

La traslación de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas (1515) y un análisis descriptivo de su forma y mecanismos de traducción

Cinthia M. Hamlin
(Seminario de Edición y Crítica textual (SECRET)
Universidad de Buenos Aires)

En abril de 1515 salió de las prensas de Fadrique de Basilea en Burgos la primera traducción impresa de la *Divina Comedia*, realizada por el arcediano Pedro Fernández de Villegas a pedido de Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, y mujer del Condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco. Esta versión del *Infierno* en coplas de arte mayor está acompañada de un extenso comentario dispuesto alrededor de cada copla, siguiendo el mismo formato “en cebolla” que Hernán Núñez había adoptado en su Comentario de las *Trescientas* (1489-1505). Se trata éste de un texto bastante olvidado por la crítica, seguramente por considerarlo de poco valor poético en relación al original dantesco: los escasos trabajos publicados sobre el mismo se limitan en su mayoría a analizar fragmentos de la traducción –abordando el problema de la lengua, del léxico, de sus ampliaciones u omisiones– con el fin de dar cuenta de la marcada intencionalidad didáctico-moral de Villegas, y no le prestan demasiada atención a su funcionalidad contextual (política y/o cultural), ni a la complejidad que la glosa le otorga a la obra.¹ En nuestros últimos trabajos, sin embargo, nos hemos dedicado a probar la intencionalidad apologética que subyace a la promoción de este texto y que determina la reescritura de tantos pasajes.² En efecto, hemos analizado cómo los mecanismos de traducción, reescritura y reapropiación que se ponen en juego en sus dos instancias hermenéuticas -la traducción y el comentario- suelen estar determinados, consciente o inconscientemente, por el contexto histórico-cultural del nuevo autor, a saber, el particular contexto político e ideológico del reinado de los Reyes Católicos y, a la vez, el contexto cultural paradójico de los comienzos del Humanismo peninsular.

Nuestro objetivo en esta ocasión será introducir y desarrollar las características generales de la traducción de Villegas, a saber, el tipo de forma estrófica y de verso elegido, su estilo y los mecanismos de traducción de los que se sirve. En este sentido, nuestra intención no es simplemente realizar un inventario de recursos sino ofrecer un análisis relativamente detallado del estilo de esta traducción –objeto hasta ahora nunca abordado, más allá de las alusiones a su utilización de latinismos y arcaísmos– que, por un lado, permita comprender las motivaciones formales de los cambios introducidos respecto del texto fuente (TF) y el tipo de mecanismos que utilizará en el trasvase y, por el otro, que permita además ubicar esta obra dentro de la poética a la que dice adscribirse, esto es, la del arte mayor. Esta sistematización, resulta preciso aclarar, ha sido la plataforma de trabajo

¹ Véanse al respecto: Beltrani, Arce, Fine, Andreu Lucas. Además de Fine, único que se centra con prioridad y exhaustivamente en este comentario aunque también con el objetivo de probar la intención didáctico-moralizante que determina la interpretación del arcediano, Recio ha también ya señalado la necesidad de estudiar el comentario y sus relaciones con el texto poético, pero le ha dedicado a este análisis sólo unas pocas páginas (1999b y 2003: 328-30). Es preciso aclarar que en diciembre de 2011 salió publicada una nueva tesis (Mondola) que, aunque se centra tanto en la traducción como en su comentario, presenta desde nuestro punto de vista varias falencias. Véase nuestra reseña: Hamlin, 2012-2013.

² Véase Hamlin 2011, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d, 2013, 2014.

necesaria para poder identificar aquellas variaciones respecto del original que no pueden explicarse sólo por motivaciones formales y que, en nuestro abordaje del texto, nos han impelido a introducir como instancias necesarias de análisis el contexto político-cultural, así como los otros textos que circulaban en el período.

Comencemos con la propia caracterización que Villegas, en la Introducción de su obra, hace de su labor:

[...]Déuse notar que el Dante scriue su obra en verso que comunmente tiene onze o doze syllabas conforme al trobar castellano de arte mayor, en que Juan de Mena escriuió el su Laberinto de las Trescientas[...]. Dante escriue coplas de tercetos que así los nombra en toscano; correspondiente el tercero pie al primero; y despues el primero del terceto siguiente al segundo; de manera que aquellos quatro farían vna media copla de arte mayor, que como es de ocho pies viniera así justo al talle, pero como escriue de tres en tres, en dos tercetos faltan dos pies para vna copla del arte mayor ya dicha. Yo proué a los fazer así en tercetos, la qual manera no es en nuestro vso, y **parecíame vna cosa tan desdonada que lo dexé**. Quedó el defeto ya dicho de faltar en cada terceto vn pie para la media copla, y dos pies en cada vna entera, estos yo acordé delos suplir desta manera, **que algunas vezes ocurriendo de mio algund buen pie que mas aclare su testo, confirme su sentencia póngole, aya paciencia el Dante que en su brocado se ponga algund remiendo de sayal que mas le faga luzir** [...]. Así mesmo se deue notar que tresladar se vna lengua en otra no solamente en verso, pero ni en oración soluta, o prosa que algunos llaman, **es imposible tresladarse por las mismas palabras que no fuese la mas desabrida cosa del mundo, porque en vna lengua tiene vna cosa gracia, y dicho en otra por aquellas palabras sería muy frío, por ende aquí en todo quanto delas mesmas palabras se puede vsar se faze, pero en muchas partes se toma el sentido y intención** mas que no las palabras mesmas, alguna vez fuera del testo se pone alguna reprehensión o consejo de mío, con licencia del Dante como dicho es. (fls. a3r y a3v)³

No nos detendremos en las reflexiones sobre la práctica traductora presentes en este pasaje pues ya han sido suficientemente estudiadas (Recio, 1999a). Señalemos simplemente que durante el siglo XV el debate teórico entre la traducción *ad verbum* y *ad sententiam* heredado de las concepciones diversas de Cicerón y San Jerónimo, se había revitalizado y los traductores aprovechaban el espacio textual que les ofrecían los prólogos para introducir sus reflexiones al respecto (Río Fernández, 2006). En efecto, entre los emergentes teóricos sobre la traducción en España se destacan dos figuras preeminentes, Alonso de Cartagena y Alonso de Madrigal, el Tostado (ca. 1400-1455). Éste último es, de hecho, uno de los personajes paradigmáticos por el tipo de aporte teórico que realiza en relación a las implicancias que tenía esta discusión a fines del XV, pues sus reflexiones tienen ya rasgos humanísticos. Mientras que pareciera inclinarse todavía por la traducción *ad verbum*, al abogar por una exacta correspondencia de palabras y de orden de palabras, también

³ Trabajamos con el ejemplar I-B-21 de la Real Biblioteca, señalando entre paréntesis el número de folio o de coplas y verso, según corresponda. En nuestra transcripción se regulariza y moderniza el uso de mayúsculas y se usan criterios actuales para la acentuación y puntuación. Las negritas, siempre nuestras. Una transcripción disponible del texto poético de la traducción puede consultarse en Mondola, 225-401.

