchas ocasiones, radicalmente– de la literalidad en fondo y forma. Las razones que la erudita francesa apunta para explicar su actuación son de dos clases: por un lado, la vulgaridad de muchos de los comportamientos de los héroes homéricos, que se ocupan de tareas serviles, frente al refinamiento de sus pares del siglo XVIII francés. Por otro, la expresión cruda por oposición al estilo culto y elaborado, típico del uso literario de ese momento histórico. ¿Cuál es el comportamiento traductor que se propugna, pues? El que acerca el texto al lector del momento, modificando lo que le parece conveniente para conseguir ese fin: se edulcoran expresión y situaciones para hacerlas digeribles para los estómagos educados de los lectores elegantes del siglo XVIII. Se reescriben los originales para adecuarse a las expectativas de un determinado público lector. Mounin lo expresa condensadamente con las siguientes palabras:

Mais si l'on entre dans le détail des raisons pour lesquelles, aux yeux de Mme Dacier, l'oeuvre d'Homère est impossible à traduire, on voit aussitôt que c'est dans la langue française du XVIIIe siècle, –avec ses propriétés singulières de purisme et de conformisme, – qu'il lui semble impossible de traduire Homère. Il ne s'agit plus du procès théorique de la traduction, mais du procès historique d'une langue traductrice donnée. (1955:19)

Estamos, pues, ante un concepto de lo que es traducción que Mounin implícitamente considera histórico y, por tanto, cambiante: lo aceptable, más aún, lo esperable por parte del traductor es actuar en función de una idea que cambia con el tiempo y de acuerdo con el público lector al que esa traducción está destinada. Aquiles y Patroclo, Agamenón y Menelao, visten y hablan en la versión de Dacier como lo harían los franceses de su misma condición social en esos años de transición del XVII al XVIII en que la traducción se compuso y se imprimió. O, en formulación de Mounin, “il s'agit là ... d'une véritable théorie de l'édulcoration du texte original, au nom de la délicatesse du français du XVIIIe siècle” (1955: 22).

La denominación de *bellas infieles* para referirse a traducciones nos refiere a un determinado momento histórico (el siglo XVII) y a una cierta manera de tratar los textos originales para adaptarlos al gusto de un público lector que, incapaz de leer los clásicos en sus lenguas de origen, quiere acercarse a ellos desde las normas del gusto retórico imperantes en el tiempo en que viven. Como señalaba Mounin, eso exige edulcorar la acción y la expresión. La pregunta que justifica el estudio que sigue es ¿podemos aplicar la misma norma a los textos traducidos en el siglo XVIII? Más en concreto, ¿es el comportamiento traductor asimilable a, o suscita las mismas inquietudes, que el planteado por Mme. de Dacier? Las páginas que siguen pretenden ofrecer algunas respuestas.

2. La difusión y recepción de las *Dianas* en Inglaterra en el siglo XVIII

En 1737 es impresa en Londres la segunda traducción de *La Diana* de Montemayor y de *La Diana enamorada* de Gil Polo en Inglaterra. La

primera versión, obra de Bartholomew Yong, había aparecido en el año 1598. Su difusión había sido grande, aunque la que conocieron las obras -por lo menos, algunos de sus episodios- debe mucho a las traducciones francesas que circularon con profusión en la Inglaterra isabelina durante las décadas de 1570 y 1580, según testimonio de las numerosas bibliotecas particulares en las que se conservan ejemplares, así como a los que, impresos en español en Amberes, llegaron a las islas con anterioridad a la publicación de la traducción inglesa de Yong.

Deudas y rastros de esta difusión de la que hablamos pueden encontrarse en obras de Shakespeare (por ejemplo, *The Two Gentlemen of Verona*), de Sidney (la *Arcadia*), de John Donne (recuérdese su lema, ‘antes muerto que mudado’, línea tomada de un poema de la Diana de Montemayor), de John Milton o del poeta laureado Robert Southey.

El carácter clásico de la traducción de Yong, que es el texto a que nos refieren todos los historiadores de la literatura inglesa al hablar de la influencia de la literatura pastoril española en la correspondiente inglesa, ha hecho de dicha traducción un texto canónico que, ciertamente, nos hace preguntarnos el porqué de una nueva traducción, porqué no una reedición, qué función posible viene a desempeñar este texto del XVIII en el sistema literario de la Inglaterra del momento, y qué puede decirnos del mismo, del público lector y del sistema editorial que lleva a imprenta estas obras. Intentaremos esbozar una serie de respuestas tentativas a estas preguntas de manera breve.

3. Las razones del traductor

El pie de imprenta de la versión que manejamos habla claramente del año 1737 para la edición. Sin embargo, apareció esta traducción aneja a otra de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, del año 1738, que es la que se hace figurar en primer lugar. Sin duda, el nombre de Lope despertaría fáciles ecos entre los lectores prospectivos, lo que favorecería las posibles ventas. Es más, el nombre de Gaspar Gil Polo ni siquiera aparece en la portada de la edición. Es cierto que existe una tradición que favorece la confusión entre Montemayor y Gil Polo y sus respectivas obras, de tal modo que con frecuencia se refieren críti-

cos y eruditos a ambas obras como una única o a *La Diana enamorada* de Gil Polo como obra, también, de Montemayor.

El anónimo autor del Prefacio al lector aclara, sin embargo, las circunstancias que examinamos más arriba y nos explica razones para ofrecer estas obras a sus lectores. Por lo que tiene de iluminador para determinar las normas preliminares de la traducción vamos a considerar con algún detalle esas ideas seguidamente. Se trata de un texto con una estructura que sigue el modelo de este tipo de documentos, comenzando por una justificación del estudio de los clásicos y la labor de traducción de textos escritos en lenguas vernáculas de la misma manera que se hace con los clásicos grecolatinos:

Who knows not that both in France and in Britain the Labours of the Learned in the Sixteenth Century, and some even of a higher Date, are in great and just Esteem? Montaigne and Rabelais are considered as the Classicks of our neighbour Nation, as Spencer and Drayton have, and will have, their Admirers amongst us, as long as Productions of Spirit are read and understood. (s.p.)

