

LA TRADUCCIÓN EN CERVANTES: LENGUA LITERARIA Y CONCIENCIA DE AUTORÍA

1. EDICIONES Y OTRAS NIÑERÍAS

Bajo el epígrafe «Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse» tiene lugar uno de los capítulos, el LXII, más conocidos de la segunda parte de el *Quijote*¹. Una vez terminado su pasaje principal, el de la cabeza parlante, entramos en la segunda escena. Los caballeros han dispuesto una competición una semana después y, en espera de correr sortija, nuestro hidalgo pasea peatón con su compañía por las calles de Barcelona, hasta que encuentra un gran letrado que dice «Aquí se imprimen libros».

En un libro de libros, en el que la propia escritura tiene un papel esencial, habría resultado extraño que el protagonista, lector hasta el paroxismo, no tuviera inquietud por visitar una imprenta. Tal situación sólo podía tener lugar en una ciudad; sin embargo, Cervantes ha llevado hasta el momento a don Quijote por caminos y espacios rurales, sabedor de que en un ambiente urbano su personaje sufriría el escarnio y la casa de locos, tal como sucede con la visita del Quijote de Avellaneda a Toledo, que llega rodeado de una muchedumbre de niños y acaba encerrado en la famosa casa del Nuncio, manicomio fundado por

¹ Todas las citas (con disposición título, parte, capítulo) de las diferentes obras de Cervantes se realizan por la obra completa de Sevilla y Rey, en Alianza editorial, Madrid. Las citas a otras ediciones hacen referencia a las introducciones y notas de sus respectivos editores.

Francisco Ortiz². Al fin en Barcelona, pasea a pie para pasar desapercibido y evitar la mofa de los niños, hasta que se le presenta la ocasión de entrar en una «emprenta grande»³ —en la que trabajan varios oficiales—, naturalmente ávido por conocer cómo se hacen los libros, objetos a los que debe su transformación en caballero.

El lector aguarda intrigado sus reacciones ante las diferentes máquinas y faenas⁴ —tirar, corregir, componer y enmendar—; pero, de forma un tanto sorprendente y digresiva con respecto a las aventuras, el episodio se aprovecha para insertar una crítica contra Avellaneda, una mención a una obra doctrinal y el conocido comentario de don Quijote en contra de la traducción, dentro de un diálogo con un traductor que allí encuentra cuidando la impresión de un libro. Al interpelarlo por el significado de su título, obtiene esta contestación:

— *Le bagatele* —dijo el autor— es como si en castellano dijésemos *los juguetes*; y aunque este libro es en el título humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales.

Aunque no se ha encontrado ninguna obra coetánea de nombre parecido⁵, la crítica ha intentado atribuirlo en varias ocasiones⁶. En la más reciente, Percas de Ponseti⁷, tras estudiar en la época los diferentes significados de *bagattèlla* ('cosa di poco prezo', 'moneta vilissima', 'gioco di prestigio', 'astuzia', 'frode') y *pignatta* ('recipiente', 'hombre glotón', 'órganos sexuales'), entiende que existen dos niveles de entendimiento en el *Quijote*, uno inequívoco y otro implícito. Este último oculta mediante eufemismos «lo que hay de color subido en el original pero que ha sido suavizado o desvirtuado en la traducción del autor». En ese nivel de entendimiento superior, Percas deduce que Cervantes dice «tácita-

² Es probable que Cervantes tuviera bien en mente estas escenas, pues las refiere Álvaro de Tarfe, quien lo ha librado en alguna ocasión de los azotes del verdugo (*Quijote*, II-72). El hidalgo y su escudero también llegan por última vez al pueblo rodeados de niños (*Quijote*, II-73). Para el pasaje de Avellaneda, vid. Avellaneda, *Quijote*, 36, en Cervantes (1968): *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer ed., Planeta, Barcelona, págs. 1480-1491.

³ La identifica con la de Sebastián de Cormellas, en la calle del Call, Canibell, Eduardo (1912): «Qué imprenta pudo visitar don Quijote en Barcelona», en *Anuario Tipográfico Neufville*. Riquer, 1968, pág. 1063.

⁴ Para la confección del libro en la época, vid. Moll, Jaime (1982): «El libro en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, I, págs. 43-54; y González de Amezúa (1951): «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos histórico-literarios*, CSIC, Madrid, vol. 1, págs. 330-373.

⁵ Schevill, Rodolfo, (1928): *Don Quixote de la Mancha*, vol. IV, Gráficas reunidas, Madrid, págs. 447-448.

⁶ Clemencín, Rodríguez Marín.

⁷ Percas de Ponseti, Helena (1989): «Cervantes y su sentido de la lengua: traducción», en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, págs. 111-122.

mente» varias cosas: 1) que el «autor» es Urrea; 2) que éste traiciona a Ariosto empleando un estilo más casto y suprimiendo lo irreverente; 3) Cervantes denuncia mediante la ironía a los entusiastas del «autor»; 4) que Urrea cree que las cosas sustanciales no son las del original, sino las suyas; 5) Cervantes conoce bien el toscano escrito; 6) que prefiere sugerir a nombrar; y 7) que esta crítica particular es extensible a otros traductores del siglo xvi⁸. Es decir, que fundamentalmente nos encontramos ante la impresión del *Orlando* de Urrea y que Cervantes, que conoce el toscano, aprovecha la ocasión para criticar su (falta de) calidad.

Bataillon⁹, por su parte, considera que el título *Luz del alma* es real y corresponde a la obra de Felipe Meneses¹⁰, una doctrina en castellano destinada al público general que trata de los mandamientos de la Iglesia, de los pecados y de las obras de misericordia. Bataillon considera que Cervantes, como los erasmistas,

vio con simpatía los manuales de piedad ilustrada que competían con las novelas para disputarles su influencia sobre las almas. Cuando Don Quijote visita una imprenta en Barcelona, uno de los libros que ve corregir es la *Luz del alma christiana* de Fray Felipe Meneses, libro bastante olvidado a principios del siglo xvii, pero muy leído en los tiempos en que Cervantes era joven¹¹.

La particularidad de este manual se debe a que su introducción es «un amargo discurso a la nación española» sobre la ignorancia religiosa, la ceremonia externa y el apetito de libertad. Don Quijote recordará en su lecho de muerte que, en su caso, esta ignorancia se ha debido a la «amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías» y se lamentará de que «este desengaño ha

⁸ Percas de Ponseti, 1989, págs. 120-121. Resulta evidente que en Cervantes tenemos varios niveles de entendimiento posible, no solo dos, y que uno de sus efectos deseados es la ironía. Pero previniéndonos a este respecto dice Morreale: «Lector amigo, ¿qué quieres que infiera? Como simple lectora —no como cervantista—, no hilo tan delgado; me contentaría con un *Quijote* bien interpretado a ras de la letra y de la semántica de las palabras, con sus maravillosos silencios como “silencios inusitados” o “sorprendentes”» Morreale, M (1998): «Lecturas. Capítulo LXII», en *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, vol. II, pág. 215. Cervantes emplea el anonimato de un personaje para convertirlo en «representante de todo un grupo de personas, esto es, como un tipo», según Montero Reguera, J. (1996): «Humanismo, erudición y parodia en Cervantes», en *Edad de Oro*, xv, pág. 89. Parece muy difícil precisar del breve pasaje de la imprenta que Urrea sea efectivamente el blanco de la ironía. El empleo del anonimato, por tanto, indicaría —y no al revés— que estamos ante una crítica general a los traductores de lenguas «fáciles» y al tipo de literatura, y sólo después un guiño al lector avezado para que busque nombres propios.

⁹ Bataillon, Marcel (1937): *Erasmus y España*, FCE, México, 1986, págs. 541-543 y 777-780.

¹⁰ Fray Felipe de Meneses (1554): *Luz del alma christiana cristiana contra la ceguedad e ignorancia en lo que pertenece a la fe y ley de Dios*, Valladolid.

¹¹ Bataillon, 1986, pág. 778.

llegado tan tarde que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma» (*Quijote*, II-74). Estas palabras, además de un juego evidente con el título de Meneses, contraponen la importancia definitiva de la luz espiritual a la dudosa «luz de caballería» o «luz del mundo», que ha pretendido obtener con sus acciones a lo largo de toda la obra. La inclusión de *Luz del alma* en la imprenta barcelonesa serviría, por tanto, para anticipar este «desengaño» final y su rápida mención para justificar doctrinalmente la conversión de un hidalgo que no poseía libros de devoción en su biblioteca (como sí los posee Diego de Miranda en la suya, mucho más modesta, *Quijote* II-16), pero que los conoce y en algún momento los ha leído.

A pesar de que este catecismo gozó de numerosas ediciones —cuatro entre 1554 y 1556—, sería imposible que don Quijote lo encontrara entre los libros de éxito en una imprenta de principios del siglo XVII. A este respecto hay que recordar que el *Quijote* sí coincidió en su impresión con otra obra piadosa de nombre similar. Nos lo recuerda Rico: «Simultanearon el *Ingenioso hidalgo* con un gordísimo infolio de Ludovico Blosio, «luz de vida espiritual» (Cervantes al parecer *scripsit*) y uno de los *best-sellers* del periodo»¹². La segunda edición del *Quijote* coincidió de nuevo en el taller de Robles con una reedición de la *Luz* de Blosius¹³. En sus visitas, Cervantes no pudo dejar de advertirlo y debió de adquirir especial conciencia del éxito editorial de los textos piadosos («hay muchos deste género»). Por ello, al mostrar las novedades editoriales en una imprenta, no podría faltar uno de estos catecismos en romance.

Sean o no Ariosto y Meneses los autores, quizá, como sugiere Moner, *Le bagatele* y *Luz del alma* son sencillamente dos «títulos emblemáticos destinados a contrastar dos tipos de literatura: la frívola y la devota» aunque el episodio sea una «ocasión para censurar a determinados autores u obras»¹⁴.

La inclusión del *Quijote* de Avellaneda¹⁵ en la nómina de libros no necesitaría más justificación que la de «encajarle la gola» al de Tordesillas, aunque es posible que el episodio de la imprenta sea precisamente una de las consecuencias —junto con los episodios de Roque Guinart y el de las galeras— del cambio de

¹² Rico, Francisco (1998): «Historia del texto», en Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, vol. I, pág. CXCIV. *Best-sellers* serán también las traducciones y continuaciones de los libros de caballerías y del *romanzo* italiano, *vid.* Pierce, Franck (1985): «La poesía épica española del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV, pág. 89.

¹³ Laspéras, J. M. (1979): «El fondo de librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes», en *Cuadernos bibliográficos*, XXXVIII, págs. 107-138. Rico, 1998, CXCVI. Blosius inspiró la obra de Fray Luis de Granada y nutrió con sus oraciones el conocido *Manual de oraciones* de Jerónimo Campos, predicador de los tercios de Flandes.

¹⁴ Moner, Michel (1990): «Cervantes y la traducción», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pág. 521.

¹⁵ Alonso Fernández de Avellaneda (1614): *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Felipe Robert, Tarragona.

rumbo suscitado por la aparición del falso Quijote. En otras condiciones, ¿hubiera visto nuestro don Quijote «las nuevas de sí mismo puestas en libro»? Su expectación de los capítulos II-2 y II-3 al saberse «impreso y en estampa», y la noticia de Carrasco de que se ha imprimido en Barcelona, así se lo hacen prever al lector. Sin embargo, la imprevista aparición del apócrifo en esta segunda parte¹⁶ hace que sea éste el que esté en prensa y que le hurte al hidalgo, del mismo modo en que lo hace en el capítulo II-59, la posibilidad de encontrarse con el texto original cervantino en el que él realmente existe.

La mención de esta edición de Avellaneda resulta problemática, pues, por una parte, se le concede ser la segunda —que no se realizará hasta 1732— y, por otra, porque se realiza antes de que la verdadera primera edición tenga lugar¹⁷. Pero, aún más, porque Cervantes le cede el honor de ocupar el espacio que quizá debería de tener su propia parodia de los libros de caballería en un taller coetáneo. El justificado «despecho» del hidalgo (el mismo término empleado en el capítulo II-59) hace, al encontrarlo allí, que dé por finalizada abruptamente la visita a la imprenta. Deja para otra vez («su San Martín») una crítica mayor, pero el encuentro depara la oportunidad de despreciarlo con pocas palabras por falta de «veracidad», resumiendo de forma muy significativa las objeciones vertidas en el capítulo de la venta.

No conocemos ediciones barcelonesas del *Quijote* de Avellaneda y de la *Luz del alma*¹⁸. Su coincidencia allí junto con la inencontrada *Le bagatele* —puesto que el cambio de Zaragoza por Barcelona lo provoca precisamente la presencia

¹⁶ Es difícil valorar en todos sus aspectos cómo repercute la aparición del *Quijote* de Avellaneda. La bibliografía al respecto es muy amplia; baste citar: Maestro (1994): «Cervantes y Avellaneda. Creación y transducción del sentido en la elaboración del *Quijote*», en *Estudios en la víspera de su centenario*, Reichemberger, Kassel, págs. 309-310; Gilman (1951): *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, El Colegio de México, México D. F.; Riley (1986) *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990, pág. 159; Montero Reguera, 1997, págs. 137-142. Alonso Quesada, Quijada o Quijana, que no ha vuelto a leer ningún libro desde su transformación en don Quijote ni tendrá tiempo para las lecturas piadosas, sólo leerá ya, y con indignación, algunos fragmentos del apócrifo en el capítulo II-59. El intenso juego de perspectivas creado por la edición, las autorías y la traducción del texto hacía prever un encuentro de don Quijote con su propio libro de caballerías; la «verdadera historia» deparará que el texto que encuentre en la imprenta sea el de su competidor. El presagio del capítulo II-73, «no la has de ver en todos los días de tu vida» [a Dulcinea] se convierte así realidad, ya que no existe más que en los pensamientos de don Quijote y éstos sólo se encuentran en el texto cervantino. Periquillo, quien realiza la exclamación, ha robado una jaula de grillos al niño con el que riñe, «la cual no pensaba volvérsela en la vida». *Vid.* Rodríguez, 1996, págs. 179-180.

