

Del latín al vernáculo: Las traducciones peninsulares del *Decamerón* de Boccaccio

Roxana Recio
Creighton Univ., Omaha

Hacia finales del siglo XIV y a lo largo del siglo XV en el campo de la traducción, tanto en la corona de Castilla como en la de Aragón se sufre una dicotomía entre la práctica y la teoría.

La problemática se centra en dos conceptos: traducción literal o traducción libre. Estas dos posturas conllevan el peso de toda una ideología, de una tradición. Básicamente puede decirse que una traducción literal era la que estaba ajustada al texto base. Este tipo de traducción estaba apoyada por los latinistas y los traductores más aferrados a la idea de la superioridad del latín sobre las lenguas vernáculas¹. Era prácticamente imposible postular otra cosa, al menos de una manera clara y abierta.

Sin embargo, muchos traductores, apoyados en san Jerónimo y recogiendo la tradición de Cicerón y Horacio comienzan a popularizar la tendencia de un traslado más flexible en relación a la fuente que se traducía. Esa flexibilidad no era otra cosa, en términos generales, que un esfuerzo de familiarizar los textos extranjeros dentro del contexto peninsular.

1. Hay bastantes datos al respecto. Puede consultarse por ejemplo Peter Russell (1985), *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 18-26.

Proliferó esta tendencia en Aragón mucho más rápido y más pronto que en Castilla. También detrás de esta postura había toda una ideología y una clara intención intelectual. No obstante, todo se reducía a esos dos conceptos anteriormente mencionados: lo literal y lo libre, cosa que impedía interpretar bien la carga ideológica, el proceso intelectual y, por consiguiente, el significado del quehacer del traductor de la época.

Aunque parezca mentira, en nuestro siglo XX durante muchos años se ha continuado clasificando a las traducciones en esos dos grupos. Dicha clasificación se debe en gran parte a que se han llevado a cabo estudios esencialmente lingüísticos que no han tenido en cuenta el panorama intelectual y la problemática de la época de un modo amplio. Un ejemplo de esto es cómo la crítica ha visto la versión catalana del *Decamerón*. La versión castellana no ha sido estudiada hasta el momento.

Al comienzo de este siglo la traducción catalana de 1429 fue objeto de dos trabajos interesantes que se ocupaban, de una manera pionera, sobre la obra. Así en 1925, Casella señalaba algunas diferencias entre el original y el texto catalán², y en 1934 Amédée Pagès estudiaba la relación de las canciones que aparecen en el texto catalán con otros géneros peninsulares como las canciones de amigo, quedándose, tras una interesante investigación de cotejo, a un nivel que se podría calificar de estilista³. Otra investigación es la de Lola Badía, que fundamentalmente se centra en la problemática de la naturaleza de la traducción aceptando la idea de que la traducción catalana puede llegar a considerarse una adaptación⁴. Las hipótesis de Badía son sostenidas también por Martín de Riquer⁵. Sin embargo, Riquer admite abiertamente que no se atreve a considerar la obra una adaptación⁶.

Por otra parte, la traducción castellana (1496) publicada en Sevilla, ha sido descrita señalándose sus peculiaridades con respecto a su modelo

-
2. "La versione catalana del Decameron". *Archivum Romanicum*, 9 (1925), pp. 383-412.
 3. "Les poésies lyriques de la traduction catalane du *Décameron*". *Annales du Midi*, 46 (1934), pp. 201-217.
 4. "Sobre la traducció catalana del *Decameron* de 1429". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35 (1973-74), pp. 69-101.
 5. "Boccaccio en la literatura catalana medieval". *Filologia Moderna*, 55 (1975), pp. 451-71.
 6. Riquer 467.

italiano⁷, pero, como se ha dicho, no ha sido estudiada por los críticos, y por esto resulta un mundo desconocido para los que se dedican a la historia de la traducción en la Península Ibérica.

La idea de este trabajo es estudiar los aspectos más relevantes de ambos textos, la versión catalana y la castellana, en función de su fuente y, lo que es más importante, analizarlas entre sí. En términos generales la idea es la de comprobar cómo el texto base y las versiones se interrelacionan dejando a la vista la técnica de dos traductores del siglo XV. En primer lugar, pues, se hablará de la obra catalana, luego del texto castellano y, finalmente, de ambas traducciones en relación al texto de Boccaccio.