Establecida la justificación primera, sobre la que se basa el ejercicio de traducción que sigue, el paso segundo es la explicación del porqué de autor y obra concretas:

...the Piece of which I am speaking, hath such an established Reputation in Spain, hath been so much commended by the most celebrated Writers in that Nation, hath been so often translated into French, and hath been so lately reprinted in that Language with Applause, as it had been formerly in Latin at Hanover, under the Title of Nemoralia, that I conceived its Character established beyond the Reach of Censure, and that my own Judgement would not be called in Question, when supported by such Authorities as these.

El recurso al éxito editorial en otras latitudes y lenguas es otro lugar común bien establecido y no deja de resultarnos familiar hasta el momento presente. Sobre traducciones francesas recientes en el momento de la aparición de esta versión inglesa de 1737 podemos destacar la

de Madame de Saintonge de 1733 (reimpresión de la edición de París: 1699) o la de Le Vayer de Marsilly (París: 1735). No se puede dejar de subrayar la referencia a la traducción latina que hace el autor del Prefacio: *Nemoralia* (Hanover): es una prueba más de la confusión reinante sobre autoría de la *Diana* y la *Diana enamorada*, pues se trata de una versión de esta última, impresa realmente en Hanau (y no Hannover) en 1625 bajo el siguiente título (que, como puede advertirse, no da lugar a error): *Casp. Barthii Erotodidascahus, sive Nemoralium libri V ad hispanicum Gasperis Gilli Poli...*

Sigue una noticia biográfica de Jorge de Montemayor y datos sobre la continuación de *la Diana* por Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo. El anónimo autor del prefacio se hace eco de los lugares comunes que corrían sobre el itinerario vital de Montemayor, poniendo de manifiesto su origen humilde y el escaso conocimiento que sobre su vida nos ha llegado. Más interesante resulta la opinión que expresa sobre la importancia del éxito literario que consiguió, pues subraya el carácter de *self made man* del portugués:

...for inasmuch as he was a Person of no Family, his Merit must have been conspicuous indeed, to raise him to such a Degree of Eminence as he attain'd; and as he was not born a Spaniard, all who are acquainted with the Genius of that People must know, they Could not be much prejudic'd in his Favour .

Las autoridades a que recurre para subrayar la calidad literaria de estas obras cuya traducción prologa son eminentes y, sin duda, bien conocidas del público prospectivo que esta edición pudiera tener. El primero es Lope de Vega y su archiconocida cita del Laurel de Apolo: “Quando Montemayor con su Diana / Ennoblecíó la Lingua Castelliana” (sic). Sigue una segunda fuente no menos eminente: “The celebrated Dramatic Poet of the Spaniards, Don Pedro Calderon de la Barca, hath not only commended Montemayor, but hath transcribed some of his Verses into his Works”. Y deja para el final su mejor argumento:

...he who hath done most Honour to our Author, and particularly this Piece of his, is the justly fam'd Cervantes, who, in his inimitable Don Quixote, on the Discovery of this Romance, with its several Continuations, in the Library of the Knight of La

Mancha, gives the Diana of Montemayor the Preference to all Works of the same Kind, condemns the first Continuation to the Flames, and orders the last to be preserved, as if it came from the Pen of Apollo.

No necesita más para justificar su selección de Montemayor y Gil Polo y para dejar fuera la continuación de Alonso Pérez.

De la versión que se ofrece el autor del prefacio, que es también el responsable de la anónima traducción, señala que se presenta "... not indeed in their full Length, but with the Retrenchment Only of such Parts as are purely in the Spanish Taste, and would be neither beautiful nor intelligible in any other Language". Sobre la naturaleza de ese *retrenchment* se hablará detenidamente en las páginas que siguen para intentar precisar la idea implícita de lo que entiende el traductor por *Spanish Taste* y para bosquejar qué tipo de lector tiene *in mente* a la hora de elegir precisamente los textos sobre los que trabaja.

Ya para concluir estas consideraciones iniciales sobre el contenido del prefacio han de recogerse las opiniones sobre el valor estético de los textos castellanos que el prologuista destaca:

The Reader will find a Simplicity of Sentiment, a natural Turn of Words, a pleasing Series of History, in fine, an agreeable Amusement, full of just Representations of Nature, which, as I conceive, is the utmost he can expect.

La sencilla expresión de sentimientos y la expresión acorde con los mismos es consustancial con el género literario al que los textos originales pertenecen y el momento histórico en que se concibieron. Señalo como más trascendente la afirmación sobre la finalidad última que se persigue con su lectura: entretenimiento, pasar un rato agradable, eso sí, pleno de "exactas representaciones de la naturaleza".

Son, finalmente, unas estereotipadas frases finales las que marcan el intento del traductor de conseguir la complicidad del lector de su texto inglés: "... as for my Share therein, I have done the Author all the Justice I was able, and how far I have succeeded, every learned Peruser will determine for himself".

4. Análisis textual

Para comenzar con el comentario detallado del texto inglés, que se nos presenta a continuación del prefacio que se ha descrito, me voy a referir a la afirmación que aparece en la carátula de la edición: *Diana / A Pastoral Romance in Four Books / By Jorge de Montemayor / With its Continuation in Three Books / By Gaspard Gil Polo*.