advierte, por un lado, las “dificultades ocurrientes”⁴ por las cuales no hay que respetar este orden cuando su aplicación resulte malsonante en el nuevo texto y, por otro, que la traducción debe dotar al texto de cierta belleza.⁵ Por tanto, en su intención de “más fazer luzir” a Dante, y en sus reflexiones sobre la dificultad de traducir literalmente, la postura de Villegas a la vez que se acerca a la de Madrigal la supera, pues no habla ya de “dificultad” sino de “imposibilidad” y de las consecuencias “desabridas” que el trasvase literal tiene, lo cual lo lleva a inclinarse por una traducción *ad sensum*. Sin embargo, la presión de la tradición sigue ejerciendo su fuerza, pues como señala inmediatamente, intentará cuando le sea posible traducir respetando las palabras –o, como veremos aquí, al menos sus lexemas–. Según nos plantea el mismo arcediano, lo que hará “luzir” a Dante, de hecho, son los versos o pies que agregará él mismo, los cuales le permitirán “mejorar” el original. Estos agregados textuales, sin embargo, se derivan –en principio– de la forma estrófica elegida: la copla de arte mayor. En este sentido, Fernández de Villegas mientras notaba las características particulares del tipo estrófico dantesco, la *terza rima*, también llamada “*terzina incatenata*” – en la cual riman el primer y tercer verso, mientras que el segundo rimará siempre con el primero y el tercero de la *terzina* siguiente (ABA BCB CDC DFD, etc.)–, reconocía la enorme dificultad de adaptarla al castellano.⁶ La copla de arte mayor, por tanto, es la forma estrófica castellana que, además de ofrecerle un verso de metro relativamente similar y ya encumbrado gracias a Mena, le permite, aunque sea mínimamente, acercarse a la estructura de rima dantesca pues, como sabemos, las dos semiestrofas que la conforman están enlazadas a través de una misma rima, siendo ABBA ACCA el esquema más común. Nos dedicaremos aquí, primero, a relevar y analizar todas las implicancias de esta elección de tipo estrófico, que no pueden reducirse simplemente a un consecuente agregado de hemistiquios o pies, sino que determinarán también todo un estilo. En un segundo momento, relevaremos los mecanismos de traducción que se ponen en juego a la hora de trasvasar el texto toscano, con su sintaxis, sus expresiones y connotaciones específicas, a la nueva lengua.

⁴ El pasaje dice “mas requiere quedar la apostura del original scritura en la traslación; et esto no se puede fazer por las muchas dificultades ocurrientes [...] ca como dos lenguas sean de diversas condiciones, lo que en una es apuesto no suena bien en la otra .” (fol. 11 y 12, seguimos la transcripción de Recio (1990:112-131).

⁵ “E quando el interprete puede juntamente fazer fermosa fabla en su lengua guardando del todo la orden de las palabras e mudando algunas dellas, deue lo fazer, e si no puede, mas deue mudando algo de la orden o de las palabras fazer la oracion fermosa e propria en su lenguaje, que no mudando cosa sofrir que sea la interpretacion malsonante” (f. 14 v.). Igualmente, aclara Russell (32) que en última instancia Madrigal optaba por la fidelidad al texto por encima de la belleza. Aclaremos que la traducción y glosa de Madrigal de las *Crónicas de Eusebio*, en cuyo prólogo se incluyen todas sus reflexiones traductológicas, ya circulaba impresa en 1506-1507 (p. 30). Véase, para todo esto, además de Russell y Recio, Wittlin (9-21).

⁶ De hecho, más allá de que no era desconocido el terceto en España en el siglo XV –ya se había “importado” el soneto, en que se utilizan dos encadenados, gracias a Imperial y el Marqués de Santillana– lo cierto es que la característica particular y extraordinaria de la estrofa dantesca, esto es, la larga serie de *terzinas* encadenadas a través de rimas que nunca se volverán a repetir en el mismo canto, logró ser reproducida e introducida en España recién a mediados del XVI, gracias a Boscán (Véase al respecto Quilis, 93). En este sentido es que preferimos utilizar siempre el término en italiano *terzina* para referirnos a la forma estrófica dantesca, pues su equivalente en español –terceto, tercetillo– no creemos que logre condensar y connotar todo lo que la *terzina* dantesca implica.

1- Estilo y forma de la traducción

Trasvasar y adaptar la materia dantesca a la copla de arte mayor implicará, además del agregado de versos, un reordenamiento de los mismos al nuevo esquema de rima y, por sobre todo, adaptar el contenido del verso fuente al esquema rítmico del verso elegido. El verso de arte mayor es un verso anisosilábico que oscila entre las diez y catorce sílabas – aunque suele estabilizarse en doce–, pero sigue un patrón rítmico muy riguroso. Lázaro Carreter, en su lúcido estudio sobre la poética del arte mayor, señala que este modelo de verso está “dominado” por la “coacción de los ictus,” esto es, un esquema acentual (ó o o ó) que se repite, a modo de patrón, de manera monótona y uniforme en cada hemistiquio y que moldea a su gusto el material lingüístico, generando diversas artificiosidades, como por ejemplo el desplazamiento del acento natural de un término, o la alteración del orden de palabras de la frase. Como señala Lázaro Carreter (1972: 352-3), el ictus en cada hemistiquio cae, el porcentaje mayor de las veces, en la segunda sílaba (o ó o o ó). La presión de este esquema rítmico, sumado a la función modeladora de la cesura y las necesidades de la rima, determinará en la traducción del arcediano una gran cantidad de fenómenos sintácticos y retóricos muy propios del estilo de Juan de Mena –a quien, como vimos, él mismo pone como ejemplo paradigmático de este tipo de forma poética– y que redundarán en una transformación profunda del contenido y la forma del verso original.⁷ Analizaremos a continuación los más relevantes de estos fenómenos, subdivididos, para favorecer la exposición, de acuerdo con los dos principales factores desencadenantes: el problema del verso y su ictus, y el problema de la estrofa elegida y su estructura de rima – conscientes, de que ambos interactúan constantemente en el proceso compositivo–.

1.1- Fenómenos derivados de la “coacción de los ictus”

1-Hipérbaton: permite amoldar mejor las unidades sintácticas a los requerimientos del ictus y del metro y, a su vez, latiniza el lenguaje. Lázaro Carreter (366-7) señala, apoyándose siempre en los análisis de Mena y Santillana, la “frecuencia abrumadora” de este recurso, cuya “impunidad en lo referente al orden de las palabras estaba garantizada por el ejemplo latino.” Podríamos subdividirlo en los siguientes fenómenos:

a- Construcciones interrumpidas por el verbo, donde se separan núcleos de una misma construcción (XIV, 13c, “que a todos por siempre patente **es** y abierta” / “*lo cui sogliare a nessuno è negato*, 87 [modulación antitética, *vid. infra*])⁸; o el sustantivo del atributo, que se ubica al final del verso, coordinado con el nexa “y” (I,1b: “por una grand selva **me fallo** y obscura” / “*Mi ritrovai per una selva oscura*,” 2); o el sintagma preposicional del núcleo que lo rige (VIII, 2a, “al mar **me volviendo** de todo saber” / “*e io mi volsi al mar di tutto ‘l senno*,” 7). Un recurso muy común es el de interrumpir una construcción nominal onomástica (XII, 12b: “el que por la bella **murió** Deyanira” / “*che morì per la bella Deyanira*,” 68).

b- Hipérbaton generado por la distribución de los componentes del verso original – sintagmas y hemistiquios– en otros versos. La unidad lógico-semántica que representa el

⁷ Utilizamos el término “original” así como se utiliza en la traductología, esto es, como sinónimo de “fuente.” Texto y lengua original son equivalentes, por tanto, a “texto fuente” (TF) y “lengua fuente” (LF).