La traducción catalana es indiscutible que sigue a su modelo italiano⁸. Se sigue el orden establecido en la fuente, se traducen tanto el prólogo como el epílogo, se es fiel a las historias contadas por Boccaccio y es una traducción completa. Sin embargo, existen algunos cambios que han escandalizado a la crítica. Entre los cambios más sobresalientes nos encontramos con 1) utilización de lugares geográficos catalanes, en lugar de lugares geográficos italianos; 2) la sustitución completa en la novela 10, jornada 10, de la historia que allí presenta Boccaccio por la historia de Valter y Griselda traducida de Petrarca por Bernat Metge (éste es el único caso en esta traducción en que una historia no sigue la del texto base, el único caso de la interpolación de una historia)⁹; y, finalmente 3) la utilización de canciones catalanas en lugar de traducir las italianas del texto¹⁰. Son precisamente estos cambios los que han dado pie a que esta traducción se haya podido considerar alguna vez una adaptación.

No obstante, si se miran estos cambios con detenimiento dentro del marco de la traducción entera, en seguida la problemática se centra en una cuestión de traducción. Estamos ante un texto que, obviamente, lo que quería era popularizar la obra de Boccaccio y, al querer popularizarla,

7. R. Foulché-Delbosc (1905), "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature". *Revue Hispanique*, 12, pp. 43-70.

8. Se ha utilizado la edición de Jaume Massó i Torrents (1910), *Decameron*, de Johan Boccaccio. New York / Paris: The Hispanic Society of America. Esta edición sigue el único manuscrito conocido, el de 1429. Todas las citas serán de esta edición.

9. Véase Ferrán Gadea (1986), *Literatura catalana medieval*. Barcelona: Junc. pp. 182-83.

10. Para las canciones puede consultarse Josep Romeu i Figueras (1993). "Les poesies populars i tradicionals catalanes de la traducció del *Decameron* (Sant Cugat del Vallès, 1429)". *Studis de lirica popular i lirica popular antiquas*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 145-161.

deseaba que fuera familiar al lector. Sólo en este contexto pueden tener sentido los cambios de un traductor que en el resto de su traducción sigue fielmente al texto base.

Además, hay que tener en cuenta algunos conceptos básicos del modo de traducir que ya se había desarrollado a lo largo de los siglos XIV y XV en el reino de Aragón. Los traductores catalanes se dieron cuenta de la ineficacia de la fidelidad total al texto base si se quería llegar a un público masivo que no fuera necesariamente culto. El ajustarse a un código diferente, a un código al que se traduce, requiere modificaciones grandes. Estas modificaciones implican dos cosas esenciales: 1) transformación sintáctica y 2) adaptación de la belleza (como concepto) al mundo al que se traslada.

Para conseguir la belleza arriba señalada hay que recurrir a distintos métodos. Entre los métodos más sobresalientes encontramos tanto la amplificación como la supresión en relación al texto base. El traductor necesariamente tiene que utilizar a ambos, no sólo para conseguir que el trasvase resulte familiar, sino para ser fiel al código diferente, distinto, al código al que se traduce que es otra manera de decir al nuevo mundo al que se llega a través del sistema de traducción.

Por lo tanto, los cambios del traductor catalán del *Decamerón* se deben a una necesidad propia de la traducción. Los que son señalados por Martín de Riquer¹¹ son el resultado de un concepto sobre traducción que se fue poco a poco desarrollando en el reino de Aragón, y que venía de una larga tradición. Los primeros en hacer hincapié en esta idea fueron los predicadores, quienes comenzaron a utilizar un lenguaje conocido por y para el público. Esta modalidad pasó luego a los literatos, especialmente a los traductores. Como ya señalé en un trabajo sobre Isabel de Villena, la presentación de un San José y una María Magdalena tan poco sublimizados y depurados, hablando en un lenguaje coloquial con diminutivos y giros, no es el resultado de que Sor Isabel fuera "una mujer" sino de la posibilidad, gracias en parte a los predicadores, del uso de ese lenguaje¹².

11. Riquer 468-70.

12. Para este cambio en Aragón puede verse mi trabajo "Las interpolaciones latinas en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena: ¿traducciones, glosas o amplificaciones?". *Anuario Medieval*, 5 (1993), pp. 126-40.