Efectivamente, la versión inglesa se nos ofrece estructurada en 7 libros, división que coincide con la original de la *Diana*, mientras que la de Gil Polo lo está en 5 libros. Pudiera hacernos esto pensar que el proceso de *retrenchment* del que habla el autor del prefacio afecta por igual a ambos originales españoles. Nada más lejos de la realidad. Ofrezco unos cuantos datos numéricos, seguidamente, que apoyan la afirmación que se acaba de formular. Las dos novelas españolas tienen una extensión aproximada de 60.000 y 50.000 palabras respectivamente, lo que hace un total de unas 110.000 palabras. La traducción inglesa está en torno a las 45.000: dicho de otra manera, algo menos de la mitad de los originales. Pero hay un elemento diferenciador determinante: unas 40.000 se dedican a la versión de la *Diana* y sólo 5.000 a la de Gil Polo. Como bien puede deducirse de este hecho el tratamiento de una y otra es muy distinto. Un examen detallado de textos originales y traducción nos permite comprobar cómo se sigue de cerca el hilo argumental de la *Diana*, pero sólo se utilizan las escenas de los libros de la *Diana enamorada* que permiten al traductor cerrar su texto inglés manteniendo la coherencia de la historia central que se cuenta, que pudiera bien simbolizarse en la boda de Diana y Sireno como contrapunto (o final feliz) al alejamiento de ambos personajes en el libro primero de Montemayor. Así pues, no 4 y 3 libros como se dice más arriba, sino 6 libros y medio y medio libro es la proporción que marca la labor del traductor inglés. Volveré sobre este hecho más adelante, pues pienso que es central para determinar qué texto se quiere presentar al público lector de la traducción.

4.1. La traducción de la *Diana de Montemayor*

Hago, seguidamente, un comentario pormenorizado del primer libro de la *Diana* y los pasajes correspondientes de la traducción inglesa

que, entiendo resultan ilustradores del tipo de versión que se presenta al público inglés de la época. Incluyo las primeras líneas del original y su transferencia al inglés:

- (1) Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno a quien amor, la fortuna, el tiempo, trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella. Ya no lloraba el desventurado pastor el mal que la ausencia le prometía, ni los temores de olvido le importunaban, porque vía cumplidas las profecías de su recelo, tan en perjuicio suyo que ya no tenía más infortunios con que amenazalle. Pues llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla con sus aguas va regando, le vino a la memoria el gran contentamiento de que en algún tiempo allí gozado había, siendo tan señor de su libertad, como entonces sujeto a quien sin causa lo tenía sepultado en las tinieblas de su olvido. Consideraba aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apacentaba su ganado, poniendo los ojos en solo el interese que de traelle bien apacentado se seguía y las horas que le sobraban, gastaba el pastor en solo gozar del suave olor de las doradas flores, al tiempo que la primavera, con las alegres nuevas del verano, se esparce por el universo, tomando a veces su rabel que muy pulido en un zurrón siempre traía, otras veces una zampoña, al son de la cual componía los dulces versos con que de las pastoras de toda aquella comarca era loado. No se metía el pastor en la consideración de los malos o buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano ni la confianza y presunción de la dama celebrada por sólo el voto y parecer de sus apasionados; tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado. En el campo se crió, en el campo apacentaba su ganado, y así no salían del campo sus pensamientos, hasta que el crudo

amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan (M, 11-12).¹

- (2) Sireno descended the Mountains of Leon, resolved to experience what Effect Time would have on an inconstant Mind. Cross'd by Love and Fortune, he endured Pains inexpressible with Words; and flying as he did from the Object of his Wishes, thought not of the dangerous Effects of Absence; his Jealousy had already tormented him with all that Thought could suggest, and its Stock of Evils exhausted, he had now nothing worse to fear.

As he drew near the Meadows, his Mind was struck with the Remembrance of all the Pleasures he had tasted in them while his Heart was free. His Flocks fed happily then, and he was no less happy than they; his only Care to find fresh Pasture, and when found, to waste the flying Time in sportful Tunes, while the glad Eccho repeated the brisk Notes, untaught to languish yet in Strains of Love. If any of the Shepherds drew near the Place, they blessed the Youth's sweet Voice and sweeter Pipe, while he minded less the Inconstancy of Fortune, than the Seasons, and was alike a Stranger to the Pride of Courts, the Fraud of Cities, and the Inconstancy of the Fair. Born in a rural Solitude, his thoughts like it were innocent and free, till Love! Almighty Love! taught him to know those Pains which he delights to inflict on such as boast of Liberty (137-138).

El texto castellano citado consta de aproximadamente 340 palabras mientras que su equivalente inglés tiene unas 230. La historia nos presenta a Sireno, que vuelve a su tierra después de un tiempo de ausencia, con el conocimiento de que su amada Diana lo ha olvidado. El relato comienza, pues, *in medias res* ante los hechos consumados de que olvido es el precio que hay que pagar por ausencia: el argumento con-

¹ Las citas textuales de los originales se indican seguidamente de las mismas por las iniciales de los autores (M para Montemayor y GP para Gil Polo) más la página en cuestión. En el caso de la traducción sólo se señala la página de la que procede la cita.

creto que Montemayor desarrolla es que el sufrimiento que su alejamiento le ha supuesto es tal que la constatación en la realidad de sus temores ya no puede causar un daño mayor

- (3) *‘Ya no tenía más infortunios con que amenazalle’/‘he had now nothing worse to fear’.*

Como puede constatarse, se recoge por parte del traductor de manera cabal esa condensada descripción de la situación que abre el relato con casi un exacto número de palabras en la expresión de la misma en las dos lenguas.

Inmediatamente leemos que acercándose a las orillas del río Esla recuerda los tiempos de dicha que ese entorno acogió:

- (4) *‘Pues llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla con sus aguas va regando, le vino a la memoria el gran contentamiento...’ / ‘As he drew near the Meadows, his Mind was struck with the Remembrance of all the Pleasures...’*

cuando era dueño de sus sentimientos

- (5) *‘siendo tan señor de su libertad’ / ‘while his Heart was free’.*

Por el camino vemos que se ha quedado la precisa localización de la acción en el original (característica de esta obra de Montemayor), pues nada llega al lector inglés de la referencia al río Esla ni de los epítetos arquetípicos con que se califican sus prados

- (6) *‘verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla va regando’*

Poco podía añadir a la coloratura del relato para el lector de la traducción ni la referencia geográfica concreta ni el hecho de que los prados fueran *verdes y deleitosos* (uno se pregunta si alguna vez no lo son).