⁸ Para la *Divina Commedia*, seguimos de aquí en más el texto establecido por Giorgio Petrocchi en su edición crítica, consignando entre paréntesis el número de verso. Las negritas serán siempre nuestras.

verso dantesco queda subvertida y se entorpece la comprensión. Pueda intercalarse un hemistiquio correspondiente a otro verso: XX, 6ab: “Delante los ojos abrió de thebanos / **a aquel que ally veys** y sorbiole la tierra” (“[...] *e vedi a cui / s’aperse a li occhi d’i teban la terra,*” 32). En este caso, mientras intercala este hemistiquio, el ictus lo lleva a insertar el verbo en el medio de lo que era construcción “*occhi d’i teban*” y posponer el objeto real de la acción (“*terra*”). Este conjunto de cambios genera un caos semántico y una consecuente ambigüedad, pues según el nuevo verso el objeto de la acción “abrir” parece ser “los ojos de los tebanos” y no “la tierra.” Esto lo lleva al traductor a agregar una acción más específica –“sorbiole”– que repara, en parte, ese caos. Aclaremos, sin embargo, que en la mayoría de los casos que veremos es el comentario el que se encarga de resolver la ambigüedad reponiendo el orden: “[...] es Anfirao, al qual sorbió la tierra delante los ojos de los thebanos” (B4 r). Es usual también el intercambio de hemistiquios entre dos versos:

1, e-f: Renueua esta selua saluagia affligida espanto en pensarla tan áspera y fuerte ”	<i>esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura, 5-6</i>
---	--

En otras ocasiones mezcla no ya los hemistiquios sino los componentes de los mismos, intercambiando todo el orden de las estructuras:

XIII,10b-e: nos dixo ‘yo soy el que del corazón retube sin dubda en aquella sazón del grand Federico <i>entrambas las llaves</i> abriendo y cerrando por modos suaves’.	<i>io son colui che tenni ambo le chiavi del cor de Federico , e che le volsi serrando e diserrando, sí soavi, 58-60.</i>
--	---

Los componentes del primer verso de la *terzina* quedan aquí distribuidos en tres versos diferentes y, entre otras cosas, verbo y objeto quedan muy separados (retuve/ *entrambas las llaves*). Además, el sintagma “*del cor de Federico,*” íntimamente unido en un hemistiquio, queda separado por un verso en el medio.

c- Verbo al final y anticipación de complementos. La mayoría de las veces este cambio supera los límites de un solo verso y se genera, además encabalgamiento que, como veremos, trastoca la unidad del verso: I, 11ab: “**Debaxo de Julio** en sus años llorosos/ **nascí**, vi a Roma debaxo de Augusto” (“*Nacqui sub Julio, ancor che fossi tardi,*” 70). Puede llegarse a posponer el verbo a varios versos más adelante, afectando notablemente el sentido:

II,12 b-e: la humana figura a todo el contento del çielo mas próximo al quarto elemento excede (...)	<i>l’umana spezie eccede ogni contento, 77</i>
--	--

d- Manipulación de la didascalía y los vocativos. En el TF la didascalía suele abrir o cerrar el diálogo. Villegas, en cambio, la utiliza según la conveniencia del ictus, generando

diversas ambigüedades. La mayoría de las veces se intercala en el discurso y puede incluso interrumpir una construcción.

IV, 4a: La angustia me dixo en que viue [esta gente V, 15e: o animal dulce diziendo y venino	<i>Ed elli a me: L'angoscia della genti, 19 o animal grazioso e benigno, 88 (TF sin didascalia)</i>
--	---

La didascalia dantesca suele estar acompañada de una descripción del estado anímico del hablante o de las acciones que acompañan su diálogo, que pueden llegar a ocupar un verso completo. El traductor aquí también dispondrá de él según sus necesidades:

III, 6cd: yo dixé al maestro qué es esto que oyo teniendo mi mente de horror lastimada	<i>io ch'avea d'orror la testa cinta dissi Maestro che è quel ch'i odo, 31-2</i>
--	--

Esta descripción pospuesta, aunque no afecta notablemente al sentido, sí genera una cierta ambigüedad, pues parece formar parte de su propio discurso. Otras veces es algún elemento del discurso el que se intercala entre la didascalia y la descripción:

XVI, 11gh: les dixé o Florencia con cara turbada te fazen llorar y te vas a perder.	<i>fiorenza, in te, sì che tu già ti piangi così gridai con la faccia levata, 75-6.</i>
--	---

Con esta nueva disposición, el “con cara turbada” parecería ser una construcción más relacionada con el vocativo “Florencia” o con la acción “te fazen llorar” y no la manera en la que Dante-personaje refiere su discurso. En este caso, nuevamente, solo el comentario permite seguir el sentido: “les dixo con cara turbada y triste: o Florencia te fazen llorar” (z7 v). La manipulación de los vocativos, que en el TF suelen inaugurar los diálogos directos, le permite acomodar mejor la materia al ritmo castellano, pero a costa de una pérdida de la fuerza poética que los mismos poseen, a la vez que desordenan los componentes del verso dantesco generando ambigüedad:

II, 2ab: Yo dixé reguarda sy será potente mi fuerça te ruego poeta me guías	<i>Io cominciai: poeta che mi guida guarda la mia virtù s'ell'è possente, 10-11</i>
--	---

2-Encabalgamiento. Este recurso en el texto dantesco es más común en el *Purgatorio* y *Paraíso* –donde puede haber de 30 a 50 por canto–, que en el *Infierno*, “where each line tends to be a unit, even when it is intimately connected to another” (Ferrante, 2007: 186) y sólo se utiliza con fines precisos.⁹ En la copla de arte mayor de Mena y Santillana tampoco suele ser muy común, por la tendencia a la esticomitía, es decir, la integridad del verso

⁹ Según Ferrante, “a device that in *Inferno* Dante uses mainly for surprise or shock, to unsettle the reader, is used in other canticles primarily to extend the thought further and further beyond the line” (187). Véase para todo esto, además de Ferrante, los clásicos de Parodi y Bianchi.

como unidad métrica y de sentido (Lázaro Carreter, 1972: 365). Villegas, en cambio, se ve en la necesidad de recurrir a él a la hora de adecuar la materia dantesca según el ictus del verso castellano. En la traducción del canto I, por ejemplo, encontramos 20 casos, mientras que en el texto fuente había 8, de los cuales el traductor respeta sólo 4. Suele estar muy ligado al hipébaton y a su tendencia latinizante, pues el caso más común es el del corrimiento del verbo al próximo verso.

<p>I,1cd: O cuál ella fuese cuánto es cosa dura decirse, y la vía derecha se olvida XVI, 2ef: parose el maestro diciendo a estos tres espera sy quieres mostrarte cortés</p>	<p><i>ah quanto dir quel'era è cosa dura, 4</i></p> <p><i>Alle lor grida il mio dottor s'attese volse 'viso vèr me, e disse "Aspetta, a costor si vuole essere cortese,13-5.</i></p>
---	---

En el último caso, el encabalgamiento puede haberse generado por una comprensión errónea del texto fuente, donde “*a costor*” depende del “*essere cortese*” y no del “*aspetta*,” que no tiene objeto. Sin embargo, es más probable que la manipulación sea consciente y obedezca al problema de la rima. Sea como sea, la nueva disposición termina entorpeciendo la comprensión, pues “a estos tres” parecerían ser los destinatarios del discurso, es decir el objeto de “diciendo,” y no de “espera.” En otras ocasiones el encabalgamiento se genera por posposición de sujeto o de objeto (véase el último caso del apartado anterior (II, 2ab).