¹⁷ *Vid.* Martín de Riquer (1998): «Lecturas. Capítulo LXII», en *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, vol. II, págs. 223-224.

¹⁸ En varias ocasiones se ha especulado con que se imprimiera realmente en Barcelona. La aparición del *Quijote* de Avellaneda en la imprenta de Barcelona llevó a a pensar a Astrana Marín que Cervantes conoció una edición pirata barcelonesa de su competidor. «Seguramente todo es falsía. Ni existió la imprenta de Tarragona, ni el librero Robert, ni se sabe quién es Avellaneda, y quizás lo único plausible es que el libro se imprimiese en Barcelona», dice Rodríguez, Juan Carlos (1996): «El Quijote: de la mirada literal a la mirada literaria», en *Edad de Oro*, xv, pág.169.

del apócrifo— es sólo una excusa para tratar de estos *inevitables* aspectos libresco, antes de retomar las aventuras. El episodio pudo tener lugar o no en Zaragoza, pero la pregunta que el lector se formula es por qué «no pueden dejar de tratarse» estos temas, tal como afirma el epígrafe.

Más allá de la posible atribución de títulos y personajes, el lector siente *bagatela*¹⁹ como un italianismo, que significa en su acepción más obvia ‘cosa de poco valor’ o ‘juego de niños’, y que puede referirse con exclusividad a un libro o al ejercicio de traducir. Pero el hecho de que Cervantes emplee la expresión en plural «otras niñerías» en el epígrafe del capítulo, extiende el juego a las tres obras abordadas en el episodio. La visita a la imprenta sería, en realidad, un nuevo escrutinio, pero esta vez no de los libros de una biblioteca particular, sino de los géneros que hoy consideraríamos *best-sellers* —representados por una traducción, una obra piadosa y una continuación paródica de los libros de caballerías²⁰—, que se encuentran en ese momento en prensa. Como nos recuerda Moll, «los editores, que conocen el mercado, no quieren obras que no respondan a las apetencias de los lectores, los compradores de libros»²¹. Obras de mucho beneficio, en contraposición irónica con la alusión al «poco precio» del título.

Este beneficio sería compatible en los casos de Avellaneda y del traductor con el sentido de «fraude» o de «astucia» que puede adoptar *bagatela*, al no ser los textos originales y al haber obtenido beneficio su autor a partir del ingenio de otro. Este sentido se comprende mejor si se extiende desde el traductor a otras referencias cervantinas anónimas, como las del primo humanista²² que acompaña al hidalgo y a Sancho hasta la cueva de Montesinos, al poeta loco del *Coloquio de los perros* —a ambos nos referiremos más adelante— o como las del gallardo peregrino, militar y escritor, que aparece en el *Persiles*²³.

Este último es un peregrino, «moderno y nuevo autor de nuevos y exquisitos libros», que se dedica a recopilar aforismos de otras personas y no tiene empujo en confesar que «a costa ajena quiero sacar un libro a la luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno, y el provecho mío» (*Persiles*, IV-1). Cervantes lo califica de «moderno», un adjetivo que encontraremos aplicado de forma sistemática a Avellaneda en la segunda parte del *Quijote*. Y, del mismo modo que el

¹⁹ Corominas (1980, I: 456): «‘cosa de poco valor’. Cervantes y Lope (*Gatomaq.*, silva VI, pág. 67) consideran todavía voz puramente italiana, cuyo equivalente era el cast. *niñería*.»

²⁰ No otra cosa es el texto de Avellaneda. Es notable en toda la obra la ausencia de referencias a la novela picaresca, cuando el éxito de la fórmula del *Guzmán de Alfarache* estaría presente en la mente de Cervantes.

²¹ Moll, 1982, pág. 47.

²² El primero en señalar la semejanza es Gaos, Vicente, ed. (1987); Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Gredos, Madrid, vol. II, pág. 892.

²³ A este personaje se le ha identificado a veces con el propio Cervantes.

traductor de la imprenta, desconfía de los libreros y prevé imprimir él mismo su libro²⁴.

Se trata, en definitiva, de «autores» que urden su beneficio mediante el aprovechamiento del ingenio de otros. Estas semejanzas han inducido a Moner a considerar acertadamente que «la problemática de la traducción queda estrechamente vinculada en los textos cervantinos, con rasgos y conceptos más bien negativos, como el equívoco y la mentira, la falsificación y el plagio²⁵».

2. IMÁGENES DE LA TRADUCCIÓN EN EL *QUIJOTE*: TELAS Y TAPICES

García Yebra considera que «en el *Quijote*, como en la *Biblia*, se habla de casi todo. También de la traducción»²⁶. Pero que el espacio dedicado a *Luz del alma* y al *Quijote* apócrifo sea brevísimo y que la mayor parte de la estancia en la imprenta la dedique el ingenioso hidalgo a dialogar con el traductor, nos indica con claridad que la traducción no es un asunto más entre otros, sino un aspecto fundamental en la edición de obras del momento. Una impresión reforzada por el hecho de que Cervantes dedicó una especial atención a los procesos de traducción y a las lenguas en contacto, sus obras contienen numerosísimas referencias²⁷; pero reforzada también por las numerosas menciones a la necesidad y omnipresencia de la traducción en la edición de la época, como esta de Hermosilla referida a la formación de los pajes:

Lo primero que han de aprender, si quisieren saber algo, es latín; aunque ya no les hace tanta falta como solía porque casi los mejores libros de filosofía, oratoria y de historia y poesía están traducidos en castellano pero aun de eso no se quieren aprovechar²⁸.

²⁴ «No daré el privilegio de este mi libro a ningún librero de Madrid, si me da por él dos mil ducados; que allí no hay ninguno que no quiera los privilegios de balde, o, a lo menos, por tan poco precio que no le luzga al autor del libro». El texto es especialmente irónico, al ser el suyo un libro de muchos autores, pero cuya autoría y beneficio quedarán a su nombre.

²⁵ Para estas semejanzas del traductor de *Le bagatele*, con el primo erudito y con el compilador, vid. Montero Reguera, 1986, págs. 104-106; y, especialmente, Moner, 1990, págs. 521-524, quien sugiere que Cervantes aludiría a la idea de algunos tratadistas de que traducción y compilación están cercanas al plagio.

²⁶ Valentín García Yebra (1991): «El Quijote y la traducción», en *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994, págs. 187-202. García Yebra repasa brevemente en este artículo 1) las traducciones que del Quijote se han hecho en inglés, francés y alemán; 2) la relación entre Cide Hamete Benengeli, traductor, y Cervantes, autor; y 3) recuerda el capítulo LXII para mostrar su desacuerdo con el comentario cervantino acerca de la irrelevancia de la traducción.

²⁷ Para las lenguas y el concepto de mimesis en relación con la traducción, aspectos insoslayables y complementarios del presente trabajo, Trujillo, J. R. «Lenguas y traducción en Cervantes», en prensa.

²⁸ Diego de Hermosilla: *Diálogo de los pajes*, Madrid, 1901, pág. 133.

La primera referencia a la traducción que tiene el lector del *Quijote* es la imagen de la traducción como segundo nacimiento de una obra. Aparece en el capítulo 1-6, durante el escrutinio²⁹ de la cuantiosa («más de cien cuerpos de libros grandes»), lujosa («muy bien encuadernados») y moderna biblioteca (el último título es de 1591) de Quijana. Al citar el *Orlando Furioso*, obra que Cervantes estima especialmente, tiene lugar el siguiente diálogo:

—[...] de donde también tejíó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.

—Pues yo le tengo en italiano —dijo el barbero—, mas no le entiendo.

—Ni aun fuera bien que vos le entendiérades —respondió el cura—, y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano; que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver de una en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento (*Quijote*, 1-6).

Aunque el libro de Ariosto no aparece en la biblioteca del hidalgo Quijana, lo cierto es que en el acto general de los libros sí encontramos otras traducciones: pretendidas unas, como en el caso del *Belianís*³⁰ o del *Amadís*³¹; reales otras, como en el del *Palmerín de Inglaterra*³², del *Tirante el Blanco*³³ o en una parte de *El caballero de la Cruz*³⁴. Es significativo que en la enumeración de títulos, el cura y el barbero no distingan entre unas obras y otras por su lengua original

²⁹ Atendiendo a los elementos estructurales y las repeticiones, Stagg entiende que este es un episodio interpolado. Vid. Stagg, Geoffrey (1959): «Cervantes revisa su novela», en *Anales de la Universidad de Chile*, cxxiv, 1996, págs. 5-33; y Flores, Robert M. (1979): «Cervantes at work: The Writing of *Don Quijote*, Part 1», en *Journal of Hispanic Philology*, III, págs. 135-150.

³⁰ Jerónimo Fernández (1547): *Libro primero del valeroso e invencible don Belianís de Grecia... sacado de la lengua griega, en la cual la escribió el sabio Frístón*, Martín Muñoz, Burgos.

³¹ Garcí Rodríguez de Montalvo (1508): *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula complidos*, Jorge Coci, Zaragoza.

³² Francisco de Moraes (1547): *Palmerín de Inglaterra*, herederos de Fernando de Santa Catalina, Toledo, libro I. 1548, Libro II.

³³ Johanot Martorell y Marí Johan de Galba (1490): *Tirante el Blanco*. Cervantes y sus personajes desconocen el original catalán y han debido de leer la traducción anónima castellana, de Diego de Gumiel, impresa en Valladolid en 1511.

³⁴ Alosio de Salazar (1521): *La crónica de Lepólemo, el caballero de la Cruz*, Juan Jofré, Valencia. El segundo libro de que se compone es Leandro el Bel, una traducción del italiano hecha por Alonso de Salazar.

—desconocen que el *Tirante* sea catalán—, sino exclusivamente por su calidad literaria y por su verosimilitud, y que sólo en el caso de Ariosto nos encontremos ante una dura y conocida crítica del oficio de traducir.

El *Orlando furioso* tuvo enorme éxito en España; y a la amplia difusión en su idioma original se añadieron rápidamente varias versiones. Antes de 1605 había sido traducido en tres ocasiones³⁵, aunque la alusión al «capitán» puede indicar que Cervantes se refiere a la versión de Urrea, un capitán de Carlos V que llegó a ser gobernador de Apulia. La crítica de Cervantes, reforzada por su inmenso prestigio como escritor, ha conseguido que a Urrea se le considere un pésimo traductor. Basta recordar el comentario despiadado que Clemencín le dedica, en sus notas al *Quijote*, para entender hasta qué punto las opiniones cervantinas han influido hasta nuestros días. Chevalier ha señalado, por su parte, los cambios que introduce Urrea en la lengua y en los contenidos del *Orlando furioso*³⁶. Hoy sabemos que esta versión, siempre desde el punto de vista de la traducción en la época, es bastante literal y meritoria, aun habiendo suprimido el canto II, en que Ariosto alaba a la familia de Este, y haber añadido en el XXV varias estrofas alabando a personajes españoles. Veamos la opinión de su último editor moderno:

en general la traducción es fiel, a veces pedestremente fiel, en cuanto a la osamenta, a la materialidad puramente externa. No son pocos los momentos realmente brillantes y poéticamente logrados, que nos inducen a pensar que, de haberla hecho con más calma y con más *malicia*, hubiera logrado una traducción excelente³⁷.

En este sentido es imprescindible recordar que adaptaciones como las de Urrea, en lugar de criticables, eran moneda corriente y un uso editorial imprescindible: el traductor —como el escritor de comedias— no podía perder de vista el interés y los usos de lectura de su amplio público, muy diferentes de los de nuestros días. Gran parte del éxito editorial radica precisamente en este proceso, que aproxima obras distantes a un destinatario nuevo. Para ilustrarlo, baste traer a colación dos ejemplos cercanos al tema que nos ocupa:

³⁵ La traducción de Jerónimo Jiménez de Urrea se imprimió en Amberes en 1549, con reimpressiones en 1558, 1564, 1572, 1575 y 1578; La de Hernando de Alcocer, en Toledo en 1550; y la de Diego Vázquez Contreras, en Madrid en 1585.

³⁶ Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650), recherches sur l'influence du Roland furieux*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, págs. 84-102. Estas intervenciones serían la razón de que se denomine autor al traductor de la imprenta.

³⁷ Alcántara, Fco. José, ed. (1988): «Nota sobre la traducción», en Ariosto: *Orlando furioso*, Planeta, Barcelona, pág. xxv.