Sigue una elaboración sobre el mismo tema en la que nos habla de que las tareas que le ocupaban entonces no eran otras que buscar el

mejor pasto para su ganado y llenar el tiempo libre con música y canciones y la contemplación de la naturaleza:

- (7) Consideraba aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apacentaba su ganado, poniendo los ojos en solo el interese que de traelle bien apacentado se le seguía, y las horas que le sobraban gastaba el pastor en sólo gozar del suave olor de las doradas flores, al tiempo que la primavera, con las alegres nuevas del verano, se esparce por el universo; tomando a veces su rabel, que muy pulido en un zurrón siempre traía, otras veces una zampoña, al son de la cual componía los dulces versos con que de las pastoras de toda aquella comarca era loado. (M, 11-12)

Es bien representativo este pasaje de las convenciones del género pastoril al acudir a la acumulación de tópicos sobre entorno (*locus amoenus*) y actividades propias de los protagonistas (componer canciones y poemas, ocuparse en el goce estético de una naturaleza fijada en una primavera sin fin). La calificación responde de la misma manera a los arquetipos que son materia prima de estos relatos: *hermosa* ribera, *suave* olor, *doradas* flores, *alegres* nuevas, *dulces* versos. ¿Qué lectura hace el traductor inglés para el público del XVIII? Las líneas que siguen dan contundente respuesta a esta pregunta:

- (8) His Flocks fed happily then, and he was no less happy than they; his only Care to find fresh Pasture, and when found to waste the flying Time in sportful Tunes, while the glad Eccho repeated the brisk Notes, untaught to languish yet in Strains of Love. (138)

Formalmente aparece bien representado el recurso de la calificación arquetípica en combinaciones como *fresh Pasture*, *flying Time*, *sportful Tunes* o *glad Eccho*. Sin embargo, se transmite la información del entorno que da pie al recuerdo recortando las expresiones del original que, siendo redundantes desde el punto de vista del contenido, son pieza característica del modelo formal que responde a las expectativas del lector de este tipo de narrativa en el siglo XVI pero no po-

dían dejar de resultar enojosas para el del siglo XVIII al que esta versión está destinada.

Veamos otro ejemplo de esta misma aproximación al original en las líneas que siguen en el fragmento del libro 1º de Montemayor que estamos considerando:

- (9) No se metía el pastor en la consideración de los malos o buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano ni la confianza y presunción de la dama celebrada por sólo el voto y parecer de sus apasionados; tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado. En el campo se crió, en el campo apacentaba su ganado, y así no salían del campo sus pensamientos, hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan. (M, 12)
- (10) ...he minded less the Inconstancy of Fortune, than the Seasons, and was alike a Stranger to the Pride of Courts, the Fraud of Cities, and the Inconstancy of the Fair. Born in a rural Solitude, his Thoughts like it were innocent and free, till Love! Almighty Love! taught him to know those Pains which he delights to inflict on such as boast of Liberty. (138)

El autor portugués elabora una versión más del tópico tema de “desprecio de corte y alabanza de aldea”, destacando la libertad con que Sireno vivía antes de caer víctima del mal de amores. Desde el punto de vista formal es destacable ver cómo desaparecen los dobles que se acumulan en el original, tanto en epítetos como en sustantivos: *malos y buenos sucesos, mudanza y variación, diligencia y codicias, confianza y presunción, voto y parecer, hinchazón y descuido*. Se reduce la expresión del mensaje a aquellos constituyentes necesarios para transmitirlo podando los redundantes que, siendo característicos de la escritura del Renacimiento tardío que Montemayor representa, no podían dejar de chocar con las expectativas del consumidor de este tipo de productos traducidos dos siglos después.

Tan pronto acaba este excursio, en el que se pasa revista a cuál era la situación del pastor antes de que cambiara el descuido por el pesar que ahora le embarga, vuelve el hilo narrativo al presente describiéndose en detalle aspecto físico y sentir del personaje, elementos que, como veremos, se sustancian en muy pocas palabras en la traducción.

- (11) Venía, pues, el triste Sireno los ojos hechos fuentes, el rostro mudado y el corazón tan hecho a sufrir desventuras que si la fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recebille. El vestido era de un sayal tan áspero como su ventura, un cayado en la mano, un zurrón del brazo izquierdo colgando. (M, 12-13)
- (12) His Heart was now incapable of Content, his Visage changed, his Habit negligent, all suting with his sad Condition... (138)

A la vista del lugar en donde fue feliz el autor introduce como efecto dramático la primera intervención de uno de los personajes en forma dialogada (dado que Sireno está solo lo que tenemos es un soliloquio, en este caso). El pastor increpa a la memoria como perturbadora de su tranquilidad en una larga tirada que culmina en la primera composición poética de la obra.

- (13) ¡Ay, memoria mía, enemiga de mi descanso! ¿No os ocupádes mejor en hacerme olvidar disgustos presentes que en ponerme delante los ojos contentos pasados? ¿Qué decís, memoria? ¿Que en este prado vi a mi señora Diana? ¿Que en él comencé a sentir lo que no acabé de llorar? ¿Que junto a aquella clara fuente, cercada de altos y verdes alisos, con muchas lágrimas algunas veces me juraba que no había cosa en la vida, ni voluntad de padres, ni persuasión de hermanos, ni importunidad de parientes que de su pensamiento la apartase? ¿Y que cuando esto decía salían por aquellos hermosos ojos unas lágrimas como orientales perlas, que parecían testigos de lo que en el corazón le quedaba, mandándome, so pena de ser tenido

por hombre de bajo entendimiento, que creyese lo que tantas veces me decía? Pues esperá un poco, memoria. Ya que me habéis puesto delante los fundamentos de mi desventura (que tales fueron ellos, pues el bien que entonces pasé fue principio del mal que ahora padezco), no se os olviden, para templarme este descontento, de ponerme delante los ojos, uno a uno, los trabajos, los desasosiegos, los temores, los recelos, las sospechas, los celos, las desconfianzas que aun en el mejor estado no dejan al que verdaderamente ama. ¡Ay, memoria, memoria, destructora de mi descanso! ¡Cuán cierto está responderme que el mayor trabajo que en estas consideraciones se pasaba era muy pequeño en comparación del contentamiento que a trueque dél recibía! Vos, memoria, tenéis mucha razón y lo peor dello es tenella tan grande. (M, 13-14)

De todo este largo apóstrofe, que marca el contraste entre un pasado feliz y un presente desgraciado, prácticamente nada se trasvasa en la traducción que deja constancia, eso sí, de que

- (14) Sireno broke out into long and loud Complaints, and after having vented the first Dictates of his Grief... (138)

Escueto, lacónico, el mensaje se transmite sin concesiones a las convenciones retóricas en las que se enmarca el original haciendo primar lo narrativo sobre toda otra consideración.