3- Utilización de construcciones latinas, que ofrecen importantes ventajas económicas al hemistiquio, y permiten ubicar mejor el material.

a- Oración de infinitivo dependiente de *verba sentiendi*, relacionados con la vista o el pensamiento: -I, 2h: y **al pie ser** conjunto **me vi** de vn collado (“*ma poi ch'i fui al piè d'un colle giunto,*” 13); II, 7bc : respuso: **conosco** tu alma ofendida / **estar** de vileza (...), (“*l'anima tua è da viltate offesa,*” 45) En el primer caso, se generan dos tipos de hipébaton: verbo al final y anticipación del complemento objeto –“ser conjunto me vi”– y verbo que interrumpe la construcción “al pie de un collado.” En el segundo se genera, además, encabalgamiento.

b- Participio presente con valor de subordinada adjetiva: VII, 12g: “si veys mi sentencia con ojos velantes” (“*or vo'che tu mia sentenza ne 'mbocce,*” 72). En este caso, el verbo relacionado con la alimentación (*'nbocce*) se reemplaza por “veys,” desprovisto de la carga connotativa de la “asimilación,” la cual se compensa en el “ojos velantes,” *i.e.* que velan.

c- Participio y gerundio con valor de ablativo absoluto, le dan al texto un aire de traducción del latín. XXIV,7a: “Llegados juntamos encima la punta” (“*noi pur vennimo infine su la punta,*”41); I, 2f: “que desamparando la verace vía” (“*che la verace via abandonai*” I, 12). Como se ve aquí, el verbo se encuentra siempre en pretérito perfecto, pero se traduce por una construcción absoluta en participio o gerundio. Este recurso es muy usual pues, mientras en la *Commedia* las acciones suelen describirse una después de la otra, de manera cinematográfica, en la traducción los versos se trastocan e invierten, de modo que el ablativo absoluto se utiliza también para dar cuenta de cuál es la sucesión de las mismas: IV, 20ab: “Llegamos a vn prado de fresca verdura/ aviendo pasado por sus siete puertas” (“*per sette porte entrai con questi savi/ giungemmo in prato di fresca verdura,* 110-111)

d- Expresión de predicado mediante una perífrasis constituida por un verbo gramaticalizado y un participio que originariamente era un verbo conjugado. Según Lázaro Carreter este recurso remeda construcciones del latín tardío. En el caso de esta traducción, además, los componentes de la perífrasis suelen distanciarse, lo cual latiniza aún más la construcción: III, 12c: “**regadas** de sangre sus caras **traían**” (“*elle rigavan lor di sangue il volto,*” 67)

4- Uso “abusivo” del gerundio. Además del uso como ablativo absoluto, se lo utiliza indistintamente para reemplazar acciones con un tiempo específico –presente, imperfecto y perfecto–, para reemplazar construcciones adverbiales que expresan simultaneidad y como gerundio de posterioridad. Mientras que en Mena el uso del gerundio poseía una “extrema frecuencia y variedad”(Lida de Malquiel, 1950: 295), en esta traducción linda casi con lo abusivo pues le resulta muy funcional a la hora de inaugurar hemistiquios, pues encaja perfectamente en el esquema rítmico, que suele comenzar con una sílaba átona (o ó o o ó).

XVI, 4e-h: asý van rotando los tan pecadores andando los pies retornando el visaje contrario del cuello faziendo el viaje	<i>e si rottando, ciascuno il visaggio drizzava a me, sí che 'n contraro il collo faceva ai piè continuo viaggio, 25-7.</i>
--	---

Mientras que “rotando” es el único gerundio presente en el TF, el resto reemplaza acciones en imperfecto. Puede reemplazar también acciones en presente y en pretérito perfecto: XVIII,15e: “lo vno alo otro **faziendo** se espaldas (“*e fe di quello ad un altr’arco spalle,*”102); VI,2fg: “con sus tres gargantas caninas **ladrando**” (“*con tre gole caninamente latra,*”14).

Se puede utilizar también con función adverbial (VI,1a: “tornando mi mente que fue derribada”/“*al tornar della mente che si chiuse,*” 1); o como gerundio de posterioridad (XII, 16f : “llevándome a este en alguna gropera” /“*e che porti costui in su la groppa,*” 95). El carácter “abusivo” del uso del gerundio se puede observar, por ejemplo, en la acumulación de tres en un solo verso (VI, 5d “royendo y gruñendo regaña tragando” -*chè solo a devorarlo intende e pugna-* 30).

5-Renuncia del verbo a sus obligaciones sintagmáticas, para presentar formas que convengan al ictus y al metro. Ya vimos al respecto el caso de los gerundios, que suelen reemplazar verbos conjugados con funciones específicas. Habría que agregar los numerosos casos en que los verbos cambian de tiempo o de modo respecto del TF, lo cual genera incongruencias en el sistema verbal del verso o la copla y/o alteraciones de significado.

XXI, 13d: leuántome y luego salí apresurado XIII,4f: y creo que se crea y se debe creer	<i>per chio mi mosse, ed a lui venni ratto, 91 cred’io, ch’ei credette ch’io credesse, 25</i>
--	---

En este último ejemplo Villegas intenta reponer el juego de palabras y la aliteración, pero cambia notablemente el sentido al cambiar primero el “*ei credette,*” referido a Virgilio, por una forma impersonal en presente (se crea), y el “*ch’io credesse*” por una perífrasis verbal modal de obligación o necesidad “se debe creer,” también en presente e impersonal. El encadenamiento de creencias entre Dante y su guía queda omitido, a la vez que la connotación principal de todo el verso, a saber, la fluctuación incierta del pensamiento

Chiavacci Leonardi (1997: 324), deviene ahora una certeza exhortativa, a modo de ley general. Otras veces como en el caso de los gerundios y participios, los cambios redundan en una reducción y allanamiento de la especificidad del sistema verbal. El participio presente con valor de subordinada adjetiva, por ejemplo, se suele utilizar para reemplazar un verbo principal, no subordinado, de modo que se prescinde en el verso de la función verbal que pauta descripciones y/o acciones: II, 9b: sus ojos luzientes así como estrella (“*lucevan li occhi suoi più che la stella,*” 55); VI, 4c: los sus miembros todos moidos tremientes (“*non avea memvro che tenesse fermo,*” 24). El resultado es un sistema verbal algo caótico y que, por la gran cantidad de gerundios y participios, tiende a presentar las acciones en un presente estático o continuo (en su estatismo).

6-Redundancia y dobles léxicos, recurso que responde al método de la *amplificatio* y se utiliza con fines esticomíticos, es decir, para lograr ubicar el material en un solo verso y respetar el ictus: I,7b: la **vista** espantosa **que vi** de un león (“*la vista che m’apparve d’un leone*” 45); XXII,21e: allí en el feruor se **cozieron y asaron** (“*che’eran già cotti dentro da la crosta,*” 150). Como se ve aquí, la *amplificatio* redundante suele relacionarse con los dobles léxicos, los cuales se conforman por un latinismo y el equivalente vulgar, que se agregan según convenga: I, 4b: “el náufrago sale del **piélago o mar**” (“*uscito fuor del pelago a la riva,*”23); XXXI, 7g: a quienes ahora sy **fulgura y truena** (“*Giove del cielo ancora quando tuona,*”45). En un caso el agregado es el sinónimo vulgar, mientras que en el otro el latinismo.

7- Uso de arcaísmos, latinismos e italianismos. Esta característica, propia de las coplas de Mena o Santillana, le resulta a Villegas muy funcional para ubicar mejor la materia o porque le permite ya sea conservar la rima del TF, según él mismo señala en el comentario, ya sea obtener términos que riman con la traducción elegida. Los casos son múltiples y ya han sido ampliamente relevados (Arce, 1965); mencionemos tan sólo algunos relevantes, con la correspondiente glosa que hará de ellos el arcediano:

V, 3a: Por sus vezes vienen al triste **juđicio** (“*vanno a vicenda ciascuna al giudizio,*” 14). Explica en la glosa: “púsose en latín iudizio per fazer consonante, que tan claro es como dezir juicio” (a4 r).