1) el de Thámara, catedrático de humanidades en Cádiz y traductor prolífico al que aludiremos más adelante, una de cuyas traducciones (el *Chronicón*) modifica su título original, precisamente para ganar lectores, con las siguientes palabras: «con diligencia del traductor quitado todo lo superfluo y añadido muchas cosas notables de España»³⁸;

2) el de la no muy fiel traducción del *Quijote* publicada por John Philips en 1687, quien emplea proverbios rurales del acervo inglés y cambia nombres y lugares castellanos por otros ingleses, con el fin de mantener la risa de sus lectores, objetivo logrado en detrimento de la literalidad³⁹.

Se ha resaltado en el diálogo entre el cura y el barbero la «genial intuición»⁴⁰ de coincidir con San Jerónimo y Dante en señalar la dificultad de la traducción de poesía. De llevar al extremo las palabras del cura, no se salvaría ninguna traducción de libros de poesía y, en cambio, no sería tan censurable la traducción de prosa. Esto explicaría la alabanza al *Palmerín de Inglaterra*, cuyas razones son «cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla», es decir, lingüísticas y de propiedad. Sin embargo, hoy sabemos que Luis de Hurtado realizó una mediocre traducción del portugués y el cura parece contradecirse al final del capítulo, pues elogia a Barahona de Soto como «felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio», por lo que no sería sólo la división entre poesía y prosa lo que mueve la crítica contra la traducción de Ariosto. Cervantes reserva para éste el tópico del creador como tejedor de una hermosa tela, un lugar común, como lo demuestra su aparición en otros textos de la época, del mismo autor⁴¹ o de otros, como por ejemplo Aldana⁴². Pero el hecho de que años antes, en *La Galatea*, ya empleara para alabarlo casi las mismas palabras⁴³ —dice la

³⁸ El mismo Cervantes parodiará este recurso en el *Persiles* II-1: «en esta traducción, que lo es, se quita por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso».

³⁹ Phillips comprendió bien que el éxito de lectores del *Quijote* radicaba en su empleo del lenguaje, más que en su estructura paródica, cosa que subrayó en el subtítulo de la obra: «made English according to the humour of our modern language».

⁴⁰ García Yebra, 1991, págs. 198-199.

⁴¹ «[...] sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida» (*Quijote*, I-47). «[...] mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento» (*Quijote*, Prólogo). Casi todas las referencias cervantinas a tejidos e hilados se encuentran inventariados en Louis C. Pérez (1969): «El telar de Cervantes», en *Filología y crítica hispánica*, A. Porqueras Mayo y C. Rojas eds., Ediciones Alcalá, págs. 99-114. Pérez concluye que de la recurrencia de esta imagen se desprende que Cervantes entiende la novela como un tapiz, en el que personajes y acciones se entretejen.

⁴² «[...] quiero, para tejer tan rica tela,/ muy desde atrás decir lo que podría/ hacer el alma que a su causa vuela» Francisco de Aldana: «Epístola a Arias Montano», vv. 127-129; en *Poesías completa castellana*, ed. Lara, Cátedra, Madrid, págs. I-47.

⁴³ La diferencia con la cita quijotesca estriba en los adjetivos: tela variada y hermosa; poeta cristiano, por divino. El epíteto «cristiano» aparece en la edición de Valvassore, que quizá leyó Cervantes.

musa: «Soy la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso» (*Galatea*, VI)—, revela algo más.

El *Orlando furioso* es un libro extenso y rico: además de los motivos caballerescos y la armonía petrarquesca de sus versos, emulados con diverso fin en España⁴⁴, Cervantes debió de admirar enormemente su capacidad de incorporar materiales previos, su inmensa variedad lingüística y la idea de la literatura como un juego de perspectivas e ilusión⁴⁵. Sólo estos últimos conceptos parecen justificar la descripción del *Orlando* como «variada y hermosa tela», una tela que apreció en su toscano y, más tarde, tuvo ocasión de contrastarla con alguna de sus adaptaciones. Y precisamente es esto —no la literalidad o la metrificación— lo que se perdería en su traducción y lo que motiva la crítica: por un lado, la originalidad del que teje con sus propios recursos no es la del que obtiene beneficio de la ficción de otro; por otro, la variedad lingüística y el juego de perspectivas.

Esta imagen del tejido se encuentra presente también en la referencia más conocida y comentada de Cervantes a la labor de la traducción, la que se halla en el pasaje de la visita de la imprenta antes referido. Don Quijote le dice al «autor» que allí se encuentra vigilando la composición de un libro que

el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye nada el que traslada de un papel en otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio de traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro, don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original (*Quijote*, II-62).

⁴⁴ Tasso y Ariosto, junto con Virgilio, se encuentran en la base de la poesía épica española aurisular en sus tres vertientes, histórica, religiosa y fantástica. Vid. Pierce, 1985, págs. 87-105. Pero su influencia se produce precisamente a través del filtro de sus conocidísimas traducciones, que preparan la métrica y el oído de los lectores para la materia.

⁴⁵ El juego cervantino entre lo real, lo percibido y lo contado, facilitado por la locura, encuentra precedentes en pasajes ariostescos como el siguiente: «Quizá que era verdad, mas no creíble/ para el hombre que un poco cuerdo sea: mas pareciere a él bien ser posible [...]» (*Orlando furioso*, I, § 56). Del mismo modo, la preocupación irónica por la veracidad o la mezcla de registros: «Como os cuento pasó y no añado un pelo/ yo lo vi, yo lo sé y no me atrevo ahora/ a decir más, a dama o caballero.» (*Orlando furioso*, II, § 54).

Cabe, como siempre en Cervantes, dudar de que la opinión de un personaje sea la suya propia; o, lo que se vuelve más problemático, nada más que una parte de su opinión, matizada por otro personaje posteriormente mediante el diálogo. Permanece en cualquier caso la idea del tejido —en el primer ejemplo, el original italiano—, sólo que se añade ahora la imagen del traductor como la de alguien que contempla el envés de un tapiz terminado por otro. Una idea reforzada por la costumbre de representar en tapices cuadros con hazañas de caballeros famosos, lo que tiene reflejo en algunos títulos de libros de caballerías⁴⁶.

La imagen del tapiz, como la de la tela, no es original, sino un material preexistente y muy conocido. En éste, como en otros pasajes, Rodríguez Marín, Schevill y Menéndez Pelayo⁴⁷ intuyeron la lectura de Luis Zapata, cuyo *Carlo famoso* se cita equivocadamente entre los libros de Quijana⁴⁸. La procedencia de esta cita es el Prefacio de *El arte poética* de Horacio, en la versión de Luis Zapata, quien dice:

Lo cual visto por mí me parece que son los libros traducidos tapizaría del revés, que está allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras como madera, y piedras por labrar faltas, y del lustre y de pulimento⁴⁹.

Se ha señalado la mixtificación de la cita de la madera y la piedra cuando se habla de un tapiz⁵⁰. Pero a Zapata le resulta necesario mezclar la imagen del

⁴⁶ Riquer considera que serga equivale en los libros de caballerías a sarga: «tapiz con la historia de un personaje». Vid. Riquer, 1968, pág. 71, n. 5. Estas sargas aparecen en diversos pasajes cervantinos, por ejemplo en *Quijote*, II-62 y en *Persiles*, III-6.

⁴⁷ Menéndez Pelayo, M. (1885): *Horacio en España*, vol. I, Madrid, pág. 61.

⁴⁸ Para la presencia de Zapata en Cervantes, vid. Márquez Villanueva, (1973): «Don Luis Zapata», en *Fuentes Literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, págs. 157-160; y Terracini, Lora (1979): *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento: una frangia cervantina*, Stampatori, Turín, págs. 298-302; o (1996): «Unas calas en el concepto de traducción en el siglo de Oro español», en *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Arco Libros, Madrid, I, págs. 939-954.

⁴⁹ Horacio: *El arte poética*, trad. Luis Zapata, Lisboa, 1592, f.2r; facsímil, Madrid, 1592. Cito por Márquez Villanueva, 1973, pág. 159, lectura algo diferente, especialmente en la puntuación, de la de Rodríguez Marín. Según Pérez, el concepto de tapiz en Cervantes es el de tela con dibujos, ya que «no distingue técnicamente entre el tapiz tejido o pintado». Vid. Pérez, *op. cit.*, pág. 102. Por lo que otra cita próxima de tejidos en relación con la traducción sería la de Castillejo: «la gentileza del estilo menoscábase mucho, por bien que se haga, en trasladar de cualquier lengua a otra, como quien toma a teñir seda o paño de color que, aunque le queda la misma sustancia que antes, pierde la necesidad la mejor parte del lustre». Vid. Castillejo, Cristóbal de: «Carta dedicatória», en *Fragmentos de la constanza. Obras morales y de devoción. Obras*, vol. IV, J. Domínguez ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pág. 253.

⁵⁰ Percas de Ponseti (1989, pág. 113) considera más consecuente la imagen de Cervantes que la de Zapata, porque éste mezcla la imagen del tapiz con la de «un monumento o escultura». Cfr. Pérez, *op. cit.*, pág. 106.

tapiz y del escultor porque para él el fallo de toda traducción es que carece «del lustre y de pulimento» necesarios en una obra acabada. Es decir, se acusa a los traductores de descuidar la obra que tienen entre sus manos, el lustre que necesitan. Pero al eliminar Cervantes la mención de la «lima», junto a la lectura de que la obra traducida no esté bien pulida, nos ofrece la imagen mucho más interesante del traductor como alguien que *contempla* el envés de *un tapiz terminado* por otro, pero que no acaba de comprenderlo porque se lo oscurecen los hilos (¿los de la lengua original?; ¿o quizá es incapacidad de comprender profundamente la trama?).

La imagen del tejido, por tanto, era un tópico manido; Cervantes bien pudo emplearla sin seguir una referencia concreta. Pero se trata de una imagen compleja: en un primer nivel, las parcas, hilan y cortan las vidas humanas; en un segundo nivel, el creador —como la divinidad o la naturaleza— teje con el hilo de su discurso un tapiz en el que los personajes viven y emiten a su vez sus propios discursos. La cita del *Orlando* como «variada y hermosa tela», induce a pensar que la referencia en estos dos niveles proviene en lo esencial del propio Ariosto, que habla de su obra como «la gran tela ch'io laboro»⁵¹, y cuyo personaje Astolfo contempla cómo las parcas hilan y tejen la vida de los mortales en el final del Canto xxxiii⁵². En la voz de don Quijote, asistimos a un tercer nivel de la imagen: la del traductor, que en contraposición con el creador de los niveles uno y dos, asiste a una tarea finalizada y se limita a imitarla, sin entenderla por completo. El ejercicio de traducir queda así estrechamente relacionado con la creación, pero en clara desventaja en cuanto a la intervención del ingenio, que no del arte.

En nuestros días, el prestigio de Cervantes ha conducido a que no se discutan sus apreciaciones críticas de los traductores individuales, ensalzados muy por encima de su valía⁵³, pero también a que estas negativas opiniones generales sobre la traducción resulten muy controvertidas⁵⁴. Si ya Clemencín disenta con

⁵¹ Riley, E. C. (1962): *Cervant's Theory of the Novel*, Oxford, pág. 118, n. 4. Pérez también considera que «Cervantes imitó esto de Ariosto». Vid. Pérez, *op. cit.* pág. 105.

⁵² En el *Orlando furioso*, capítulo xxiv, § 11-29, el santo hombre explica a Astolfo que, una vez cortados los hilos de la vida de un hombre, éste cae en el río del olvido. Su fama y sus hechos sólo los escritores son capaces de inmortalizarlos con su obra, incluso por encima de lo merecido.

⁵³ Bajo el adjetivo feliz, se alaban sin matices las traducciones de Barahona de Soto, Jáuregui y Suárez de Figueroa. Jáuregui, a pesar de haber modificado e incluso suprimido fragmentos del original en la segunda edición, ha sido considerado modelo de traducción. «Esta desorbitada apreciación cervantina puede explicar el hecho anómalo, y realmente excepcional y curioso, de que el *Aminta* jaureguiano haya sido tratado como obra original, hasta el punto de haber sido antologizado, a partir del siglo xviii, en todas las grandes compilaciones de poesía española». Vid. *Aminta*, Juan de Jáuregui, trad., Castalia, Madrid, pág. 21. Para un compendio de su recepción crítica, vid. García Yebra, 1994, págs. 141-144; y Ruiz Casanova, 1980, págs. 258-265.

⁵⁴ «Algunos profesionales y teóricos del arte de traducir parecen haberse tomado muy en serio esta metáfora del tapiz en su envés: ¡como si realmente estuviera tejida con tiras del propio honor profesional!». Martí Alanís, 1985, pág. 14.

vehemencia⁵⁵ al anotar que «Todo lo aquí se dice sobre el arte de traducir está equivocado», la importancia que hoy ha adquirido la traducción como disciplina universitaria ha avivado esta polémica, ante la que los especialistas han adoptado tres posturas fundamentales:

- 1) rechazo al menosprecio que la época se tuvo por la traducción;
- 2) consideración del pasaje como irónico: el comentario se dirige sólo a los malos traductores; y
- 3) Cervantes tiene una posición intermedia, pues la ironía se dirige contra la traducción palabra por palabra⁵⁶.