Aparece, seguidamente, la primera composición poética de las abundantísimas que salpican el texto de Montemayor y, sin duda, la más conocida. La versión inglesa conserva la introducción en prosa que da pie a la famosa canción de Sireno y una resumida interpretación de la misma.

- (15) Y estando en esto sacó del seno un papel, donde tenía en-vueltos unos cordones de seda verde y cabellos, ¡y qué ca-bellos!; y poniéndolos sobre la verde yerba con muchas lá-grimas, sacó su rabel, no tan lozano como lo traía al tiem-

po que de Diana era favorecido, y comenzó a cantar lo siguiente:

Cabellos, ¡cuánta mudanza
he visto después que os vi,
y cuán mal parece ahí
esa color de esperanza!
Bien pensaba yo, cabellos,
aunque con algún temor,
que no fuera otro pastor
digno de verse cabe ellos.

¡Ay, cabellos! Cuántos días
la mi Diana miraba
si os traía o si os dejaba
y otras cien mil niñerías;
y cuántas veces llorando,
¡ay, lágrimas engañosas!,
pedía celos de cosas
de que yo estaba burlando.

Los ojos que me mataban,
decí, dorados cabellos,
¿qué culpa tuve en creellos,
pues ellos me aseguraban?
¿No vistes vos que algún día
mil lágrimas derramaba
hasta que yo le juraba
que sus palabras creía?

¿Quién vio tanta hermosura
en tan mudable sujeto?
Y en amador tan perfecto
¿quién vio tanta desventura?
¡Oh, cabellos! ¿No os corréis,
por venir de a do venistes,
viéndome como me vistes
en verme como me veis?

Sobre el arena sentada
 de aquel río la vi yo,
 do con el dedo escribió:
 “Antes muerta que mudada”.
 ¡Mira el amor lo que ordena,
 que os viene a hacer creer
 cosas dichas por mujer
 y escritas en el arena! (M, 15-16)

- (16) ...he pulled a little Cabinet out of his Portmanteau, and taking from thence the Bracelets Diana had presented him at parting, after contemplating them a while, his Muse resumed his Tale of Sorrow in these soft strains.

Frail Pledges of Love insincere,
 Why is that Green among you spread?
 Ah! Why should I Hope's Liv'ry wear,
 When every Hope is from me fled?
 Here while her Unchang'd I see,
 I'm conscious that her Heart's not so,
 The one in Dust she wrote to me,
 One Date my Love and Life shall know.
 How feeble is the Lover's Mind,
 Whom such a Promise so could move,
 Why, knew I not a Gust of Wind;
 Could scatter both the Vow and Love. (138-9)

Los 36 versos originales de las coplas castellanas pasan a los 12 de las cuartetas en tetrámetros yámbicos de la traducción. La equivalencia por lo que hace al molde formal es muy aproximada ya que reproduce la longitud del verso y la estructura de la rima. La esencia del mensaje, la inconstancia de los sentimientos de Diana, se hace llegar al público lector con un recorte sustancial del valor estético del original, consistente con el que hemos visto en la prosa.

Con todo, es este tratamiento de *¡Cabellos, cuánta mudanza...!* muy respetuoso con el original si lo comparamos con el tipo habitual de aproximación a los textos poéticos del texto castellano: es más ha-

bitual un recorte aún más radical o simplemente la desaparición sin otra salvedad que la debida a la integridad del relato en aquellos casos en los que la línea argumental se resentiría si no existiera razón del mensaje del poema en la traducción. Veamos ejemplos que ilustran estas afirmaciones. La segunda composición poética que aparece en el libro primero de la *Diana* se pone en boca de Silvano, personaje que completa el triángulo amoroso *sui generis* que Montemayor plantea al inicio de su obra. El desamado Silvano vaga por los mismos parajes que son fuente del recuerdo de Sireno, aunque en este caso de amores no correspondidos:

- (17) Amador soy, mas nunca fui amado;
quise bien y querré, no soy querido;
fatigas paso y nunca las he dado;
sopiros di, mas nunca fui oído;
quejarme quise y no fui escuchado;
huir quise de Amor, quedé corrido;
de solo olvido no podré quejarme,
porque aun no se acordaron de olvidarme.

Yo hago a cualquier mal solo un semblante;
jamás estuve hoy triste, ayer contento;
no miro atrás ni temo ir adelante;
un rostro hago al mal o al bien que siento;
tan fuera voy de mí como el danzante
que hace a cualquier son un movimiento,
y así me gritan todos como a loco;
pero según estoy aun esto es poco.

La noche a un amador le es enojosa
cuando del día atiende a bien alguno,
y el otro de la noche espera cosa
que el día le hace largo e importuno.
Con lo que un hombre cansa, otro reposa;
tras su deseo camina cada uno;
mas yo siempre llorando el día espero
y en viendo el día por la noche muero.

Quejarme yo de amor es excusado:
pintá en el agua o da voces al viento;
buscá remedio en quien jamás le ha dado
que al fin venga a dejalle sin descuento.
Llegaos a él a ser aconsejado,
diráos un disparate y otros ciento.
¿Pues quién es este amor? Es una ciencia
que no la alcanza estudio ni experiencia.