Así pues, la intercalación de canciones catalanas, nombres geográficos catalanes en lugar de canciones y nombres geográficos italianos no es sino un intento de llevar a buen puerto un tipo de traducción distinta: la traducción en donde se aplican ya unas técnicas modernas en relación a las traducciones cerradas de los latinistas en Castilla. La flexibilidad con respecto al texto base es lo que permite conseguir la familiaridad. De esta forma, los aspectos que han servido de punto de apoyo para considerar esta obra como una adaptación (canciones, nombres geográficos cambiados, intercalación de una historia por otra) no son sino los puntos esenciales de una traducción que pone en tela de juicio y abiertamente deja a un lado teorías cerradas aplicadas a traducciones del latín. Además, presenta la labor de un traductor consciente de las posibilidades existentes en la época para transvasar una obra, ya por entonces clásica, a su cultura.

La traducción castellana, por su parte, es mucho más irregular, mucho menos fiel al texto base¹³. Resulta curioso que sea de 1496 la traducción, porque es precisamente por esas fechas cuando se empieza a romper en Castilla abiertamente con los latinistas. Se comienzan a llevar a la práctica las ideas que sobre la traducción se habían desarrollado en la primera parte del siglo y que se habían silenciado. Estas ideas surgieron en Salamanca y en parte fueron recogidas de una manera muy cautelosa por Alfonso de Madrigal. Hay que recordar que Madrigal habla de la belleza y del traslado literal y libre. Ya hacia 1450 supeditaba la traducción literal a la belleza, llegando a negar la posibilidad de una traducción totalmente literal por cuanto resultaban fundamentales en la traducción la facilidad de lectura y la belleza. Dice concretamente Madrigal:

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 mas, deve mudando
algo de la orden de las palabras fazer la oracion
fermosa e propia en su lenguaje, que no mudando
cosa sofrir que sea la interpretacion mal sonante¹⁴.

Como puede observarse, la belleza para Madrigal en la obra traducida es algo esencial. El traductor debe tratar de conseguir la belleza en su

13. Se ha utilizado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

14. Tostado sobre Eusebio, 5 vols. (Salamanca: Hans Gysser, 1506-1507) 1: fol. xv.

traducción según sus propias leyes, su propio criterio, y también las palabras y giros de la lengua a la que está traduciendo, en otras palabras, por necesidad debe aceptar un código diferente. Esto significa evitar la fealdad en el traslado¹⁵.

Ya se han señalado por parte de la crítica ciertas peculiaridades a las que ha sometido el texto el traductor castellano de la obra de Boccaccio. Se trata de supresiones, refundiciones, cambios de orden. Pero aunque la crítica los ha señalado, no se han estudiado y analizado, y, sobre todo, no se han puesto en el contexto de la traducción de la época. Para el presente estudio se han seleccionado dos puntos básicos en la traducción castellana: la única canción que aparece en el texto y la historia de Valter y Griselda.

La canción pertenece a la historia que se cuenta en la novela xcv (fol xlxxiij, r), en el *Decamerón* jornada X, 7, "cómo una donzella se enamoró en palermo del rey don pedro de aragón e como cayó en grande enfermedad por aquella causa y cómo después el rey la galardonó muy bien". La canción se transcribe aquí por primera vez:

Pártete, amor, y vete al mi señor,
cuéntale las penas que sostengo,
y cómo por su causa a muerte vengo
callando mi querer por gran temor.

Amor, con juntas manos merced llamo,
que vays a mi señora allá do mora,
y díle 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 de él fue enamorada,
tú no me diste ardid quanto temor,
que yo pudiesse sola una vegada
mostrarle mi querer e grande amor,

15. Para estas cuestiones consúltese mi trabajo "El concepto de la belleza de Alfonso de Madrigal (El Tostado): la problemática de la traducción literal y libre". *La traducción en España (ss. XIV-XVI)*, ed. Roxana Recio (León: Universidad de León, 1995), pp. 59-68.

por cuya causa bivo tan penada
que muerte me sería muy mejor.
Quiça por ventura que él 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 tú, Temor, fuyste plazentero
de querer darme tanta segurança
mi coruçon le abriesse por entero,
dexa por mensajero o semejança,
merced te pido, dulce cauallero,
que vayays luego a darle rememrança,
que el día que yo le vi escudo y lança
con sus caualleros armas lleuar
puse tanto amor en lo mirar
quel mi coraçon es padescedor.

Pártete amor.

Curiosamente en esta novela la traducción sigue fielmente al texto base. La historia es claramente la que aparece en Boccaccio. La canción, aunque resulte sorprendente, es una imitación libre de la italiana. Pero a pesar de no ser una traducción palabra por palabra, expresa y sigue el pensamiento que aparece en el modelo. Es una canción de amor que si en Boccaccio aparece como cantada solamente por una mujer, aquí hay una estrofa cantada en boca de un hombre. Se trata de la segunda estrofa, que parece ser un descuido del amanuense si no lo consideramos un error tremendamente grande del traductor. Como sabemos, en la historia es una mujer la que le pide a un trovador que le componga una canción para que el rey se entere del gran amor que siente por él. Es así como esa segunda estrofa resulta inconcebible, dado que se trata de la lamentación de un hombre. De cualquier modo este detalle no afecta a la historia que, como ya se dijo, sigue al texto base.