La crítica del siglo xx proyecta sobre las palabras de Cervantes criterios traductológicos actuales y el aprecio que en nuestra época se tiene por la labor de traducir, tanto como el respeto que suscita su autor. Sin embargo, desde el punto de vista del tiempo en que se profirieron, poseen una justificación, autónoma de cualquier interpretación contemporánea, tanto en el contexto en que se producen, el diálogo en la imprenta, como en el desprecio generalizado que sufría la traducción en el siglo de Oro.

A este respecto, señala Ruiz Casanova que la opinión común es que los traductores «son, para unos, corruptores de la lengua castellana y deturpadores de las obras que traducen y, para otros, ingenuos dedicados a una tarea imposible»⁵⁷. A pesar de ello, la actividad es intensísima durante el periodo e incluso llega a entrar en competencia con la literatura original, porque la traducción literaria forma parte del esfuerzo creativo —aunque de rango menor— y es una fecunda faceta de la producción editorial del momento. De ahí que muchos escritores editen o mencionen de forma conjunta sus traslados y su obra original. Ejemplo claro de esta unidad es fray Luis de León, cuyas «obrecillas» de poesía componen una sola obra, como explica en su Dedicatoria: «Son tres las partes de este libro. En la una van las cosas que yo com-

⁵⁵ Clemencín, ed. (1877), Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ediciones Castilla, Madrid, 1967, IV, n. 60.

⁵⁶ Es imposible reproducir todas las opiniones; transcribo sólo las recientes más representativas: para Martí Alanís (1985, pág. 14), el pasaje es irónico y Cervantes la metáfora «la aplicaba, además sólo a las malas traducciones»; para Percas de Ponseti (1989, pág. 114), han de deslindarse las opiniones de Cervantes y las desfavorables de su personaje; para Moner (1990, pág. 520) «lo que se transparenta bajo la máscara de la ironía es una postura intermedia y más bien moderada, entre los que rechazan cualquier forma de traducción romance [...] y los que se dedican a trasladar de una en otra lengua vulgar»; para García Yebra (1991, pág. 202) «Cervantes, Lope y Calderón estaban en esto equivocados».

⁵⁷ Ruiz Casanova, Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Cátedra, Madrid, pág. 251.

puse más. En las dos postreras, las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados»⁵⁸.

La mordacidad del comentario de don Quijote, que ha solido atribuirse a Cervantes, no pasó desapercibida tampoco en su tiempo. Rodríguez Marín cita al respecto que Suárez de Figueroa se dio por aludido, a pesar de que con él se hiciera una salvedad, y contestó que al traducir «se lisongea a la lengua natural, con hazerle propias las buenas razones ajenas. Y aunque muchos ignorantes menosprecian esta ocupación, es, con todo, digna de cualquier honra»⁵⁹. Posiblemente no sería el único traductor que entendiera la seriedad jocosa del ataque a una labor tan menospreciada en la época. Tampoco sería el último.

Dentro de estas coordenadas, no resulta gratuito que don Quijote dialogue en una imprenta con un traductor que edita un libro, como no pueden ser gratuitas sus críticas al ejercicio de traducir. Cualquier intento de interpretar el pensamiento de Cervantes sobre la traducción debe pasar inexorablemente por poner éste en relación con el contexto editorial y literario en que se enmarca; un contexto que trasciende el episodio en la imprenta barcelonesa y atañe a numerosas páginas cervantinas, como veremos.

3. IMITACIÓN, COMPILACIÓN Y CIRCULACIÓN DE LOS TEXTOS IMPRESOS

El diálogo entre el traductor y don Quijote, al que se ha denominado «esbozo de «teoría» de traducción», incorpora junto a la imagen del tapiz, dos aspectos de gran importancia, aunque sean tratados de forma irónica: 1. La alusión a las lenguas fáciles; y 2. la alusión a traducir como una actividad menos mala que otras. La conexión entre traducción y el concepto de creación requiere que ambos aspectos se aborden de manera pormenorizada y en relación con otros textos cervantinos.

3.1. Traducir de lenguas fáciles

Don Quijote asegura que «el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye nada el que traslada de un papel en otro papel». El juego de palabras identifica traducir con «trasladar», cuyo sentido en Cervantes es generalmente «copiar un escrito», pero nunca traducir. Con este sentido de reproducir literalmente se emplea con insistencia en el pasaje en que Sancho debe entregar la carta de amor a Dulcinea, para lo cual debe mandar trasladarla

⁵⁸ Cito por Fray Luis de León: *Poesía*, Juan Francisco Alcina ed., Cátedra, Madrid, 1987, pág. 65.

⁵⁹ Rodríguez Marín, Francisco, ed. (1947-49), Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Atlas, Madrid, VIII, n. 4.

del libro de memoria de Cardenio a un papel⁶⁰, o cuando el cura solicita realizar una copia del *Curioso impertinente*⁶¹.

Como se ha señalado frecuentemente, el siglo XVI es el momento decisivo en España para dilucidar cuál será su lengua de cultura entre latín, castellano y otros romances peninsulares, proceso que se evidencia especialmente en las traducciones de la época⁶². Al resultado a favor del castellano contribuyen, como sabemos, su empleo como instrumento de unidad política, la preeminencia de la norma cortesana, el progresivo abandono del latín y la eclosión de la literatura nacional⁶³, entre otros; pero también factores de índole sociológica.

En un mundo con más de un 80% de población rural⁶⁴ en el que la transmisión oral romance fue la principal vía de circulación literaria, como veremos luego, un porcentaje muy alto de la población era de analfabetos; pero muchos menos aún tenían capacidad para entender y leer otras lenguas, cuanto menos para traducir. Si a las lenguas clásicas nos referimos, el conocimiento del griego estaba absolutamente restringido, hasta el punto de ser sinónimo de algo incomprendible⁶⁵, y el latín, lengua de cultura hasta el momento, se encontraba en franco retroceso frente a la lengua romance⁶⁶. La traducción al castellano —digamos mejor la adaptación para ese público castellano—, al margen de la enjundia de los textos, se había convertido en un hecho imprescindible para alcanzar unas ventas razonables, como se ve en que el barbero no es capaz de leer el *Orlando furioso* en italiano.

Corriendo parejas con la creación original, la traducción —sin la cual muchas obras no verían la luz por falta de lectores— se convierte en un aporte básico al

⁶⁰ «Mas ya se me ha venido a la memoria dónde será bien, y aun más que bien, escribilla, que es en el librito de memoria que fue de Cardenio, y tú tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares donde haya maestro de escuela de muchachos, o si no, cualquiera sacristán te la trasladará; y no se la des a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás.» (*Quijote*, I-25)

⁶¹ «Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo: —Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda (..) si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar. —De muy buena gana —respondió el ventero». (*Quijote*, I-32)

⁶² Ynduráin, D., 1982, págs.13-34; especialmente 22-24.

⁶³ Valdés todavía concede al toscano más elegancia debido precisamente a la labor de sus escritores: «MARCIO: —¿Cómo no? No tenéis por elegante y gentil la lengua castellana como la toscana? VALDÉS: —Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar. Porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Boccacio y un Petrarca». Valdés, Juan (1535): *Diálogo de la lengua*, Lope Blanch ed., Castalia, Madrid, 1985, pág. 44.

⁶⁴ «Es dado pensar que inhábil para la creación y el consumo literario» (escrito). Jauralde Pou, Pablo (1982): «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Edad de Oro*, I, pág. 62. Para el público de los siglos de Oro, es imprescindible Chevalier, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid.

⁶⁵ «Todo esto para los labradores era *hablarles en griego* o jerigonza» (*Quijote*, II-19).

⁶⁶ Ynduráin, Domingo (1986): «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», en *Edad de Oro*, I, *passim*.

trabajo de las imprentas y, a través de este medio de difusión, a la configuración de los hábitos de lectura y de la relación autor-lector. Las obras literarias en castellano inician una época nueva, reforzando y enriqueciendo la cultura con conceptos nuevos⁶⁷, siempre «como sustitución del latín, al que no continúan, sino que expolían y traducen como para mejor prescindir de él»⁶⁸. A imagen de lo que los romanos hicieron con la cultura de los griegos, los escritores piensan que la mejor manera de igualar las lenguas vulgares con las clásicas es transformar las obras de estas últimas en alimento: devorarlas, digerirlas, convertirlas en parte de la nueva lengua, que adquiere de esta forma una profundidad, elasticidad y resonancias inéditas. En definitiva, apropiarse del mundo clásico —ideas y recursos expresivos— a través de sus lenguas vulgares, pero transformarlo de forma tal que no recuerde su procedencia. Romancear, en este sentido, significa servir manjares antiguos en nueva vajilla; unos manjares que dotan de contenidos fundamentales a una cultura en su infancia.

Sin embargo, resulta problemático hablar de traducción en la época como si se tratara de un término unívoco. Bajo esa voz encontramos tanto traslaciones, adaptaciones y versiones de obras o fragmentos, como imitaciones de temas, fórmulas y estructuras⁶⁹. La imitación en el Renacimiento se aproxima al texto original de varias formas y con grados diferentes de fidelidad, lo que ofrece métodos diversos para incorporar una obra, como la *traslatio*, la *paraphrasis*, la *imitatio* y la *allusio*, a las que se añade la *contaminatio* o imitación compuesta de varias obras. El traductor o escritor puede reproducir modelos (imitación retórica), usar esquemas métricos semánticos o sintácticos (imitación poética)⁷⁰ o trasladar forma y fondo de manera conjunta; su finalidad y la materia —bíblica, clásica o vulgar— determinan en gran medida cuál será el tipo de aproximación.

⁶⁷ Garcilaso lo había expresado en sus justos términos en torno a treinta, aunque refiriéndose a la traducción desde cualquier lengua: «tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas».

⁶⁸ Ynduráin, 1986, pág. 30.

⁶⁹ El estudio de la traducción en la época ha sido abordado desde muy diferentes perspectivas, desde la clásica y parcial de Menéndez Pelayo, Marcelino (1952-53): *Biblioteca de Traductores Españoles*, en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vols. 54-57; hasta la panorámica imprescindible de Ruiz Casanova, 2000, 148-300. Para aspectos concretos, *vid.*: Seco Serrano, Esperanza (1985): *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: Influencias*, Univ. Complutense, Madrid; Recio, Roxana ed. (1995): *La traducción en España ss. XIV-XVI*, Univ. de León, León, págs. 163 y ss.; Serés, Guillermo (1996): *La traducción en Italia y España durante el siglo XV*, Univ. de Salamanca, Salamanca.

⁷⁰ Estos dos tipos, llamados en ocasiones aristotélico y ciceroniano, se recogen en Cintio, Parthenio y Scalfigero. *Vid.* Ferguson, W. (1981): *La versificación imitativa en Francisco de Herrera*, Tâmesis, Londres, págs. 13-14; Ulivi, F. (1959): «Dall'imitazione umanistica all'imitazione della natura», en *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Marzorati, Milán, págs. 62-74.

La irónica imagen de la traducción en Cervantes no parece positiva. Pero, como con otras materias, las voces de los diferentes personajes cervantinos componen, con sus intervenciones en diferentes momentos, un pensamiento matizado acerca de la traducción ¿A qué modalidades se refiere don Quijote, pues, con «este ejercicio de traduzir»? ¿O quizá la descalificación es general para todas? Como vimos, por un lado condenan especialmente la traducción de poesía por sus escasos resultados aceptables; por otro, salvan a algunos autores concretos; finalmente y de forma general, rescata la traslación desde el griego y el latín, atendiendo a la extendida idea de que en ellas se encuentra cuanto de bueno hay imitable.

3.1.1. En cuanto a la traducción de libros «de verso», su dificultad formal había recibido comentarios teóricos en diversas ocasiones, especialmente en cuanto al cómputo de pies, sílabas y acentos, es decir, a la forma métrica, como por ejemplo los de *El Tostado* en su comentario al obispo de Cesarea⁷¹. Por otra parte, la poesía goza en la época de un prestigio especial, puesto que se le otorga la condición de fuente de verdades morales y divinas, en un tópico que el humanismo italiano difunde profusamente:

La poesía representa el grado supremo del conocimiento y de la expresión, la perfección material y formal de la sabiduría, la suma y síntesis de todos los saberes humanos y divinos, pues abarca «totum trivium, quadrivium, philosophia, aomnem, humana divinaque et omnes prorsus scientias»⁷².

Esta consideración amplia de la poesía —a la que Petrarca convierte en iluminación de la verdad de las cosas mediante una ficción placentera y artificiosa— le otorga una prestigiosa paridad con la filosofía como método de conocimiento. Desde esta condición, la traducción de poesía versificada se con-

⁷¹ «Ha diferencia en la cantidad del spacio que se ha de guardar en el versso et en la prosa. La primera es que en el verso han de seer tantas sílabas en el verso latino como en el griego, o siquier tantos pies, porque si el versso griego fuere exámetro o pentámetro o de otra especie, tal sea el verso latino interpretado; et añadida o tirada siquier una sílaba contra la condición del arte, quítase la specie del metro. En la traslación de prosa non se guarda cantidad o cuento de sílabas o de pies [...] La segunda diferencia es que en el versso trasladado es más necessaria la cantidad cierta de espacio, que en la prosa, ca si en el verso interpretado non guardare el interpretador tantas sílabas, o siquier pies, en la interpretación, agora lo faga con necesidad, agora sin necesidad, non solo non recibe excusación, mas aun no es traslación de versso, porque dexa de seer versso aviendo más o menos pies que requiere la medida del arte». Alfonso Fernández de Madrigal: «Comento» (Cap. séptimo) a los *Chronici canones* de Eusebio Pámfilo; *Vid. En la teoría y en la práctica de la traducción*, M.^a Isabel Hernández ed., SEMYR, Salamanca, 1998, págs. 91-94.