Amaba mi señora al su Sireno;
dejaba a mí, ¡quizá que lo acertaba!
Yo, triste, a mi pesar tenía por bueno
lo que en la vida y alma me tocaba.
A estar mi cielo algún día sereno
quejara yo de amor si le añublaba;
mas ningún bien diré que me ha quitado.
¡Ved cómo quitará lo que no ha dado!

No es cosa amor que aquel que no lo tiene
hallará feria a do pueda comprallo,
ni cosa que en llamándola se viene,
ni que le hallaréis yendo a buscarlo;
que si de vos no nace, no conviene
pensar que ha de nacer de procurallo;
pues que jamás puede amor forzarse
no tiene el desamado que quejarse. (M, 20-21)

Formalmente, tenemos aquí seis octavas reales de rima consonante ABABABCC (versos endecasílabos) quizás de entre los más emblemáticos de los que en el original aparecen. Silvano, que nunca fue correspondido por Diana como sí lo fue Sireno, pone el contrapunto al lamento de la primera composición que más arriba comentamos desde la perspectiva de la resignación que ha de primar en el ánimo del que al no haber tenido nunca nada poco puede echar en falta (“y pues que jamás puede forzarse / no tiene el desamado que quejarse”). Vienen, pues, a destacar estas dos primeras canciones de la *Diana* las reflexiones que sobre la naturaleza del amor y los efectos del desamor son

centrales en el entorno ideológico que da razón de ser a estas narrativas. ¿Qué hace el traductor inglés? De los casi 50 versos de Montemayor pasamos a una única estrofa de 8 líneas que, eso sí, juega con las ideas de destino, razón y pasión destacando lo que ahora une a ambos amadores, Sireno y Silvano, antaño rivales, hogaño compañeros de desdicha:

- (18) Slaves to a capricious Fate,
We in vain lament its Sway,
Doom'd to love, or doom'd to hate,
We against ourselves obey.
Reason we in vain invoke,
To release from Passion's Pain,
Scorn'd when we receiv'd the Yoke,
Reason scorns us again. (141)

Como puede bien advertirse la coherencia argumental de la narrativa principal queda a salvo, pero el pequeño poema que pasa a ocupar el lugar de la larga tirada que leemos en la *Diana* poco o nada tiene que ver con el original. El argumento que Silvano desarrolla de manera detenida –que no se puede nadie lamentar de la pérdida de lo que nunca tuvo– desaparece del texto traducido: el equivalente inglés, que desarrolla el tema de la oposición entre razón y pasión en los asuntos de amor –y siendo perfectamente verosímil– es una creación que sólo cabe atribuir a la musa del traductor.

Para cerrar este apartado dedicado al tratamiento de los textos poéticos en la versión traducida traigo a colación la tercera composición de esta naturaleza, que Montemayor vuelve a poner en boca de Silvano. Se trata de unos versos que oyó cantar a Sireno en la época en que era correspondido en sus sentimientos por Diana, compuestos por este con ocasión de haberle sostenido el espejo para que se peinara. Es, también, uno de los fragmentos más estimados de la obra del portugués:

- (19) De merced tan extremada
ninguna deuda me queda,
pues en la misma moneda,
señora, quedáis pagada.

que si gocé estando allí,
viendo delante de mí
rostro y ojos soberanos,
vos también, viendo en mis manos
lo que en vuestro rostro vi.

Y esto no os parezca mal,
que si de vuestra hermosura
vistas sola la figura
e yo vi lo natural,
un pensamiento extremado,
jamás de amor sujetado,
mejor ve que no el cativo,
aunque el uno vea lo vivo
y el otro lo dibujado. (M, 25)

Los 18 versos se organizan bajo la forma de dos coplas compuestas por una redondilla y una quintilla que pasan a ser dos cuartetos en lengua inglesa con evidente reducción en la extensión, pero con respeto al tema básico del juego entre lo real y la imagen, al que da pie la escena del espejo.

(20) Love! propitious Love! thus aids me
To display thy matchless Power;
Let reflected Charms persuade thee,
With what Justice I adore.

For a Pleasure so amazing,
Double Thanks from me is due;
Since while I'm on Beauty gazing,
You its Image only view. (143)

No puede pasarse por alto que de las muchas composiciones poéticas que forman parte de los fragmentos de la *Diana enamorada* que el traductor utiliza para cerrar la trama de la historia de Diana y Sireno ni una sola aparece recogida en la traducción inglesa. Esta circunstancia es especialmente significativa cuando se considera el método de trabajo del traductor. No podemos olvidar que estas obras constituyen un

auténtico muestrario de formas líricas castellanas de todo tipo y que la extraordinaria consideración en que las autoridades que citamos al comienzo (Lope y Cervantes, entre otros) las tienen se debe en muy buena parte a esta característica estructural. Ello nos lleva a confirmar nuestra hipótesis inicial de que la traducción se centra en el libro de Montemayor y sólo se usan los pasajes del de Gil Polo para dar forma de relato cerrado al texto inglés: añádese a ello el nada despreciable valor añadido que el buen nombre del valenciano entre sus contemporáneos tuvo, al que se recurre en el prefacio como justificación para esta nueva versión inglesa de los textos castellanos, aunque ocultando en la práctica que muy poco de la *Diana enamorada* llega al lector inglés.