Lo interesante es que el traductor se permite el lujo de ciertas libertades en la presentación de la canción, es decir, del elemento que deja en claro lo introspectivo amoroso. Este último detalle, unido a las continuas amplificaciones, son la característica, no sólo de este pasaje de la novela xcv, sino de toda la traducción.

Lo arriba señalado es importante porque nos demuestra que las cuestiones de literal y libre han pasado a un segundo plano. Ahora lo importante es que el producto final llegue al público para el que se traduce,

de forma familiar. También hay algo fundamental: se deja en claro que el trasvase queda al albedrío del gusto y criterio del traductor.

Algo curioso es que esta canción de Boccaccio no aparece traducida en la versión catalana (pp. 579-83), la cual habiendo suprimido la canción, abunda en el diálogo entre los personajes. Esto debe señalarse porque normalmente el traductor catalán sustituye, como ya se explicó, las canciones italianas por catalanas o bien, deja el espacio en blanco para ellas según se ha comprobado en los manuscritos existentes. No obstante, si nos fijamos en la canción, nos damos cuenta de que hace hincapié en lo introspectivo amoroso. Quizá el traductor catalán vio la canción como un elemento más fácil de trasvasar en prosa, con el ánimo de captar mejor la atención de sus lectores y de adaptarse mejor a la producción literaria del momento, al gusto por lo amoroso-sentimental de la época.

Por otra parte, la historia de Valter y Griselda aparece como la novela lxxix entre los folios cxlvij y clj (r) de la edición castellana. Si se lee la historia con cuidado, enseguida nos damos cuenta de que coincide con la historia que en 1429 había intercalado el traductor catalán. El anónimo traductor castellano ha utilizado el texto de Bernat Metge para su trabajo.

Esto no ha de sorprendernos, dado que si se analizan con cuidado sus métodos de traducción, a pesar de existir mucha más libertad, coinciden con los del traductor catalán: 1) se sigue al texto base en tanto en cuanto se puede conseguir el efecto de familiaridad y, si no se consigue, se cambia; 2) sustitución de elementos italianos por autóctonos (canciones); 3) amplificaciones y supresiones según sea necesario no sólo para la traducción en sí, sino cara al público al que se dirige la traducción. Por eso último es significativa la amplificación del final de la historia de Valter y Griselda por parte del traductor castellano. En este pasaje (donde ya ha terminado de utilizar el texto de Metge) dice lo siguiente:

Esta hystoria ha sido escrita e recitada desta señora, no solamente porque las dueñas que agora son la querán parescer, e seguir, y tener aquella paciencia e constancia que ella siguió e tuuo, *que apenas me paresce possible*; más aún *por induzir los leyentes y oyentes* que mirando e considerando que lo que ella sufrió con gran paciencia por su marido, que assí quería esforçar a sufrir por nuestro señor Jesú Xristo, *el cual como dice Santiago no tienta a ninguno, empero prueuanos*, e muchas vezes permite que seamos afligidos de muchas persecuciones no para

saber nuestro coraçón, el qual él sabía antes que nos criasse, mas solamente por alumbrar y hazernos entender según nuestra fragilidad alguna cosa de la hondura de sus altos juyzios, *assaz cumplidamente he escripto para los constantes varones para ver si hallara alguno que por su Dios quiera sufrir tanto como esta rústica mugercilla por su mortal marido suffrió* (fol. clj r).

Según puede verse, el traductor castellano habla de Jesucristo y de Santiago, llevando a cabo una interpretación cristiana con la que cierra la historia de Valter y Griselda. Nada de esto existe en la traducción catalana y, por supuesto, tampoco en Boccaccio. Este tipo de amplificación es la que sirve para "castellanizar" la traducción así como se hizo con la canción interpolada. Lo dice claramente el traductor, por "induzir los leyentes y oyentes" que son leyentes y oyentes castellanos. Hay otros ejemplos a lo largo de la traducción del tipo de amplificación que lleva a cabo el traductor anónimo, los cuales merecen un estudio aparte.