⁷² Serés, 1996, pág. 52.

vierte en el más difícil ejercicio posible de acercamiento a la realidad y sus resultados merecen un juez experto, tal como fray Luis de León reclama en su Dedicatoria. El verso goza de enorme prestigio y es la forma de una parte muy considerable de la literatura aurisecular: abarca la épica, las obras dramáticas, las fábulas didácticas o mitológicas, los cancioneros, los poemarios líricos de índole diversa, etc.; pero también triunfa la narrativa, es imprescindible en las fiestas, la corte y la universidad, y la Iglesia la emplea para catequizar. Es decir, la poesía impregna el siglo⁷³ y millares de obras fían al metro la memorabilidad, cuando se conciben para oralizarlas, o la sublimidad, cuando son de carácter culto. El lector u oidor conocen, por tanto, las convenciones y esperan una factura en consonancia con los contenidos.

Sólo teniendo en cuenta esta elevada estima social de la poesía podemos encuadrar correctamente las duras palabras del cura en el escrutinio: «por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento»⁷⁴; dicho de otro modo, resulta imposible recuperar todo el valor del original precisamente en su diferencia distintiva. Ahora bien, en contraposición con la resignación medieval —enunciada por Santillana: «si carecemos de las formas, seamos contentos de las materias»⁷⁵—, la recepción del siglo de Oro exige que se atienda a las formas y a la lengua; que se conceda nueva vida en una lengua nueva. En estas palabras, Cervantes concede implícitamente, como vimos con anterioridad, que la traducción es un segundo nacimiento para una obra, aunque sólo unas pocas alcancen este renacer. Barahona de Soto, Jáuregui, Figueroa tienen esta capacidad, que no tiene que ver con la literalidad, sino con sus capacidades creativas, que «felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original»⁷⁶.

En este sentido, y frente a la traslación medieval, Garcilaso, sentando las bases de la traducción literaria de la época, ya distinguía romanear de tradu-

⁷³ García Berrio, (1977-80): *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. 1, Cupsa, Madrid; vol. II, Univ. de Murcia, Málaga.

⁷⁴ Cervantes concede gran importancia a la poesía, la suya permanece aún oculta tras su obra narrativa y el esplendor poético del siglo, y se muestra como profundo conocedor de la de los demás. Al margen de su obra lírica, se ha reivindicado la validez de su poesía dramática y épica. Vid. Cervantes Rojas, Ricardo (1948): *Cervantes (Cervantes, poeta lírico. Cervantes, poeta dramático. Cervantes, poeta épico)*, Losada, Buenos Aires; Ruiz Pérez, Pedro (1985): «El manierismo en la poesía de Cervantes», en *Edad de Oro*, IV, págs. 165-177. Gaos, Vicente (1979): *Cervantes, dramaturgo, novelista, poeta*, Planeta, Barcelona.

⁷⁵ Requisitoria de «el marqués de Santillana a su hijo don Pero González, cuando estaba estudiando en Salamanca». Cito a través de Serés, 1996, pág. 20.

⁷⁶ Cervantes precisa qué dos fábulas pastoriles italianas considera modelo de traducción: *Aminta, de Torquato Tasso. Traducido de Italiano a Castellano por D. Juan de Jáuregui*, Roma, 1607, en Jáuregui, Juan: *Obras*, vol. II, Inmaculada Ferrer de Alba, ed., Clásicos Castellanos, Madrid, 1973, págs. 69-181; y *El pastor Fido* de Battista Guarini, Suárez de Figueroa, trad., Nápoles, 1602.

cir⁷⁷ como dos niveles diferentes de un mismo ejercicio, uno manual y despreciable, otro elevado y capaz de aportar riqueza a la lengua de llegada⁷⁸. Los siglos XVI y XVII verán traducciones e imitaciones alejadas por igual de la traslación *verbum ad verba* como de la adaptación desmañada. Resaltando estas virtudes vivificadoras, Dámaso Alonso ensalzó este nuevo concepto de adaptación preocupada por ser literatura por encima de la simple transferencia de contenido:

El arte vivificador se apoya en el de una época pretérita, pero él mismo no se propone producir «sensación de época», no quiere crear mirando hacia soles muertos, sino al auténtico sol caliente de su día. La imitación arqueológica es yerta y desamorada. La vivificación puede producir un arte humano y tierno⁷⁹.

3.1.2. Si la traducción de poesía apenas se salva desde el punto de vista de la creación, el poner en vulgar obras escritas en lenguas clásicas obtiene un tratamiento muy diferente. Al margen de la dificultad lingüística, éstas se consideraban fuente esencial de contenidos, razón por la que su traducción, impulsada por el humanismo, era habitualmente encomiada. Valdés aprueba, incluso, que se reduzca la traducción desde estas lenguas debido al desconocimiento que de ellas encuentra y porque

assi avría más personas que supiesen las lenguas necessarias, como son la latina, la griega y la hebrea, en las cuales stá escrito todo quanto bueno ay que pertenezca assí a religón como a ciencia⁸⁰.

Para don Quijote tampoco posee el mismo valor que trasladar desde una lengua romance a otra. Santillana ya consideraba que existían tres grados en la composición poética según la lengua y el arte⁸¹; pero, a partir del prestigio que

⁷⁷ «Nunca me osé poner en decírselo, según le vía siempre aborrecerse con los que romanizan libros, aunque él a esto no lo llama romanar, ni yo tampoco. [...] Siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hazelle de nuevo, dióse Boscán en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este su libro o (por mejor decir) vuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua.» Dedicatoria de Garcilaso «A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar», en Baltasar de Castiglione: *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Espasa Calpe, Madrid, págs. 65-66.

⁷⁸ Estos aspectos se tratan en profundidad en el ya aludido trabajo: Trujillo, J. R. «Lenguas y traducción en Cervantes», en prensa.

⁷⁹ Alonso, Dámaso (1948): *Vida y obra de Medrano*, CSIC, Madrid, vol. 1, pág. 149.

⁸⁰ Valdés, 1985, pág. 147.

⁸¹ «Sublime se podría dezir de aquellos que las sus obras escriuieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en lengua vulgar escriuieron [...]. Infimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Marqués de Santillana, «El proemio e carta», en *Poesías Completas*, Manuel Durán ed., Castalia, Madrid, 1982, pág. 214.

mantuvieron las lenguas de las Escrituras, se ha llegado distinguir entre traducción vertical (el romanceado de textos clásicos) y horizontal (el traslado entre vulgares)⁸².

Subyace aquí de forma evidente otra idea de la época relacionada con lo anteriormente expuesto: que todas las lenguas tienen la misma importancia. Don Quijote lo expresa por extenso en otro pasaje:

Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doime a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es esta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se estendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya (*Quijote* II-16).

Traducir lenguas fáciles, como hemos visto, sería algo así como copiar un texto de un papel a otro, ya que «ni arguye ingenio ni elocución». El empleo de los tópicos de ingenio y elocución, cuya falta justifica la descalificación de la traducción poética, conduce a ésta, dentro del pensamiento cervantino, hacia el epicentro de la teoría literaria áurea, cuyos debates teóricos se polarizan en torno a la dualidad *ars-ingenium*⁸³.

Desde el primer humanismo hasta el barroco, se produjo un desplazamiento desde al didacticismo y el ideal del artista de taller hacia la supremacía del *ingenio*, creatividad productora de maravilla, agudeza y estupor; una virtud intelectual pura, una peculiaridad del talento individual que elabora productos únicos⁸⁴.

⁸² Terracini considera que «para el español hasta el Renacimiento la traducción desde el italiano se presentaba en parte como vertical», art. cit., pág. 941. Otros autores, como Anthony Grafton, consideran también que en esta época se consideraba al italiano como lengua clásica, más que literaria.

⁸³ Para una visión de conjunto de la contraposición entre la renacentista *ars-docere-res* y el moderno *ingenium-delectare-verba*, vid. García Berrio, *op. cit.*, especialmente los capítulos segundo y tercero del libro segundo, vol. II. Castiglione ya distinguía entre dos tipos de ingenio, independientes del arte, la narración de acontecimientos y la agudeza: «en la primera suerte que hemos dicho poderse llamar urbanidad, la qual consiste en aquella propria y sabrosa manera de contar alguna cosa, no hay necesidad de arte [...] Pues en la otra de los dichos prestos e vivos, ¿qué puede aprovechar el arte? [...] Por eso pienso que todo esto sea obra del ingenio y buena natura». Aunque accede a esta idea, Bembo somete al ingenio a una lima posterior. Castiglione, *op. cit.*, pág. 180.

⁸⁴ Para Herrera, el ingenio es innato y se define como: «aquella virtud del ánimo i natural habilidad, nacida con nosotros mesmos, i no adquirida con arte o industria». Vid. *Anotaciones, op. cit.*, pág. 581. Aunque admite la inspiración de origen divino, su intelectualismo lo lleva a adoptar una teoría ecléctica, cercana a la postura que Castiglione pone en boca de Bembo: el arte eleva a la poesía de la vulgaridad mediante la supresión de los errores en que puede incurrir el ingenio.

Multitud de textos de la época utilizan el término, siempre como capacidad derivada del entendimiento o como elemento previo de la *inventio*. Su elogio limitado aparece en los tratados de Foz Morcillo, Arias Montano, López Pinciano y fray Luis de Granada, dentro de una defensa de la libertad creadora y de la autonomía, pero es el doctor Huarte de San Juan, como es bien sabido, quien sistematiza y populariza su empleo⁸⁵. Para ello, contradice a Cicerón y sobrepone con claridad el ingenio por encima de las ciencias y el arte, extendiendo el ejemplo a la poesía, en la cual el aprendizaje poético sin ingenio no mejora la condición del poeta⁸⁶. Por otro lado, adhiriéndose a la teoría de los humores, según su predominio divide el ingenio en tres tipos: memoria, entendimiento y fantasía⁸⁷.

Cervantes tuvo muy presente estas teorías al abordar la redacción del ingenioso hidalgo⁸⁸ y, como muchos escritores del momento, reivindicó la superioridad en su propia obra de su originalidad e ingenio sobre la industria y la imitación de modelos. Ynduráin extiende esta visión al conjunto de autores:

Ocurre que la insistencia de originalidad (con todas las matizaciones que se le quieran hacer a ese concepto) está presente y es muy viva en los escritores del Renacimiento en España; a este respecto creo que convendría volver a plantearse la dialéctica tradición/originalidad, insistiendo más en este segundo término de lo que ahora se hace: la

⁸⁵ Huarte de San Juan (1575): *Examen de ingenios para las Ciencias*, BAE, LXV, Atlas, Madrid, 1953. Vid. el prólogo de Serés, G. (1989), en Huarte de San Juan: *Examen de ingenios*, Cátedra, Madrid. Para la evolución de esta teoría en las artes y las ciencias, vid. Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1964): *Saturno y la melancolía*, M.^a Luisa Balseiro, trad., Alianza, Madrid, 1991, págs. 29-39 y 113-135.

⁸⁶ «Lo mismo pasa en la poesía sin diferencia ninguna, que si el que tiene naturaleza acomodada para ella se dá a acomponer versos, los hace con gran perfección, y si no, para siempre es mal poeta». Huarte de San Juan, *op. cit.*, pág. 407. Para el nacimiento del concepto moderno de ingenio, vid. Klibansky, Panofsky, y Saxl, *op. cit.*, págs. 239-267.

⁸⁷ Huarte de San Juan, *op. cit.*, pág. 412. Vid. Serés, G. (1994): «El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca», en *Anales de Literatura Española*, x, págs. 207-236. Las primeras defensas del *delectare* aparecen a mediados del s. XVI simultáneamente con el gusto por lo fantástico, representado especialmente por Ariosto. El hombre de ingenio se encuentra cercano a la locura, como expresa Petrarca citando a Séneca: «Insanire licet, fateor, mens concita; clarum, / seque super provesta, canet [...] subsistere nullum / censuit ingenium, nisi dementia mixta». Petrarca: *Epístola métrica a Zoilo*, I, v. 167.

⁸⁸ Don Quijote, recio, seco de carnes y enjuto de rostro, amarillo, estirado y avellanado de miembros, pertenece al tipo colérico. La lectura y falta de sueño lo conducen a un desequilibrio de humores por falta de humedad —«se le secó el cerebro»—, lo lleva a caer en la fantasía, aunque mantiene su entendimiento y memoria; basta con que beba agua para que se tranquilice (*Quijote*, I-5). Blecua, A. (1985): «Cervantes y la Retórica (Persiles, III, 17)», en *Lecciones cervantinas*, A. Egido, ed., Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, págs. 131-147; Canavaggio, J. (1958): «Aloso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», en *Anales Cervantinos*, VII, págs. 13-108. Bigeard, M. (1972): *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, París; Green, O. H. (1957): «El ingenioso hidalgo», en *Hispanic Review*, XXV, págs. 171-193; Halka, C. S. (1981): «Don Quijote in the Light of Huarte's *Examen de ingenios*: a Reexamination», en *Anales Cervantinos*, XIX, págs. 3-13; Salillas, R. (1905): *Un gran inspirador de Cervantes, el doctor Juan Huarte de San Juan*, Colegio de médicos, Madrid.

imitatio retórica no es más que un apoyo circunstancial que no oculta el deseo, la búsqueda consciente y decidida de la originalidad literaria y de pensamiento»⁸⁹.