4.2. La traducción de la *Diana enamorada* de Gil Polo

Retomo aquí la consideración del papel que tienen en la versión inglesa los textos de Gil Polo para un breve estudio de los mismos. El libro 7º de la *Diana* se cierra con la llegada al templo de Diana de un nutrido grupo de enamorados, entre ellos Silvano y Selvagia, don Felis y Felismena, en donde se encuentran con la sabia Felicia y “allí fueron todos desposados con las que bien querían” (289). Para saber qué es de Sireno y Diana se nos remite a la segunda parte del libro. Gil Polo retoma la historia de los dos protagonistas con el lamento que hace Diana por el amor perdido de Sireno (a quien una poción de Felicia ha librado de su pasión por Diana), y el reconocimiento de que es ella la que ahora ha de penar por olvido pues “obrando Amor sus acostumbradas hazañas, hirió de nuevo el corazón de la descuidada Diana” (GP, 15). Sigue el encuentro de Diana con Alcida, que da ocasión a una larga reflexión sobre si los males de amor pueden vencerse desde la razón y la voluntad, postura que defiende Alcida, o si es imposible sustraerse a esa pasión, postura que representa Diana. El traductor inglés resume de manera sucinta (273-4) un debate que en el original ocupa varias páginas (GP, 22-29) para pasar rápidamente al encuentro de Diana con su esposo, que queda prendado de Alcida. Lo que se pasa entre los tres aparece reseñado en el original en los textos que van de la página 29 a la 39: la versión inglesa le dedica parte de la página 274. La llegada de Marcelo, enamorado de Alcida, y el relato que hace de su historia –una vez que Alcida al verlo llegar huye es-

pantada— lleva a Gil Polo 20 páginas (GP, 39-59): 3 de la traducción (275-8) son suficientes para preservar el hilo argumental. Incluyo el párrafo que pone punto final a esta narrativa como ejemplo de ese esfuerzo por parte del traductor por recortar el texto original sin poner en peligro la inteligibilidad de la trama:

(21) ... pues de mi esposo Delio me veo desamparada, como tú de tu Alcida, querría, si te plaze, que comiesses algunos bocados, porque muestras haberlo menester, y después desto, pues las sombras de los árboles se van haziendo mayores, nos fuésemos a mi aldea, donde con el descanso que el contino dolor nos permitirá, passaremos la noche y luego en la mañana iremos al templo de la casta Diana, do tiene su assiento la sabia Felicia, cuya sabiduría dará algún remedio a nuestra pasión. Y porque mejor puedas gozar de los rústicos platos y simples llanezas de los pastores y pastoras de nuestros campos, será bien que no mudes el hábito de pastor que traes, ni des a nadie a entender quién eres, sino que te nombres, vistas y trates como pastor. (GP, 59)

(22) ... for her [Alcida] my Husband abandoned me, let us, to assuage our Pains, demand the Help of the Sage Felicia; believe me, she is a Person from whom wretched as we seem to be, we yet may hope for Ease. It is too late to think of beginning our Journey to Night, To-Morrow let us set out early. Till then be content to lodge in the Village with some of my Relations, who will esteem your Company an Honour. (278)

Sigue en el relato original la historia de los pastores Tauriso y Berardo de la que nada se recoge en la traducción. Nada, tampoco, de la historia de Montano y su madrastra Felisarda, que ocupa la mayor parte del libro 2°. El libro 3° se dedica en su casi totalidad a una nueva intervención de Tauriso y Berardo en forma de tercetos esdruciolos que, en coherencia con la supresión de su intervención en el libro 2°, también desaparecen. La misma suerte corre el Canto del Turia, que ocupa la segunda mitad del libro 3°. El traductor retoma el hilo narrativo

en el libro 4º en el que se completa la historia de Alcida y Marcelo al reencontrarse aquella con su padre en casa de Felicia. Después de dar cuenta de la muerte de Delio (Egon en la versión inglesa), esposo de Diana, Felicia ordena los esponsales de Sireno y Diana, que ponen punto final a la narrativa en inglés de estos relatos de la forma que seguidamente puede leerse:

(22) Lo que te ruego es que obedezcas a mi voluntad, en cosa que tanto te conviene; porque, aunque parezca hazer agravio al marido muerto casarse tan prestamente, por ser cosa de mi mano y haver entrevenido en ella mi decreto y autoridad, no será tenida por mala. Y tú, Syreno, pues comenzaste a dar lugar en tu corazón al loable y honesto amor, acaba ya de entregarle tus entrañas, y efectúese este alegre y bien afortunado casamiento, al cumplimiento del cual son todas las estrellas favorables. Todos los restantes que en este deleitoso jardín tenéis aparejo de contentamiento, alegrad vuestros ánimos, moved regocijados juegos, tañed los concertados instrumentos, entonad apacibles cantares y entended en agradables conversaciones, por honra y memoria de estos alegres desengaños y venturosos casamientos. (GP, 205)

(23) Come hither Diana, said the Priestess, be happy at length, and owe your Happiness to me; Destiny will be no longer unjust, the Bands which her Caprice seem'd to knit, are now dissolved ... Some Tears are due to the Memory of your Spouse, this Tribute paid, unite yourself to Sireno, his Constancy is worthy of you, and it is a Mark of your Virtue to think so. Sacred Hymen crown the Joys of these happy Couples, united by honourable and Heroic Loves! Such only our Goddess sees with Pleasure triumph over Chastity, that they may perpetuate a Race of Heroes, and transmit their own amiable Qualities in their Posterity to Latest Times. (285)

Con este párrafo final concluye la edición inglesa de 1738, que no recoge ni una línea del libro 5º de la obra de Gil Polo. Y con esta última

cita textual nuestro recorrido por originales y traducciones que planteamos al comienzo de este estudio como base para la reflexión sobre el comportamiento traductor en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVIII.

Para resumir las características más destacables de la versión inglesa de las *Dianas*, a las que hemos pasado revista en las páginas anteriores podríamos decir lo siguiente:

1.- El texto inglés sigue el original de la *Diana* de Montemayor de manera bastante fiel por lo que respecta a la trama argumental, reduciendo de manera sustancial la extensión de las composiciones poéticas bien conservando su forma poética o vertiéndolas en forma de prosa.

2.- La versión de la *Diana enamorada* que recibe el público lector de la traducción inglesa de 1737 poco tiene que ver con la original española. Sólo se da razón de la línea argumental central, que hace referencia a la historia de Diana y Sireno, y de la de Alcida y Marcelio, que está esencialmente ligada a la anterior con lo que su supresión comprometería la inteligibilidad de la narración.