X, 5a: La tu tal loquela te **faz** manifiesto (“*La tua loquela ti fa manifesto,*” 25). Señala: “antiguamente en lengua castellana por decir faze o dize dezían faz o diz, aquí se puso por fazer el verso y quitar le vna sílaba” (r1 v). Utiliza “ca” y “maguer” por las mismas razones, en el caso del “ca” en VIII, 18h glosa: “vocablo castellano antiguo es aquel ca, quiere dezir porque, [...] y es muy bueno y breue, especial para en verso.” Así como los arcaísmos le son funcionales para respetar el metro, los latinismos lo son para las rimas. Igualmente, la tendencia a calcar lexemas del original no se limita a los términos en rima, sino que lo hará siempre que pueda, como señala en la introducción, aun utilizando términos que en vulgar tienen otro significado. En estos casos se repone ya en el comentario ya en la misma traducción, a través de una compensación: “VI, 3a: El vientre muy **largo** y garfiadas las manos” (“*E ‘l ventre largo e unghiate le mani,*” 17). En la glosa señala: “largo podemos tomar en nuestra lengua castellana por luengo o en la ytaliana, que a lo ancho dizen largo” (k6 r).

8- Anarquía en el uso de coordinantes y preposiciones: recurso utilizado para que el material quepa en el verso, aun a costa de graves inconsecuencias gramaticales. Los más comunes son: omisión del nexos coordinante y yuxtaposición de adjetivos: III, 18c: las ánimas que heran **cansadas desnudas** (“*ma quell’anime ch’eran lasse e nude,*” 100) y cambio o agregado de preposiciones: XVIII,16g: “por ojos narizes de aquello se apasta” (“*che con le occhi e col naso facea zuffa,*”105); VII, 2b: “Y díxole calla maldito **de** lobo” (“*E disse taci, maladetto lupo,*”8).

1.2- Fenómenos derivados de la forma estrófica

1-Amplificatio. Como señaló el mismo Villegas, el formato de ocho versos de la copla de arte mayor lo lleva, la mayoría de las veces, a incorporar en ella el contenido de dos *terzinas* y agregar dos versos (generalmente los vv. g y h). Los mismos, sin embargo, se suelen agregar donde más le convenga, como en X, 3, que corresponde a dos *terzinas* en las cuales Virgilio describe a los epicúreos (13-18), agrega el v. c en el cual nos ofrece su juicio de valor sobre el tema (“en sus tan bestiales doctrinas falaces”) y luego el h. Aclaremos, además, que algunas veces la cantidad de versos traducidos en una copla es mayor a dos *terzinas* –en III, 1, por ejemplo, traduce las 3 *terzinas* correspondientes a la inscripción del cartel del infierno, de las cuales desplaza el último (“*lasciate ogni speranza...*” 9) a la copla siguiente– y otras veces menor –en XVIII, 10, por ejemplo, se traduce una sola *terzina* (64-66) y agrega los vv. a, b, d, e y f–. No nos detenemos mucho más en ejemplificaciones pues Andreu Lucas le dedica a este recurso y a sus implicancias didáctico-moralizantes todo un estudio, sí señalaremos otros procedimientos de *amplificatio* menos evidentes que el agregado de versos completos:

-Amplificación de un verso, que es trasvasado a través de dos, con respectivos hemistiquios agregados que suelen separar sus componentes trastocando en mayor o menor medida el sentido.

<p>VII, 11ab: Que todo aquel oro que fue destas gentes y todo el tesoro que es baxo la luna</p> <p>IX, 8ef: fendiendo sus pechos mostrando el quebranto con sus fuertes uñas faziendo su endecha.</p>	<p><i>Che tutto l’oro ch’è sotto la luna, 64</i></p> <p><i>con l’unghie si fendea chiascuna il petto, 49.</i></p>
---	---

En este último caso la relación entre la acción de herir el pecho y su instrumento se difumina, pues las “fuertes uñas” pasan a relacionarse más estrechamente con la acción de “fazer endecha.”

-Amplificación de un hemistiquio o un componente del mismo en uno o dos versos:

<p>XVIII, 10ab: En tanto que estamos en estas razones y aquel afirmándose en su testimonio detrás vn açote le pega un demonio XVI, 5f-h: de allá do vevimos, dezirnos quién heres y andando asý viuo qué buscas, qué quieres donde ay tantas plagas sin cuento y sin par.</p>	<p><i>così parlando, il percose un demonio, 64</i></p> <p><i>a dirne chi tu se', che i vivi Pieri così sicuro per lo 'nferno fregghi, 32-3.</i></p>
---	---

En el primer caso, el primer hemistiquio (“*così parlando*”) se traduce en los dos primeros versos, mientras que el segundo ocupa todo el tercero. En el segundo ejemplo, el primer hemistiquio (“*a dirne chi tu se'*”) se traduce literalmente pero luego se agregan otra serie de preguntas que ocupan otro hemistiquio. Finalmente, el término “*inferno*” se sustituye por una paráfrasis que ocupa el último verso.

-Duplicación de un verso: se repite el contenido bajo diferente forma, una parafraseada, la otra más literal. En I,8 se traducen las dos terzinas correspondientes a 52-57, de las cuales la primera se traduce en los primeros tres versos:

<p>I, 8a-c: Y con el temor que salió de su vista aquesta me puso en tanta graueza que desesperando subir ala alteza</p>	<p><i>questa mi porse tanto di graveza con la paura ch'uscía di sua vista ch'io perdei la speranza de la alteza, 52-4</i></p>
--	---

En la primera semiestrofa de la copla 9 se traducirá la terzina que correspondería a continuación:

<p>I,9a-d: la bestia sin paz contra mí poco a poco veniendo me ympide: y ayuso me lança de la alta subida ya pierdo esperança ado el sol no luzo mi mente reuoco</p>	<p><i>Tal mi fece la bestia sanza pace che vennendomi incontro poco a poco mi ripigneua là dove il sol tace, 58-60</i></p>
---	--

El verso 54 del TF, se traduce en 8c, y luego se repite en 9c, en una copla donde se traducen terzinas diferentes. El duplicado, mientras le resulta funcional para agregar un verso y cerrar la semiestrofa, al intercalarse trastoca la sintaxis pues separa el circunstancial “*a do el sol tace*” de su acción (*mi ripigneua/me lança*), de modo que se subvierte el sentido original pues ahora “*ado el sol no luzo*” es el lugar adonde “[su] mente reuoc[a]” que es, a su vez, un hemistiquio agregado. Por la funcionalidad que ofrece la duplicación de versos para cerrar las coplas, la misma suele darse entre el último verso de una y el primero de la subsiguiente, en ocasiones como la analizada volviendo a repetir un verso de una terzina ya traducida, en otras adelantando un verso cuya *terzina* se traducirá después:

<p>XXIX 6h: lamentos oymos de lloro muy fiero 7a: Gemidos diuersos que me asaetaban</p>	<p><i>Lamenti saettaron mi diversi, 43</i></p>
---	--

En la copla 6 se traducen 2 *terzinas* (37-42) y, además, el 1er verso de la próxima (43) de manera parafraseada. La perífrasis suele incluir algún término literal, como aquí “lamentos” y en el ejemplo anterior “esperança.”

2-Separación de versos. En lugar de amplificar o duplicar, algunas veces opta por introducir uno o dos versos que corresponderían a otra *terzina*, sin repetirlos, lo cual genera un “encabalgamiento semántico” entre las coplas, a la vez que disgrega la unidad lógico-semántica que representa la *terzina*.¹⁰ Este es el caso ya mencionado en III, 1, donde junto a las dos primeras *terzinas* del canto se traducen también dos versos de la tercera. Así, el verso final de la *terzina*, el famoso “*lasciati ogni speranza voi che'ntrate*” (9), queda solo en la copla siguiente, de modo que se trastoca la unidad del cartel infernal a la vez que mengua la fuerza poética que, en cuanto verso que cierra la inscripción, posee. A veces se llega al extremo de introducir en la copla sólo un hemistiquio de la *terzina* siguiente, de modo que el encabalgamiento semántico aumenta, a la vez que se altera también la unidad lógico-sintáctica del propio verso. Este es el caso de la copla XIV, 14, donde se traducen dos *terzinas* (94-99), y para completar los ocho versos se recurre a un agregado (14c), y a un adelantamiento del primer hemistiquio de la *terzina* siguiente.