Frente a la *imitatio* en sus formas más próximas al original, como la *traslatio*, la incorporación aurisecular de textos de una en otra lengua es un apoyo para desarrollar una cultura, para generar obras nuevas a partir de una semilla clásica. Para ello resulta necesaria la intervención del ingenio, especialmente en la elocución. Ya *El Tostado* había enunciado ideas parecidas:

«El interpretador debe guardar lo que a su oficio pertenece; et es de su oficio del todo remedar al original porque non aya diferencia otra, salvo estar en diverssas lenguas. En pero, quando se muda algo de la orden o de las palabras, ay alguna diverssidad allende de las lenguas, pues esto fará non seer translatión, mas otras cosa alguna. [...] Mudar orden en las palabras, alguna cosa es; et *requiere ingenio et es allende de interpretar*, pues será fuera del oficio de interpretador, et faze non seer interpretador al que esto feziere. [...] Si alguno, sin necessidad, o en la orden de las palabras o en ellas, mudasse algo, saliría del oficio de interpretador. Et éste o faría esto añadiendo más palabras para declarar, et entonçe sería comentador o glosador; o faría esto non añadiendo, mas mudando las palabras o la orden, usando de otras figuras de fabla, et *éste sería nuevo autor, faziendo otra edición*»⁹⁰

Cuando el traductor amplía innecesariamente un texto, no lo está traduciendo, sino glosando. Sin embargo, cuando el traductor interviene en la elocución, crea una obra nueva a partir del modelo; es decir, se convierte en autor. Nos encontramos aquí con que, cuando se firma una obra traducida de otro autor por considerarla suficientemente disímil, el traductor-autor puede incurrir en un plagio. Herrera, dentro de esta dicotomía entre imitación y plagio en la obra de Garcilaso, rechaza la imitación servil y defiende la novedad, precisamente a partir del aporte en la elocución⁹¹:

⁸⁹ Ynduráin, *op. cit.*, pág. 31.

⁹⁰ Alfonso Fernández de Madrigal: Comento (Cap. octavo) a los *Chronici canones* de Eusebio Pámfilo; cito a través de *En la teoría y en la práctica de la traducción*, M.^a Isabel Hernández ed., SEMYR, Salamanca, 1998, págs. 102-103. La cursiva es mía.

⁹¹ *Vid.* además la introducción de Cuevas en Herrera: *Poesías*, Cristóbal Cuevas, ed., Cátedra, Madrid, 1985, págs. 11-102, especialmente las págs. 59-68. Frente a las palabras de los ángeles, pocas e instantáneas, fray Luis había enunciado en su influyente *Retórica* que el hombre debe saber elegir, entre las muchas de su lenguaje humano, certeramente y con propiedad: «La suma de la elocuencia consiste en que a la dignidad de las cosas corresponda una loqución igual: esto es, que predicando hagamos cada cosa tan grande como es, para que el estilo no sea inferior al peso y dignidad de las materias. De manera que,

Es muy difícil decir nueva y ornadamente las cosas comunes; y así las mayor fuerza de la elocución consiste en hacer nuevo lo que no es [...] Para esto conviene juicio cierto y buen oído que conozca por ejercicio y arte la fuerza de las palabras que no sean humildes, hichadas, tardas..., sino propias, altas, graves... Y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consiste en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, las humildes se levantan y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan⁹².

Un reflejo poco estudiado de la preocupación por enriquecer el castellano son los numerosos prólogos y licencias de la época que aluden a la bondad de la lengua⁹³.

Hemos mencionado con anterioridad al traductor de bagatelas y al compilador de dichos ya mencionados, autores evidentemente faltos de ingenio. Junto a ellos encontramos otros personajes cervantinos de características similares. En el *Coloquio de los perros* aparece un poeta que ha traducido una *Poética* de Horacio, que no consigue imprimir, y que ha continuado las aventuras del rey Artús en su *Historia de la demanda del Santo Brial*, sólo que en vez de en prosa, «parte en octavas y parte en verso suelto», es decir, un libro de caballería con forma de poesía épica. He aquí un nuevo traductor o imitador que traduce o continúa obras ajenas, sólo que esta vez lo encontramos encerrado por loco en el Hospital de la Resurrección.

En la insustancialidad del texto, aunque su autor proteste que «encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales», el traductor de la imprenta recuerda de manera especial a otro personaje anónimo: el primo humanista⁹⁴ cuyo trabajo es

como la sombra al cuerpo, así las palabras deben seguir la naturaleza de las cosas y unirse con ellas.» Fray Luis de Granada (1570): *Eclesiasticae Rhetoricae sive de ratione condicionandi libri sex*, Lisboa; cita a través de la traducción del latín de *Los seis libros de la Rhetorica eclesiástica o de la manera de predicar*, J. Jolís y B. Pla, Barcelona, 1778⁵, págs. 520-521.

⁹² Herrera, Fco. de (1580): *Anotaciones*, en Antonio Gallego Morell, ed.: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Univ. de Granada, Granada, 1967, págs. 397-398.

⁹³ Junto con la fórmula habitual —haber costado «mucho trabajo y estudio»—, algunas aprobaciones aluden al buen castellano de las obras, lo que indica lo presente de esta preocupación, aunque sea formularia. Gutierre de Cetina alaba a Cervantes en la Aprobación del *Quijote* II «en la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación, vicio con razón aborrecido de hombres cuerdos [...]». Lucas Gracián, en la Aprobación de *La Galatea*, elogia la obra por su «muy casto estilo, buen romance y galana invención».

⁹⁴ Para el apelativo paródico, *vid.* Lerner, Isaías (1990): «Quijote, segunda parte, parodia e invención», en *NFRH*, xxxviii, págs. 834-836. Como en el caso del traductor, se ha atribuido la referencia a personas concretas, especialmente a Juan de la Cueva, autor de *Los cuatro libros de los inventores de las cosas*, en (1592): *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva*, Sevilla. *Vid.* Francisco de Icaza (1980): *Obras*, México, vol. II, p. 82. Como en el caso del traductor, es probable que el anonimato aluda a un tipo de literatura y al tiempo encubra alusiones múltiples. Así lo argumenta Montero, 1986, 87-109.

«componer libros para dar a la estampa, todos de *gran provecho* y no menos entretenimiento para la república» (*Quijote*, II-22; el subrayado es mío), como el de *las libreas*⁹⁵, el *Metamorfóseos*⁹⁶ —una copia española de la obra de Ovidio— y un *Suplemento a Virgilio Polidoro*, continuación de la conocida traducción del *Polidoro Virgilio*⁹⁷. De nuevo, más que un autor concreto, el blanco de la crítica parece ser el gusto por este tipo de misceláneas⁹⁸ —curiosamente todas traducciones o continuaciones de textos traducidos— y de la figura del humanista⁹⁹. Para estrechar el parecido con el pasaje de la imprenta, en el final de la conversación en el que don Quijote le desea «buena manderecha» al traductor, resuenan las palabras de Sancho al primo humanista cuarenta capítulos antes: «así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros».

Necesidad de ella tendrán, pues los escritores del momento vieron cómo entre abril de 1605 y comienzos de 1608 los privilegios nuevas y prórrogas de impresión se redujeron a siete, todas de carácter doctrinal, cuando lo habitual era que anualmente se concedieran entre sesenta y cien¹⁰⁰. No queda constancia de esta prohibición de imprimir libros nuevos, pero los escritores debieron de sentirla como una llamada de atención colectiva contra la inanidad o inmoralidad de las ediciones. Nos queda constancia de ello en el prólogo de Lope a su *Jerusalén conquistada* de 1609, quien aguardaba con impaciencia su impresión desde 1605, en el que declara que «Tarde y esperada sale a luz, que por ocasión de algunos libros sin dotrina, sustancia e ingenio, escritos para el vulgo, se prohibió la impresión de todos generalmente»¹⁰¹.

⁹⁵ Se atribuye la cita al texto del portugués Tomé Pinheiro da Veiga: *Fastigina*. Hay una edición moderna con la traducción de 1916 de Narciso Alonso Cortés en *Ámbito*, Ayto. de Valladolid, 1989.

⁹⁶ Hay que destacar que la referencia más plausible del *Metamorfóseos* sea una traducción de una obra del italiano Tomás Garzón, realizada por Cristóbal Suárez de Figueroa, el mismo que reaccionará airadamente contra el comentario cervantino: *Plaza universal de todas ciencias*, Luis Suárez, Madrid, 1615 [1613].

⁹⁷ Se refiere al *De inventoribus rerum* de Polidoro Virgilio, Venecia, 1499. Lo tradujo con algunos cambios y añadidos Francisco Thámara, trad. (1550): *Libro de Polidoro Vergilio que tracta de la invención y principio de todas las cosas*, Amberes; apareció posteriormente, expurgado por orden de Gregorio XIII, en una traducción anónima y sin fecha, y en otra de Vicente Millis de 1599, en Medina del Campo. Thámara, traductor también de los *Apotegmas* de Erasmo, adaptó muy libremente otras misceláneas parecidas al *De inventoribus*: el *Chronicón* de Carión (Medina del Campo, 1553), y el *Libro de costumbres de todas las gentes*, de Bohemo (Amberes, 1556).

⁹⁸ «Había, sin embargo, entre las misceláneas tan gustadas en esta época, ciertos libros en que la curiosidad chismosa del Renacimiento se orientaba hacia un conocimiento enciclopédico...» Bataillon, 1986, pág. 638.

⁹⁹ Así lo considera Riquer, aunque sugiere que su trasunto real pueda ser Luque Faxardo. Es el único personaje que cree que don Quijote es un caballero, porque «está tan chiflado como él y porque su chiflatura también es libresca». Riquer, 1968, págs. LXVIII y LXIX.

¹⁰⁰ Moll, J. (1995): «Los editores de Lope de Vega», en *Edad de Oro*, XIV, págs. 213-222.

¹⁰¹ *Epistolario de Lope de Vega*, A. G. de Amezúa ed., vol. III, Madrid, 1941, pág. 6. Cito a través de Moll, 1995, pág. 216.

Cervantes tampoco debió de ver con buenos ojos que textos «de poco precio» ocuparan las imprentas y las ventas en las librerías o que los escritores atendieran exclusivamente al beneficio en lugar de a la fama. Contra la impresión de necedades precisamente aconseja Urganda al libro de don Quijote en el final de su poema:

Mas tú quémate las ce-
Sólo en cobrar buena fa-,
Que el que imprime neceda-
Dalas a censo perpe-.

[...] Deja que el hombre de jui-
en las obras que compo-
se vaya con pies de plo-,
que el que saca a luz pape-
para entretener donce-
escribe a tontas y a lo-.
(Preliminares, *Quijote*)

3.2. *La traducción y sus beneficios*

Este último aspecto se desarrolla irónicamente en la segunda idea, la que loa el ejercicio de traducir, porque «en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen». Para aclararla, bastaría remitirnos al espacio editorial que ocupaban y al beneficio que generaban, que debió de ser elevado tal y como hemos visto. Pero lo mejor es retomar el diálogo entre don Quijote y el «autor» donde lo habíamos dejado:

[...] Pero dígame vuestra merced: este libro, ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

— Por mi cuenta lo imprimo —respondió el autor—, y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daca las pajas.

— ¡Bien está vuesa merced en la cuenta! —respondió don Quijote—. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros; yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es poco avieso y no nada picante.

— Pues, ¿qué? —dijo el autor—. ¿Quiere vuestra merced que se lo dé a un librero, que me dé por el privilegio tres maravedís, y aún

piensa que me hace merced en dárme los? Yo no imprimo mis libros para ganar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.

— Dios le dé a vuesa merced buena manderecha —respondió don Quijote.

El traductor deja bien a las claras la finalidad puramente económica de su labor: nada le importa la fama literaria, de lo que se deduce la falta de interés por la calidad de la propia traducción. Guarda su declaración un destacable parecido con las opiniones de Lope respecto de su obra dramática¹⁰² y con las del peregrino compilador del *Persiles*, como se ha visto antes. En cualquier caso, la voracidad de un «autor» por obtener el máximo «provecho» que pueda alcanzar su «bagatela» no supone que lo vaya a obtener; ni siquiera parece probable. Esta conclusión se desprende con claridad de que hay que desearles «manderecha» —suerte, pero también habilidad— al traductor y al humanista, de quien duda don Quijote que le concedan licencia, que el loco del *Coloquio de los perros* no ha conseguido imprimir su traducción o que el compilador del *Persiles* tenga tan claro que «verdad es que tal vez [los libreros] suelen comprar un privilegio y imprimir un libro con quien piensan enriquecer, y pierden en él el trabajo y la hacienda» (*Persiles* IV-1). La dificultad para editar traducciones de textos enjundiosos puede comprobarse en las siguientes palabras de Villalobos:

En latín tengo escrito esto y otras cosas en un tractado que se dice *De potentia vitali*. Mas los impresores de España no quieren imprimir libros de latín si el mismo autor no pone la costa de su casa. Y como yo no soy librero, tengo por pesadumbre trabajar en el estudio de la obra y gastar la hacienda para el provecho de los que no lo han de agradecer¹⁰³.