3.- No se traduce ni una sola composición poética de la *Diana enamorada*, lo que supone apartarse radicalmente de la propia justificación de su mérito literario. La obra de Gil Polo se ha considerado una verdadera antología lírica de todo tipo de fórmulas métricas, que prima sobre su carácter narrativo. Nada de eso queda en la versión anónima que comentamos, lo que nos lleva a afirmar que tiene un mero carácter subsidiario: se justifica sólo porque proporciona un desenlace a la historia de Diana y Sireno, inconclusa en la *Diana* de Montemayor.

5. Conclusiones

Nos planteábamos al comienzo de estas páginas el porqué de una nueva traducción de estas obras al inglés, cuando existía una versión canónica, la de Yong, que había tenido suficiente difusión en su momento, circunstancia que parecería haber más que justificado una reimpresión de la misma y no una nueva traducción. Al hilo de las reflexiones

iniciales que hicimos sobre la base del prólogo del traductor podemos ahora, con el análisis de textos originales y traducidos, formular una serie de afirmaciones que pueden servir de respuesta a esas preguntas.

Punto de partida fundamental, pensamos, para nuestra reflexión final es plantearse hasta qué punto las intenciones que el traductor plasma en su prefacio se corresponden con la praxis traductora que reflejan los textos que se han estudiado. El siglo y medio que separa a la traducción de Yong de la que comentamos en estas páginas nos habla de un cambio cualitativo enorme en el público lector, que es –en definitiva– el que viene a justificar una nueva traducción. Y de ello se nos da una pista clara en el prefacio aludido cuando se habla del “retrenchment only of such parts as are purely in the Spanish taste”: como se ha podido ver en el estudio textual el recorte es selectivo y afecta, sobre todo, a la *Diana enamorada*. En el caso de la poesía la supresión es total para esta obra mientras que se reduce la extensión de las de Montemayor o se vierten por prosa. El criterio último a que parecen obedecer estas actuaciones selectivas viene dado por la distinta naturaleza de las obras originales: lo narrativo está prácticamente ausente de la novela de Gil Polo, siendo secundaria su función frente al carácter de verdadera antología poética que esta obra presenta.

¿Cómo entender, pues, esa referencia al *Spanish taste* que hace el traductor para explicar los sustanciales recortes de su versión con respecto a los originales? Realmente, no estamos hablando de características ligadas a una cultura nacional: lo estamos haciendo de las peculiaridades ligadas a un momento histórico. Mounin, en la cita que se comenta al inicio de estas líneas, explica los problemas que encontraba Mme. Dacier para traducir a Homero por las características de la lengua francesa del XVIII, que es el vehículo que la traductora ha de utilizar para dar razón del original. Sin que se entienda como intento de enmendar al ilustre lingüista francés creemos que lo que marca esa distinta aproximación a los originales es el cambio en las condiciones de aceptabilidad, que son históricas y sociales. El uso lingüístico aceptable en cada momento está determinado, como no podía ser de otra manera, por lo que el público lector demanda.

¿Cuál es la demanda del público lector de la primera mitad del XVIII en Inglaterra? Unos cuantos nombres pueden servirnos para responder a esta pregunta: Defoe publica *Robinson Crusoe* en 1719 y

Moll Flanders en 1722, *Pamela* de Richardson aparece en 1740, *Shamela* de Fielding en 1741 y su *Joseph Andrews* en 1742. La gran tradición novelística se impone para satisfacer a un público lector que exige cantidades crecientes de ficción que poco tiene que ver con la tradición literaria que representa la novela pastoril del XVI. El anónimo traductor de las *Dianas* en el siglo XVIII focaliza en su versión el potencial narrativo de los originales y elabora un texto acorde con el gusto literario de su momento histórico, aunque para asegurar su difusión recurra al juicio de aquellas autoridades (Lope, Cervantes) que suenan como tales a los oídos de su audiencia y que, como vimos, alaban la calidad de los originales precisamente por aquellas características que él se encarga de diluir o, directamente, suprimir. Consigue así transmitir una versión *aggiornada* de unos relatos que, en sus originales castellanos, por su manera de contar, están muy alejados de la sensibilidad de la audiencia del siglo XVIII, completando la historia de Diana y Sireno, según la concibe Montemayor, con los retales necesarios que toma de Gil Polo.

John Butt, en su *English Literature in the Mid-Eighteenth Century*, caracteriza la ficción de Richardson y Fielding por oposición a la de sus antecesores (partiendo de una reflexión inicial del Dr. Johnson) señalando que “the men and women in the novels of Richardson and Fielding act ‘in such scenes of the universal drama as may be the lot of any other man’ or woman” (1979: 385). Y ese criterio separa radicalmente a estos autores de escritores como Sidney o el propio Defoe. De más está decir que el relato que presenta nuestro traductor al público inglés del segundo tercio del siglo XVIII se acercaría más al modelo que representan estos últimos que a *Pamela* o a *Joseph Andrews*. Pero lo que parece, también, fuera de toda discusión es que apunta en esa dirección haciendo primar lo narrativo (básicamente una historia en la que pasan cosas, con un comienzo y un final) sobre toda otra consideración.

6. Referencias bibliográficas

Butt, John. 1979. *English Literature in the Mid-Eighteenth Century* [The Oxford History of English Literature VIII]. Edited and

- completed by Geoffrey Carnall. Oxford: Oxford University Press.
- Gil Polo, Gaspar. 1973 [1564]. *Diana enamorada* [Clásicos castellanos 135]. Prólogo, edición y notas de Rafael Ferreres. Espasa-Calpe: Madrid.
- Montemayor, George de. 1738. *Diana*. [Traducción anónima al inglés]. London.
- Montemayor, Jorge de. 1996 [1559]. *La Diana* [Biblioteca clásica 35]. Edición de Juan Montero. Estudio preliminar de Juan Bautista Avallé-Arce. Crítica: Madrid.
- Mounin, Georges. 1955. *Les belles infidèles*. Paris: Éditions des Cahiers du Sud.