<p>XIV, 14h: y fue allý por Rea logar escogido. 15ab: Do fuese la cuna encubriendo mejor a Jove su fijo y que no se supiese</p>	<p><i>Rea la scelse già per cuna fida del suo figliolo e per celarlo meglio, 100-1</i></p>
---	--

En otros casos, debido a las múltiples ampliificaciones para cerrar la copla o lograr la rima, algún verso correspondiente a una de las *terzine* que se traducen en la misma se desplaza a la copla siguiente. En I, 9 los tres versos agregados (c, e y la mayor parte del h) desplazan el último verso de las dos *terzine* que allí se traducen (58-63) a la próxima copla:

<p>I, 9f-h: y mientras que bueluo para me tornar delante mis ojos vi representar a vno que fabló y clamando le inuoco 10a: Paresciome ronco por luengo callar</p>	<p><i>mentre ch'i ruinaua in basso loco dinnanzi a gli occhi mi si fu offerto. chi per lungo silenzio pareo fioco, 61-3</i></p>
--	---

Al “encabalgamiento semántico” que se genera entre coplas al separar los imbricados versos de una *terzina* aquí hay que sumarle la separación entre la acción y su sujeto, el cual quedó en la copla anterior. En otros casos la separación es más drástica: en V, 15, se traducen dos *terzinas* 85-90, cuyo último verso queda pospuesto, sin embargo, al 16e, es decir, no sólo a la siguiente copla, sino 5 versos después. Estas manipulaciones del contenido del TF, por tanto, redundan en una disgregación semántica del original.

¹⁰ En los estudios dantescos, ya es casi una obviedad señalar la correspondencia total entre pausa estrófica y pausa sintáctica, así como el hecho de que cada *terzina* envista su propio pensamiento. Remitimos para todo lo concerniente a las características generales de la *terzina* dantesca, a Parodi.

3-Omisión: para amoldar el contenido de las *terzinas* del TF a la copla en otros casos omite hemistiquios y/o versos. Este procedimiento suele estar relacionado, por un lado, con las múltiples ampliaciones que impiden incorporar el contenido completo de las *terzine* traducidas en la correspondiente copla y, por otro, con el intento de adecuar el contenido de más de dos *terzinas* a una copla. Este es el caso de II, 13, en el que Virgilio le pregunta a Beatriz por qué bajó hasta a él. Mientras que la primera semiestrofa equivale a una *terzina* (82-4), la siguiente equivale a dos –la respuesta de Beatriz–, de la cual se omiten los dos primeros versos: “*da che tu vuo saper cotanto a dentro/dirotti brevemente, mi rispose*” (85-6). Los casos de omisiones de versos completos son múltiples, y su ejemplificación, además de engorrosa, no resulta funcional a nuestros objetivos. Señalaremos aquí simplemente algunos ejemplos breves de omisión de descripciones topográficas o de acciones y movimientos.

<p>XVII, 5a: Encima aquel orlo de piedras estaba XVI, 2ef: parose el maestro diciendo a estos tres espera sy quieres mostrarte cortés XVIII,19e: acá ayuso dixo en tan grand disfauor lisonjas me echaron en tan torpe mengua</p>	<p><i>su l’orlo ch’è de pietra e ‘l sabbion serra</i>²⁴ <i>Alle lor grida il mio dottor s’attese volse ‘viso vèr me, e disse ‘Aspetta! a costor si vuole essere cortese’, 13-15 Ed egli allor, battendose la zucca quà giù m’hanno summerso le lusinghe, 124-5</i></p>
---	--

El primer caso corresponde a un verso que, mientras describe el lugar donde descansa Gerión, permite diagramar el paisaje del séptimo cerco, un arenal rodeado de una orla de piedras. Con la omisión, por tanto, la especificidad topográfica de la escena disminuye. En el segundo, vemos cómo las omisiones de dos hemistiquios le permiten reducir una *terzina* a dos versos: el primer verso (13) queda reducido a un hemistiquio (“parose el maestro”), y luego omite la acción del verso siguiente “*volse ‘l viso ver’ me.*” En el último caso, a la vez que amplifica sobre el estado al que al condenado lo llevaron sus lisonjas (“en tan grand disfavor”) omite la acción que acompaña su discurso: “*battendose la zucca*” (i.e. golpeándose la calabaza –término vulgar y bajo para “cabeza”–). Sirvan estos pocos casos para ejemplificar cómo Villegas suele borrar descripciones o acciones que permiten pintar mejor la escena, volverla más vívida.

4- Reordenamiento de los versos de las *terzine*, derivado de su tendencia a conservar el lexema y/o la rima en aquellas palabras más transparentes. El resultado es ya un hipérbaton extremo, ya un caos semántico. Veamos, por ejemplo, el caso del discurso en el que Dante, a través de dos *terzinas* (49-54), le responde a Brunetto qué hace en el infierno, traducido en XV, 9. Enumeraremos uno por uno los versos dantescos y señalaremos la ubicación que adoptan en la nueva copla, aunque el contenido no sea siempre totalmente equivalente, para que se aprecie mejor el reordenamiento de los versos. Cuando divide hemistiquios del TF, el primero lo señalamos con a y el segundo con b.

XV, 9:			
Respúsele arriba en la vida serena	49	<i>Là sù di sopra in la vita serena</i>	49
me vi desmayado y perdido en vn valle	50	<i>rispuos' io lui, "mi smarri' in una valle</i>	50
y éste me traxo y guio me por calle	54	<i>avanti che l'età mia fosse piena.</i>	51
que di las espaldas a vida no buena,	52	<i>Pur ier mattina le volsi le spalle</i>	52
ayer de mañana mi hedad aún no llena ,	51	<i>questi m'apparve, tornan'io in quella</i>	53
yo que me tornaba de empacho y temor	53b	<i>e reducemmi a ca per questo calle</i>	54
allý me aparece y declara el horror	53a		
trayéndome a uer el profundo y su pena.			

Mientras se respeta el orden de los dos primeros versos, que ofrecen la rima, el resto se trastoca e invierte para acomodarse a este esquema. Dante recapitulaba en estas *terzinas* los núcleos de acciones –o estados– que abren a modo de proemio las tres cánticas y motivan el viaje que lo “reconducirá a casa”: 1-vida serena; 2- perdido en valle (selva); 3- mitad de la edad; 4- espaldas al valle (=intento de salida al monte); 5- aparición de Virgilio cuando estaba por tornar a él (por las tres bestias); 6- viaje de regreso. El reordenamiento de Villegas, en cambio, a la vez que trastoca el orden cronológico del *racconto* de Dante, trastoca su sentido: gracias a la nueva disposición, por ejemplo, el “que di las espaldas a vida no buena” –donde el traductor explicita el referente del elemento alegórico valle/selva– se presenta como una consecuencia de la guía de Virgilio y no una acción anterior al encuentro con él, que remite a la intención previa del personaje de salir del valle cuando ve el monte iluminado (“*vestite già de' raggi del pianeta,*” I, 17) salida que motiva, a su vez, el encuentro con las bestias.¹¹ Las alusiones que este verso encierra, estrechamente relacionadas con el devenir de la argumentación, se difuminan. Señalemos, por último, que la anteposición del verso final (“*e reconducemmi a ca...*,” 54) al verso 9c, además de tornar más caótico un relato tan entrelazado, deviene en una mengua de la fuerza poética que poseía el final del discurso dantesco, donde además se puntualizaba la motivación principal de todo, aquí omitida: el volver a casa. En otros casos, el reordenamiento que impone la rima influye en descripciones, de modo que las acciones se invierten o mezclan. Tomemos el caso de la llegada del personaje central del canto IX, el ángel que viene a abrir las puertas de Dite, que ocupa dos *terzinas* (79-84) traducidas así:

IX, 13 a-f:			
Más de mill animas vi destruidas	79	<i>Vid'io più di mille anime distrutti</i>	79
de aquella manera fuir ante el paso	80	<i>fuggir così dinnanzi ad un, ch'al passo</i>	80
del que con la mano aquel ayre graso	83a-82b	<i>passava Stige colle piante asciutte</i>	81
de vulto remueve y las auras teñidas	82a	<i>Dal volto removea quell' aere grasso</i>	82
la Estige no infunde sus plantas temida	81	<i>menando la sinistra innanzi spesso</i>	83
mas él de aquel ayre se muestra cansado	84	<i>sol di quell' angoscia pareo lasso.</i>	84

¹¹ Aclaremos que Landino en su comentario ya explicitaba esta relación, motivo por el cual no se puede suponer que estos cambios derivan de una falta de comprensión del original: “*gli volsi le spalle: quando volle salire el monte già illuminato dal sole. Ma impedito dalle tre fiere ritornava in epsa se non fussi venuto Virgilio in suo aiuto*” (XV, 52-4, citamos por Procaccioli).

Los dos primeros versos del TF otra vez ofrecen la rima que estructurará la copla y motivará los cambios y ampliaciones. El cambio principal, la anteposición del v. 82 para conservar la rima *passo-grasso*, tendrá efectos importantes de sentido. Las almas en el TF huyen ante uno que “*passava Stige colle piante asciutte*” (81), es decir, caminaba por el lago con las plantas secas. Esta imagen, que remite a Cristo caminando sobre el mar de Galilea, a la vez que explica la huida de los condenados que están sumergidos allí, caracteriza al ángel como enviado del Cielo. En la versión castellana, sin embargo, los mismos huyen “del que con la mano aquel ayre graso/del vulto remueve.” La imagen más importante del canto, la del ángel caminando por encima del Estige como Cristo, queda desdibujada en el ordenamiento de Villegas, pospuesta en el medio de versos que puntualizan, en cambio, la molestia que a él le causa el espacio infernal. La gestualidad que acompañaba al personaje, en cambio, pasa a ser aquí lo que lo define y caracteriza, cobrando una importancia que en el TF era sólo pintoresca y secundaria.

Un caso paradigmático, donde confluyen varios de los recursos analizados en este subapartado, es el discurso exhortativo de Ulises, al final del XXVI, donde se traducen 3 *terzinas* en una copla.

Por cient mill peligros soys al occidente	112-113	<i>O fratti, dissì, che per cento miglia</i>	112
mostrad vos gozosos de ver experiencia	116	<i>periglia siete giunte all' occidente</i>	113
y considerad vuestra grand preminencia	118a	<i>a questa tanto picciola vigilia</i>	114
que ha sobre los brutos la humana simiente	119b-	<i>de nostri sensi, ch'è del rimanente</i>	115
	118b	<i>Non vogliate negar l'esperienza</i>	116
tras el sol corremos del mundo sin gente	117	<i>Diretro al sol, dal mondo senza gente</i>	117
que para el saber ha de ser el veuir	119b	<i>Considerate la vostra semenza</i>	118
virtud y doctrina debemos seguir	120	<i>Fatti non foste a viver come bruti</i>	119
syn ella ninguno se diga viuiente.		<i>Ma per seguir virtute e conoscenza</i>	120

Como sabemos, la característica principal del discurso del Ulises dantesco es su andamiaje retórico y persuasivo, a través del cual se termina de configurar al personaje y su tipo de pena –el consejo fraudulento–. Villegas, sin embargo, para ubicar mejor el material de las tres *terzine*, por un lado omite primero el vocativo y la didascalía con la que se inaugura el discurso, de modo de reducir el contenido de dos versos a uno, y luego omitirá también dos versos enteros (114-115) que condensan, en el TF, el primer elemento exhortativo del discurso: la referencia al poco tiempo de vida que les queda, por la vejez. Las dos primeras *terzine*, por tanto, quedan reducidas a unos componentes mínimos. Por el otro, se producen otros cambios derivados del esquema de rima y su tendencia a preservar lexemas, en este caso *occidente/ gente, sperienza/ semenza*. El verso con el que inaugura la conclusión exhortativa del mismo (118) se adelanta, divide y amplifica, de modo de obtener un término en rima para “experiencia” (“preminencia”) y que el término “simiente,” equivalente castellano de “*semenza*,” quede en el v.d rimando con “occidente.” En esta ampliación intercalada se incorpora un elemento del verso siguiente (119), el término “*brutti*,” aunque cambiando radicalmente su función (la comparación apelativa del TF –“*fatti non foste a viver come brutti*”– queda reducida a una ley general de la “humana simiente,” i.e. su preminencia sobre los brutos. Los vv. 118 y 119, cada uno con una carga exhortativa

precisa, mientras se entremezclan, difuminan y vacían su fuerza poética y exhortativa. No señalaremos el resto de las implicancias y cambios de sentido que la reestructuración genera, sino simplemente que como resultado se amputan, subvierten y dividen los componentes de un discurso armado retóricamente, que deviene, así, en un discurso más desordenado, en el cual se subvierten y cambian las relaciones lógicas que poseía el TF.

Señalemos, a modo de breve recapitulación de este apartado, que el conjunto de procedimientos que le permiten a Villegas “someter” al texto y lenguaje extranjero a un ritmo y esquema diverso y muy estricto, genera en el seno del nuevo texto poético un caos extraordinario, no sólo sintáctico, sino estructural y semántico, que lleva al “desorden como regla” (Pérez Priego, 1989: XXVII), característico de la expresión gramatical de Mena, a sus últimas consecuencias.¹²

2- Mecanismos de traducción

Relevaremos aquí los mecanismos de traducción más importantes, íntimamente relacionados al estilo y todos los fenómenos previamente expuestos en tanto que son los artificios específicos que, en el proceso de la traducción, se ponen en juego en el intento de adaptar el texto y la lengua foránea tanto al nuevo material lingüístico e ideológico, como a la forma específica que impone el arte mayor. De hecho, Vázquez Ayora (1987: 251) los denomina “procedimientos técnicos de ejecución estilística.” El foco aquí, por tanto, estará puesto en el proceso de la traducción y no en el producto –y sus características formales y estilísticas–. Sin embargo, esto nos permitirá también dar cuenta de las diversas implicancias –sintácticas, semánticas e ideológicas– que conlleva la utilización de uno u otro mecanismo. Es preciso aclarar que, dado el tipo de problemas con los que nos hemos encontrado en nuestro análisis, nos hemos visto en la necesidad de ampliar las herramientas teóricas que se suelen utilizar para abordar la traducción medieval. En este sentido, nos ha resultado de mucha utilidad el marco teórico que nos ofrece una rama de los estudios actuales de traducción, la que se centra en descripción de la práctica traductora –estudios descriptivos– y, específicamente, de teóricos como Vázquez Ayora y Wotjac (1981), que ofrecen diversas clasificaciones, todas complementarias, de los mecanismos de traducción. Esto nos ha permitido ampliar el catálogo de procedimientos típicos de trasvase en la Edad Media –*amplificatio*, *abreviatio*, *duplicatio*, etc.–, que en el caso de nuestro texto, como ya hemos visto, suelen estar relacionados con los problemas derivados del ictus y de la forma estrófica. Utilizando la nomenclatura de estos críticos, por tanto, logramos una descripción más detallada de los dispositivos semánticos y sintácticos que se ponen en juego. Finalmente, especificaremos aquí otros casos de amplificación y omisión que tienen más que ver con elecciones de traducción precisas que con una motivación estructural.