Se ha señalado la ironía con que Cervantes trata las cuentas del traductor, que son desproporcionadas (mil ducados de beneficio en contraposición con tres maravedís —menos del valor del papel de un pliego impreso— por el privilegio). Pero más interesante es la referencia a «verse cargado con dos mil cuerpos de libros», que en definitiva pone en tela de juicio que un autor, sin la capacidad y relaciones de un librero, sea capaz de difundir y vender una tirada tan larga

¹⁰² «Si allá murmuran de ellos algunos que piensan que los escribo por opinión, desengañeles vuesa merced y díga les que por dinero» Lope de Vega: *Cartas*, Nicolás Marín ed., Castalia, Madrid, 1985, págs. 68-69. Vid. Díez Borque, José M.^a (1972): «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y en su obra», en *Segismundo*, VIII, 1-2, págs. 65-90.

¹⁰³ López Villalobos: *Los problemas*, BAE, xxxvi, pág. 439b.

—dos mil ejemplares— y más si, como asevera don Quijote, no es picante o satírica —recordemos que el título *Le bagatele* parece indicar que el contenido es bastante inane o infantil; pero voluminoso—.

El diálogo no deja dudas acerca de que es Cervantes quien habla por boca de don Quijote. Éste, que no ha conocido antes una imprenta, no puede saber cómo funcionan la compleja contabilidad y los intercambios de los libreros, que se envían ejemplares sin encuadernar valorados por pliegos¹⁰⁴, compran y venden bibliotecas, intercambian ediciones para obtener licencia en otros reinos y se compran material de papelería de todo tipo, liquidando de vez en cuando el montante¹⁰⁵. Cervantes, en contraposición con el hidalgo, sí conocía bien el trabajo de las imprentas y de los libreros, sufrió los errores de composición, trabajó con asiduidad con Robles y posiblemente discrepó en su trato con él, puesto que cambió de librero para las *Ocho comedias*¹⁰⁶. Debió de apreciar agudamente el valor de la imprenta como difusor de la literatura, frente a la minoritaria transmisión manuscrita y, especialmente, como contrapoder de la poderosa difusión oral de los corrales de comedias.

La poesía en la época se memorizaba (de forma no literal) para recitarla o cantarla en público¹⁰⁷. El libro constituye un recipiente que suple a la memoria —ampliando el alcance y complejidad de las historias— y que se lee en voz alta para un auditorio, incluso por recitadores profesionales¹⁰⁸. Como ha estudiado Frenk, Cervantes debió de ser un lector silencioso; un tipo de lectura que va tomando carta de naturaleza en la época como una forma de interiorización del

¹⁰⁴ La fórmula de valoración debió de ser muy cómoda, sobre todo en ediciones contrahechas e intercambios. En la Tasa de la primera parte del *Quijote* se fija el valor del pliego en tres maravedís y medio, lo que hace que el precio del libro en papel sin encuadernar sea de ocho reales y medio. Para las *Novelas ejemplares*, ocho años más tarde, la Tasa fija el valor del pliego en cuatro maravedís, con un valor total de doscientos ocho reales y catorce maravedís para el volumen. Desde 1603, un real había pasado de valer dieciséis a treinta y cuatro maravedís.

¹⁰⁵ Moll, 1982, págs. 48-50.

¹⁰⁶ La relación de Cervantes y la imprenta se recoge, entre otros, en Moll, Jaime (1994): *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Arco Libros, Madrid, págs. 20-27; y en Rico (1996): «El primer pliego del Quijote», en *Hispanic Review*, LXIV, 113-136; y, con gran vivacidad, en 1998, págs. CXCII-CCV.

¹⁰⁷ En el mismo *Quijote* hay varias ocasiones en que queda reflejada la recitación de memoria como fuente de esparcimiento; un ejemplo: «le rogó que si otro soneto o otros versos sabía, los dijese» (*Quijote*, I-34).

¹⁰⁸ El *Quijote* ha desbordado en su concepción la literatura realizada hasta la fecha de su composición. Un ejemplo que refleja el placer que proporciona la escucha colectiva de una lectura es el pasaje en que Cardenio solicita al cura que lea en voz alta el *Curioso impertinente*. Dorotea lo anima arguyendo que lo prefiere al sueño: «—Harto reposo sería para mí —dijo Dorotea— entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón». El cura accede a la petición y lee para Dorotea, Cardenio, el ventero, Sancho, etc. (*Quijote*, I-32). La lectura oral ha sido estudiada por Nelson William (1976-77): «From "Listen, Lordings" to "Dear Reader"», en *University of Toronto Quarterly*, 46, págs. 110-124; y Edad de Oro dedicó un número completo (vol. VII, 1988) a su estudio.

texto. Los casos de lectura en el *Quijote* que trae a colación así lo demuestran, hasta alcanzar la conclusión de que «para Cervantes el verbo *leer*, a secas, significaba leer como él mismo leía, o sea, por lo visto, con los ojos sólo»¹⁰⁹. Sin embargo, debía de ser bien consciente de que ambas lecturas, silenciosa y en voz alta, seguirían conviviendo largo tiempo y la escritura exigía tenerlo en cuenta. Así lo manifiesta el que el epígrafe irónico del capítulo II-66 *Quijote* sea «Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuche leer».

Todos los estratos sociales se reúnen en torno a la lectura y a la representación. El vulgo accede a través de la oralidad a la literatura tradicional, pero también a la más refinada, pensada para la nobleza¹¹⁰, que se canta o se manuscibe. El resultado es un amplísimo y variado auditorio, conocedor de las convenciones literarias, para el cual se oralizan (lectura en voz alta, representación, canción) los textos. Los escritores del momento eran plenamente conscientes de ello y escriben pensando en esa oralización. Incluso los impresos mantienen convenciones orales, alcanzando a elementos como la puntuación, pensada inicialmente para indicar cómo debía leerse y entonarse en voz alta, lo que revela la estrecha relación de voz y letra. Aunque uno de los grandes logros en el caso de Cervantes es que, al construir en múltiples niveles y sin desdeñar al resto, reserva uno para un lector exigente y activo, en pie de igualdad con el escritor, que es el tipo de lector silencioso que comienza a formarse a partir del siglo XVII.

Entre otros, el resultado es una minusvaloración del impreso considerado como hoy en día un texto cerrado e inalterable. La lectura en voz alta o fragmentada conduce a los autores a no dar por fijada plenamente una versión considerada original, sino a concebir el texto como punto de partida, con tantas «interpretaciones» como lecciones. El uso del momento descuida en especial la impresión de obras dramáticas, cuya difusión se encomienda a los corrales. Un caso bien estudiado es el de Lope de Vega¹¹¹, de quien quedan numerosas alusiones en sus textos al asunto, que diferencia drásticamente escritura y oralidad:

¹⁰⁹ Frenk, Margrit (1997): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, CEC, Alcalá de Henares, especialmente las págs. 73-86. Es inevitable coincidir con ella en separar la lectura privada de la lectura silenciosa, tanto como en que siempre existe un mínimo rasgo de oralidad incluso en la lectura en silencio.

¹¹⁰ Frank, 1997, págs. 12-38.

¹¹¹ Para la oralidad de las obras de Lope como exponente de un mundo previo a la alfabetización masiva, *vid.* Dixon, Víctor (1988): «La comedia de corral de Lope de Vega como género visual», en *Edad de Oro*, VII, págs. 35-58; y Guitarte, Guillermo L. (1977): «La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana», *Anuario de Letras*, 15, México, págs. 165-195. La desaparición general del corpus festivo y sacramental de Lope (quedan dieciséis de los más de cuatrocientos que se estima que redactó) es una muestra de su falta de aprecio por textos que consideraba ya amortizados por el pago de los autores y que no tenían otra finalidad. *Vid.* Granja, Agustín de la (1997): «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus», en *Edad de Oro*, XVI, págs. 189-206.

Que muchas cosas que suenan
 al oído con la gracia
 que muchos la representan,
 descubren después mil faltas
 [si] escritas se consideran;
 que entre leer y escuchar
 hay notable diferencia,
 que aunque son voces entrambas,
 una es viva y la otra es muerta¹¹².

La escritura aparece en este pasaje como *voz muerta*, una concepción que en pocos años quedará anticuada: la escritura como almacén de la voz dejará paso a la escritura como arte dominante, capaz de perpetuar la memoria del hombre¹¹³. Hacia 1604 comienzan a aparecer impresas las comedias de Lope, deturpadas por los memorillas, editores y componedores, y, en ocasiones, mezcladas con las de otros autores. El Fénix, que las escribía por su precio sólo interviene en el proceso a partir de 1617 (*Parte novena*), tras la muerte de Cervantes, y con poco convencimiento del resultado artístico, como se refleja en la Dedicatoria declara que «no las escribí [...] para que de los oídos del teatro se se trasladaran a la censura de los aposentos». Lope se imagina a un lector en su rincón silencioso leyendo lo que él concibió para puesto en escena y no puede por menos que intuir la pérdida. Lo explica con minucia en la Dedicatoria de la *La campaña de Aragón*:

La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia, hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes¹¹⁴.

El camino de las comedias de Cervantes hacia la imprenta es bien distinto. Impedido el paso hacia las tablas, decide sacarlas «de las tinieblas del ingenio» dándoselas a un librero que «las pagó razonablemente» para imprimirlas¹¹⁵. Previamente había adelantado sus motivos en la Adjunta al *Viaje del Parnaso*:

¹¹² Lope de Vega: *El guante de doña blanca*, BAE, xli, Madrid, 27a.

¹¹³ Vid. Bergman, Emilie (1979): *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press.

¹¹⁴ Case, Thomas E. (1975): *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Univ. of North Carolina, págs. 189-190.

¹¹⁵ De hacer caso a esta declaración, se entendería sin más el cambio de librero.

Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.

Es decir, que las representaciones dependen de los actores que las encarnan y de la receptividad del público, no siempre óptimos, pero la lectura desvela las virtudes y vicios literarios ocultos, al proporcionar la comprensión completa y detenida de una obra. Desde este punto de vista, este proceder, además de «una censura y una protesta contra la cerrazón del sistema comercial de los teatros y contra el código dramático igualmente estereotipado»¹¹⁶, refleja en cuanto al tema que nos ocupa una demostración de su confianza en la imprenta, a la que se encomienda en su pervivencia y como vía que puede competir ya con la hasta el momento todopoderosa transmisión oral para alcanzar a los diferentes niveles sociales¹¹⁷. La edición de obras representadas contaba con antecedentes como el de Juan de la Cuesta¹¹⁸; aunque su propósito era distinto, porque se trataba de recuperar y divulgar obras ya representadas. La conciencia de una lectura «de espacio» lleva a intentar un modelo nuevo dirigido a un nuevo lector («lector mío») que está forjándose en esa altura del siglo en la soledad de las estancias. Un lector que empieza a ser silencioso —un lector interior— y está habituado al artificio y complejidad de las *novelle* y de los *roman*. Estas cuestiones se recogen intencionada y explícitamente en el título de la portada, *Ocho comedias y ocho entremeses ‘nuevos, nunca representados’*¹¹⁹; adjetivos que explican, entre otras posibilidades, que Cervantes desestimara publicar *viejos* textos *sí representados*, tanto como que prefiriera escribir algunas más pensando en las prensas, no en su representación, para completar el volumen¹²⁰, en lugar de utilizar obras antiguas. Comedias nuevas que se escribieron en paralelo y en contacto directo con sus obras mayores en prosa.

¹¹⁶ Sevilla y Rey, eds. (1997): «Introducción», en Cervantes: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Alianza, Madrid, pág. iii.

¹¹⁷ «Lector ilustre o quier plebeyo» (Prólogo, *Quijote* II).

¹¹⁸ Bataillon considera que la obra de Juan de la Cueva «debe su supervivencia a una circunstancia material, y no a la elección de sus coetáneos o de la posteridad». La circunstancia es su iniciativa de imprimir en 1558 sus *Comedias y tragedias* —Juan de Icaza, ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1917—, una práctica inusual en la época. Vid. su conocido artículo Bataillon, M. (1935): «*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*», en *Bulletin Hispanique*, xxxvii, págs. 329-336. Cfr. Canavaggio, Jean (1997): «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», en *Edad de Oro*, xvi, págs. 99-108.

¹¹⁹ El entrecomillado es mío. El Privilegio y la Tasa dan un nombre abreviado de la obra, *Ocho comedias y ocho entremeses*, y la Aprobación otro diferente, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes no representadas*. Como en el caso del título del *Quijote*, no es posible dilucidar si fue una enmienda posterior e intencionada del autor o un error de los funcionarios, que considerarían poco importantes las especificaciones.

¹²⁰ Sevilla y Rey, 1997, págs. x-xi.

En este contexto de convivencia-contienda entre oralidad-escritura, la labor del librero-impresor se revelará fundamental en la circulación del conocimiento y de la literatura de la época. El modelo que va prefigurándose es el de lector y escritor unidos por un cordón umbilical de tinta y comercio, con amplios espacios para la lectura pública, lo que dará una inusitada difusión al libro. La figura del moderno editor era cubierta entonces por el binomio librero-impresor, que en numerosas ocasiones eran una sola figura. Además de la librería, éste mantiene cajón en el patio de la Reina del Alcázar Real, el principal lugar de paso hacia los Consejos, y una distribución basada en el intercambio con el resto de territorios que componen la Monarquía. Ediciones casi completas parten, por ejemplo, en barco hacia las Indias, mozos de librería recorren los pueblos y las novedades llegan de todas partes a la capital madrileña, fundando una industria hasta entonces desconocida por su volumen.