Tanto la historia de Valter y Griselda como la amplificación del final constituyen un elemento muy importante cara a la idea y al modo de traducir de la época. Se ve claramente cómo se han llevado a cabo los dos conceptos de los que hablamos al principio: a) transformaciones sintácticas y b) adaptación a un código nuevo. Traducir para los castellanos llevaba al traductor anónimo a una serie de cambios como, según El Tostado, había hecho el traductor griego *Simacho* en su texto. Según Madrigal este traductor:

tuvo cuydado de seguir la sentencia poco curando de la semejanza de la letra, e este tuvo un daño e algunos provechos. El daño fue que parecía salir de condición de interpretador e fazer por sí obra nueva, e esto no quiere la interpretación, la qual es apartada de la glosa e de nueva edición. El primero de los bienes era que podía fazer hermosa interpretación bien sonante en la lengua griega. El segundo es que podía ser la interpretación complida, no faltando parte alguna de la sentencia, ca, como no se escribiesse Simacho a seguir la letra hebrayca, podría por pocas palabras o muchas semejançar o desemejantes a la letra hebraica declaradamente exprimir todo el seso del original¹⁶.

16. Madrigal 1: fol. xvii.

Este texto castellano, y muy concretamente en esa ampliación al final de Valter y Griselda, lo que hace es una "fermosa interpretación bien sonante" en la lengua castellana. Parece en un texto como éste que las ideas de la primera parte del siglo en Castilla tuvieron que esperar a que los traductores catalanes llevaran a cabo sus traducciones para atreverse ellos a traducir de otra manera, la que ya había defendido El Tostado.

Para concluir, podría decirse que el traductor catalán del *Decamerón* establece un precedente importante a nivel peninsular. A pesar de las ideas desarrolladas por Alfonso de Madrigal (El Tostado), la escuela de Salamanca en general y una serie de escritores traductores que van desde Enrique de Villena hasta Hernando de Hoces (1554), esta traducción de 1496 tiene su posible razón de ser en las aproximaciones sobre traducción ya hechas práctica provenientes del reino de Aragón. Aquí los traductores habían comprendido mucho antes que la problemática de la traducción iba más allá de las cuestiones de literal o libre. Se trataba de una valorización sobre la propia lengua, existiendo una conciencia del lector: a un lector catalán había que hablarle en un lenguaje conocido. Al mismo tiempo, se respetaba la tradición establecida por Cicerón, Horacio y San Jerónimo, pero la traducción, la forma de traducir, quedaba al criterio del traductor.

Básicamente el traductor castellano sigue la metodología de traducción del traductor catalán. Esto es importante a nivel humanístico y a nivel de la historia de la traducción, porque podemos ver que ya en 1496 un traductor en Castilla llevaba a la práctica los postulados que, con mucho cuidado, había expuesto en su *Tostado sobre Eusebio* Alfonso de Madrigal en la primera mitad del siglo. Cuando Madrigal escribía, ningún traductor castellano se atrevía a llevar a cabo una traducción de esas características. Ésa es la razón, entre otras, por la que Enrique de Villena ha sido considerado siempre un mal traductor. Villena quería para sus lectores una traducción que ellos pudieran comprender y que fuera familiar¹⁷. De esta manera la obra catalana cobra otra dimensión mucho más importante que la que hasta ahora se le ha adjudicado: la de posible iniciadora de una forma determinada de traducir. Podría llegar a decirse que los traductores de Aragón quizá hayan ayudado a abrir la mentalidad cerrada castellana y, por supuesto, a una nueva concepción sobre la traducción y

17. Roxana Recio (1996). "Por la orden que mejor suena: traducción y Enrique de Villena". *La Coronica* 24.2 (Spring), pp. 140-53.

los propios traductores. La forma de traducción en Aragón estaba mucho más desarrollada, más independiente de las teorías inflexibles de los latinistas castellanos con respecto a la libertad en relación al texto base. Por eso, reducir las cuestiones a literal, libre, versión, adaptación es minimizar la problemática sobre la idea de traducción en la época. La problemática es mucho más amplia.

No se trata, por lo tanto, únicamente de la asimilación de una mentalidad renacentista italiana. En Italia se había asimilado bastante antes que en la Península la tradición establecida por Cicerón, Horacio y San Jerónimo. Es una concepción sobre el traducir que en parte se fue desarrollando ya en el siglo XIV en Cataluña y el reino de Aragón en general. Esa concepción sobre traducir afectó a textos tanto religiosos como históricos, como por ejemplo el caso de Antoni Canals y llega a la literatura amorosa del siglo XV en lenguas vernáculas.