Se puede deducir que el escritor se basa principalmente en el librero editor para lograr la difusión de su obra por medio de la imprenta. La red de librerías acerca al potencial comprador y lector de novedades literarias que van apareciendo. El ritmo de ventas marcará el éxito o el fracaso [...] que no siempre se corresponde con la calificación que merecen las obras y los autores en nuestras historias de la literatura¹²¹.

Para su circulación, el libro debía obtener el privilegio real, una cédula que daba licencia para imprimir en uno de los reinos (rara vez en todos al mismo tiempo) que componían la Monarquía Hispánica. El privilegio, que solía tener como duración diez años y era otorgado por un secretario de cámara en nombre del rey, concedía una autorización exclusiva de impresión, que preservaba de las copias piratas bajo penas de multa y de destrucción de la tirada y los moldes. Un corrector de oficio verificaba, además, las erratas con respecto al original manuscrito. El solicitante de este proceso administrativo —concepto bien distinto del actual— era el «autor», es decir, el que goza del privilegio de imprimir y obtiene el beneficio. Dentro de esa categoría, se agrupa un variopinto conjunto, puesto que podía ser un traductor, un compilador, un escritor o el mismo librero. Si nos referimos al teatro, el «autor» de comedias era el empresario o director que ponía en escena una obra¹²², no el escritor. Junto con los costes de impresión, era

¹²¹ Vid. Moll, Jaime (1996): «El impresor y el librero en el siglo de Oro», en Francisco Asín, dir., *Mundo del libro antiguo*, págs. 27-41; y (1998): «Editores y escritores en el Madrid de los Austrias», en *Edad de Oro*, xvii, págs. 97-106.

¹²² Autores «de título» había ocho en 1603, número que aumentó a doce en 1615. Al respecto, dice Valverde todo ello a menudo ya elaborado previamente por otro dramaturgo, pues no había «propiedad intelectual», y el robo mutuo se consideraba normal entre los «poetas» —no «autores»: el «autor» era el empresario—. Valverde, J. M.^a (1984): *Reforma, Contrarreforma y Barroco. Historia de la literatura universal*, vol. v, pág. 200.

habitual que el librero-impresor pagara la licencia, en unas ocasiones comprándose a al «autor» y en otras solicitándola directamente sin mantener contacto con él, y que su nombre apareciera en la portada tras la fórmula «a costa de».

Sólo teniendo presente el contexto editorial descrito, las referencias en la obra cervantina a la imprenta y a los autores, y las observaciones precedentes acerca de la imagen de la traslación, podemos plantearnos algunas cuestiones que arrojen luz sobre la consideración negativa de la traducción: ¿Qué tipo de autor es el traductor con el que se entrevista don Quijote en la imprenta? ¿Cómo considera Cervantes su actividad con respecto a la suya propia?

4. UNA NUEVA CONCIENCIA DE AUTORÍA PARA UN TIEMPO DE LECTURA SILENCIOSA

Dentro del juego de la ironía, Cervantes ha podido señalar ambiguamente a traductores y compiladores del momento con nombres propios, y haber puesto en boca del cura y de don Quijote sus opiniones acerca de la traducción. Hasta el momento la crítica ha señalado que son una divertida reconversión al beneficio obtenido ilícitamente por malas traducciones¹²³ o al sistema *verbo ad verbum*. Podemos o no atribuir estas opiniones al propio Cervantes, pero también podemos escucharlo a él directamente en el Prólogo al lector de sus *Novelas ejemplares*:

Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.

En 1612, Cervantes tiene cumplidos 64 años y, tras largos años de esfuerzos literarios y muchas dificultades, es plenamente consciente de su valía¹²⁴, de su

¹²³ «He aquí una ganancia ilícita —y de provecho como se dijo antes— para traductor tan malo». Percas de Ponseti, 1989, pág. 116.

¹²⁴ En el prólogo a su *Quijote*, Avellaneda calificará de poco humilde esta pretensión, pero no la desmentirá y reconocerá. Avellaneda, 1986, pág. 1147.

ingenio y del alcance de su empeño literario¹²⁵; la construcción de la novela tal y como hoy la conocemos a partir de los materiales y géneros preexistentes. A su edad, la escritura es una cuestión vital, no un juego de niños o una cuestión meramente económica¹²⁶. En palabras de Sevilla y Rey:

Tan portentoso esfuerzo de reflexión, meditación, asimilación y, sobre todo, de innovación no puede deberse, obvio es decirlo, a la casualidad. Se trata, sin duda, del resultado, magistral por otra parte, de un plan total de renovación de la novela quinientista. De un proyecto consciente, bien concebido y mejor acabado, de remozamiento de todas las formas narrativas existentes, cuyo fruto general y, desde luego, en los mejores casos, es, simplemente, la novela sin más adjetivos, o la novela moderna, si se quiere¹²⁷.

Volvemos a encontrar la conciencia de este logro un par de años más tarde en el *Viaje del Parnaso*, cuando se presenta afirmando que «Yo soy aquel que en la invención excedel a muchos (*Parnaso* IV, vv. 18-19). Su visión de la ficción como artefacto literario ha hecho del *Quijote* la primera novela, porque acuña las bases y encierra en sí toda la potencialidad del género¹²⁸. Sus «juegos con el lenguaje y con la ficción hacen pensar en los escritores del siglo XX»¹²⁹. O, en palabras del siglo de Oro, su capacidad de ofrecer a la literatura castellana *elocución e ingenio* en magnitudes que lo hacen universal y atemporal. El éxito del *Quijote*, que se le había resistido hasta entonces, lo confirma en sus teorías acerca de la ficción con un beneficio distinto del económico. No sólo le dio «un renombre literario, del que hasta entonces había carecido, sino que suscitó el interés general por sus obras, que desde aquel momento se imprimieron con un ritmo muy veloz»¹³⁰.

¹²⁵ Sevilla y Rey (1995): «Novelas ejemplares», en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, págs. 173-209. González de Amezua, Agustín (1956): *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid.

¹²⁶ Avellaneda precisamente se propone hacerle daño en el beneficio: «quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte» (*Quijote* de Avellaneda, Prólogo, pág. 1147). La despechada contestación de Cervantes trasciende con claridad el provecho económico y los fines de la obra (desterrar los libros de caballería o insultar al enemigo), y es de carácter «autorial». Cervantes contesta en el suyo: «No se me da un ardite, que, acomodándome al entremés famoso de *La perendenga*, le respondo que me viva el veinte y cuatro mi señor, y Cristo con todos». La respuesta resulta oscura, al desconocerse el entremés, pero indica que, aunque la acusación es molesta y confía en la autoridad para solucionar el robo, no le importa especialmente la cuestión. «Cristo con todos» significa «la paz con todos»; Riquer, 1968, pág. 576; Crosby, J. O., ed. (1981); Quevedo: *Poesía varia*, Cátedra, Madrid, pág. 362.

¹²⁷ Sevilla y Rey, ed. (1996); Cervantes (1612): *Novelas ejemplares*, Alianza, Madrid, pág. v.

¹²⁸ Así lo ha expresado entre otros Kundera, Milan (1987): *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, págs. 14-16.

¹²⁹ Riley, 1990, págs. 212 y 232.

¹³⁰ Riquer, 1968, pág. XII.

Uno de los elementos centrales que conducen a este logro es su capacidad e inteligencia como lector: conoce en profundidad el panorama editorial y el teatro del momento¹³¹, y es capaz de intuir las líneas de renovación literarias. Por eso tienen especial relevancia las palabras del prólogo, sobre todo a la luz de las traducciones e imitaciones que hemos ido desgranando. «Las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa»¹³², nos dice. La importancia de estas líneas es grande por varios motivos:

- 1) son de Cervantes, no de un personaje;
- 2) relacionan estrechamente traducción, imitación y hurto;
- 3) denuncian la omnipresencia de la traducción en el sistema editorial;
- 4) muestran el orgullo del autor por su creación innovadora debida a la originalidad de su ingenio; y
- 5) muestra la confianza de Cervantes en la estampa como instrumento de rápida difusión.

En resumen, es consciente de que ha alcanzado un concepto narrativo propio, absolutamente moderno e innovador con respecto a las modas editoriales —especialmente a las traducciones— y de que su obra ocupa un espacio en la imprenta, gracias a la cual se difunden obras e ideas. Tanto es así, que Tirso de Molina, en los *Cigarrales de Toledo* y precisamente criticando la falta de marco unitario de las *Novelas ejemplares*, mantiene una opinión similar en la equivalencia imitación=fraude:

También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doze Nobelas, ni hurtadas a las toscanas*, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo¹³³.

En Cervantes no sólo encontramos la conciencia de autor tradicional, en cuanto a los beneficios y los derechos de edición. Más importante que eso es la

¹³¹ Este conocimiento queda bien reflejado en Arco, Ricardo del (1951): «Cervantes y la farándula», en *BRAE*, xxxi, págs. 311-330; y en Varey, J. (1987): «El teatro en la época de Cervantes», en *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, págs. 205-216.

¹³² Sancho emplearía un refrán para expresarlo: «a quien cuece y amasa, no le hurtes hogaza» (*Quijote* II-33). Las décadas de 1580 y 1590 fueron el gran momento de la traducción de *novelle* toscanas. Las *Piacevoli Notti* de Straparola se reeditaron ocho veces entre 1580 y 1612. *Vid.* Riley, 1990, págs. 29-31.

¹³³ La cursiva es mía. Tirso de Molina (1624): *Cigarrales de Toledo*, Renacimiento, Madrid, pág. 21.

aparición del orgullo profesional ante el propio ingenio¹³⁴, que no necesita de la imitación o de la apropiación de lo ajeno¹³⁵, sino que es capaz de tomar por modelo la vida en una imitación de primer grado, en lugar de imitar modelos literarios. En el *Viaje del Parnaso*, en el pasaje antes mencionado en el que un Cervantes «despechado» se ve sin asiento, realiza una declaración sorprendente para un autorretrato literario: «Nunca pongo los pies por do camina / la mentira, la fraude y el engaño, / de la santa virtud total ruina» (*Parnaso* IV, vv.61-63). ¿No resultaría lógico ponerlas en relación con el Prólogo de las *Novelas ejemplares*?

En el mundo de la oralidad por excelencia, el teatro, Cervantes tropezó con «el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega» quien «alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes» (*Ocho comedias nuevas*, Prólogo al lector). El cierre de este camino lo llevó a hacia la imprenta; pero no sólo en la prosa, como querían los allegados de Lope, puesto que no dejó de escribir dramas progresivamente experimentales¹³⁶ y literaturizados. En el mundo de la difusión escrita, se encontró con otro tipo muy diferente de autores —sin comparación posible con el Fénix— ocupando el espacio editorial; autores sin más finalidad que la autoría *pro pane lucrando*.

En este sentido, el traductor compendia y representa mejor que cualquier otro personaje el negativo del ideal literario cervantino por varias razones: 1) se trata de un autor que traduce (copia) un texto de otro, sin ingenio, sin elocuencia y, posiblemente, sin capacidad lingüística (deducible de cómo traduce las palabras que propone don Quijote); 2) es un autor que desconoce o ignora la industria editorial; 3) los contenidos de su libro no ofrecen provecho; 4) no le interesa la literatura y el fin exclusivo de su actividad es el beneficio económico.

Ante las figuras de un calculador traductor que edita él mismo los libros para quedarse con todos los derechos de la edición, ante un Avellaneda —cuyo verdadero nombre desconocemos— que roba una creación a su autor para volverla precisamente en su contra, ante traductores y compiladores anónimos de obras disparatadas o vacuas, ¿era una «niñería» o una cuestión inevitable el que Cer-

¹³⁴ «También tiene el ingenio su codicia, / y nunca la albanza se desprecia / que al bueno se le debe de justicia.» (*Parnaso* IV, vv. 334-336). Es el orgullo del que ha construido una mirada literaria y reivindicado su paernidad. Cf: Rodríguez, Juan Carlos 1996, págs. 171-175.

¹³⁵ Hay conocido un episodio en que se descalifica a los poetas coetáneos por robar parte de la obra de otros: «Entre los intonsoes poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y hurte de quien quisiere venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética» *Quijote* II-70.

¹³⁶ Canavaggio, J. (1977): *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, PUF, París. Se ha destacado que es un teatro difícil de representar en ocasiones por su complejidad, pero con una detallada puesta en escena y gran cuidado por el detalle.

vantes, en busca de lectores y no de público, realizara su propio e irónico escrutinio a lo largo de su obra?; ¿que reivindicara con ello un concepto novedoso de creación, cuyo reino será el del libro impreso y no el de la oralidad? ¿No nos encontramos ante un autor que teje con medios propios, el primer «autor» moderno —con plena conciencia de ello—, tanto como ante la primera «novela moderna»? Sabemos que los lectores le contestaron con admiración y una sonrisa a estas cuestiones. Sólo hizo falta tiempo y un río de tinta y papel.

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO
Universidad Alfonso X el Sabio