1- Transposición. Se trata del mecanismo mediante el cual se cambia la categoría o estructura gramatical de la LF (Vázquez Ayora, 268-74). Los cambios pueden ser muchos y complejos; el más común en nuestro texto, como ya vimos, es el de verbo conjugado a verboide participio o gerundio. Ejemplificamos aquí con algunos otros casos:

-Verbo por sustantivo:

¹² Señala Pérez Priego: “El ictus, la cesura, la rima y, en menor medida, la estrofa, configuran ‘abusivamente’ la expresión gramatical hasta imponer el desorden como regla” (XXVII).

XII,13ef: alança saetas (...) sy almas asoman	[vanno]/ <i>saettando quell anima si svelli</i> , 74-5
---	--

-Adjetivo por verbo

III, 7a: Con ángeles viles que no rebelaron	<i>degli angeli che non furon revelli</i> , 37
--	--

-Sustantivo por verbo

XVI, 1f: debaxo la lluuia que los martiriaba	<i>sotto la poggia de l'aspro martiro</i> ,6
--	--

-Sustantivo por adjetivo:

VIII, 6b: delante se puso vn esprito enlodado	<i>dinanzi mi si fece un pien di fango</i> ,32
XIII, 12d: pensé de fuir el veuir vergonçoso	<i>credendo col morir fuggir disdeño</i> ,71

En el primer caso, por un lado, se reemplaza una construcción (“*pien di fango*”) por uno de sus componentes, el cual cambia de categoría, pero mantiene la función total que poseía la construcción (adjetiva). En el segundo sucede al revés, un término (*disdegno*) que equivalía a una construcción (objeto), cambia de categoría al pasar a formar parte de una construcción mayor (veuir vergonçoso) que conserva, sin embargo, la misma función que antes tenía el término único. La transposición puede implicar, a su vez, cambios múltiples:

IX, 12c: allý por la parte do más rezió fuma	<i>ove quel fummo e più acerbo</i> , 75
XVIII,5g: que fieren de açotes crueles y enormes	<i>che le battien crudelmente di retro</i> , 36

En el primer caso, el sustantivo “*fummo*” pasa a ser verbo, y su adjetivo “*acerbo*,” a adverbio. En el segundo sucede lo contrario: el verbo “*battien*,” pasa a sustantivo (açotes), y el adverbio “*crudelmente*” a adjetivo. Otras veces la transposición se relaciona con una traducción cruzada, donde se intercambian elementos entre diversos versos o estructuras:

IV, 12fg: por eso no cessan de andar la espesura de aquellos espíritos que por la planura	<i>Ma passavan la selva tuttavia la selva dico di spiriti spessi</i> , 65-6
III,14: callé con verguença y inclino los ojos temiendo mis dudas le fuesen pesadas.	<i>con le occhi vergognosi e bassi Temendo no 'l mio dir li fosse grave [...] di parlar mi trassi</i> , 79-80

En el primer caso, mientras omite la imagen de la selva aplicada a los espíritus, la reemplaza con la nominalización de un elemento del verso siguiente, que se utilizaba en la paráfrasis de esa imagen. En el segundo, luego de anteponer el núcleo verbal de la *terzina* y traducirlo explicitando el circunloquio (“*mi trassi di parlar*” por “callé”), se traduce la hipálage (“*occhi vergognosi e bassi*”) descruzando sus elementos, es decir, transformando

el primer atributo de ojos –la hipálage en sí– en un sustantivo directamente relacionado con la acción (“callé con vergüenza”) y el segundo (*bassi*) en un verbo que permite descruzar y separar el resto de los componentes de la estructura (“*occhi bassi*,” por “inclino los ojos”).

2- Modulación. Mientras que la transposición actúa sobre las categorías gramaticales, la modulación introduce un cambio en las categorías de pensamiento que supone, a su vez, un cambio en el punto de vista.¹³ Los tipos son muy variados, señalaremos los más frecuentes:

a-Modulación metonímica

1-Traduce efecto por lo que era causa

XI, 5cd: están fraudulentos en lloro confuso XIV, 13f: que apaga de encima el incendio nocibo	<i>li frodolenti e piú dolor li assale, 27</i> <i>che sopra sé tutte fiammelle ammorta, 90</i>
---	---

-El caso más usual es cuando traduce causa por lo que era el efecto

III, 8b: que ansý lo apremia en dolor tanto graue XVI,5cd: el vno comiença, ‘pues somos en fuegos asados , y en vultos de menospreciar’	<i>a lor che lamentar li fa sì forte,44</i> <i>cominciò l’uno ‘e ‘l tinto aspetto e -brollo, 30</i>
--	--

En los primeros casos, se reemplaza una imagen auditiva por un sentimiento o un estado. En el último, se traduce el aspecto “*tinto e brollo*” de los condenados, por su causa: hervir en fuego. Como se ve, el cambio de punto de vista que implica la modulación suele tener implicancias ideológicas –conscientes o inconscientes–, didáctico-morales en estos casos.

2- Abstracto por concreto: Imágenes concretas se reemplazan por un equivalente más abstracto.

III, 6cd: teniendo mi mente de horror lastimada XIII, 20ef: y como los galgos [...]que salen de presos	<i>io ch’avea d’orror la testa cinta, 31</i> <i>come veltri ch’uscisser di catena, 126</i>
--	---

3-Se traduce la parte por el todo o el todo por lo que era una parte

XIII, 3c: encima los troncos faziendo lamentos III, 20ac: Y qual los frutales syn fojas están [...] que veyn por el suelo yazer su despojo	<i>fanno lamenti in su le albori stranni, 15</i> <i>si levan le foglie/[...]fin che ‘l ramo vede a la terra tutte le sue spoglie, 112-4</i>
--	--

¹³ Seguimos en la definición a Esteban Torre (128). Para los diferentes tipos de modulación véase Vázquez-Ayora (293-313) y todo el clarificador estudio Wotjak que seguimos preferentemente aquí por la precisión y economía de su nomenclatura.

b- Modulación antitética

1-negativo por positivo:

VIII, 20f: que vsáronlo ya en mas pública puerta	<i>ché già l'usaro a men segreta porta, 125</i>
--	--

2-positivo por negativo

IX, 15e: la Estige no infunde sus plantas temidas	<i>passava Stige con le piante asciutte, 81</i>
---	--

c-Modulación hiperonímica: se trata de la traducción de un término particular por uno más general. Puede ser nominal, verbal o parafrástica.

III, 11f: a Dios desplazientes y a todos los hombres	<i>a Dio spiacenti e a' nemici sui, 63</i>
XII, 8e: verás la ribera de sangre que vaña	<i>la riviera della sangue in la qual bolle, 47</i>
V, 2e: y el conocedor de la su torpe vida	<i>e quel conoscitor delle peccata, 9</i>

d-Modulación hiponímica: la traducción en este caso procede de lo general a lo particular.

IV,7f : que de otros delictos ninguno fue reo: XIII,14gh: que tú nos declares cómo heres ligado y sy en algund tiempo tenéis libertad.	<i>per tai difetti, non per altro rio , 40</i> <i>di dirne come l'anima si lega</i> <i>in queste nocchi, e dinne, se tu puoi</i> <i>s'alcuna mai di tai membra si spiega,</i> 88-90
---	--

e- Visión pasiva a activa o activa a pasiva

XI, 4ab: entiende aora el modo porque los contrista su culpa dañada a los cercos astritos	<i>intende come e perché son costrett, 21</i>
XV, 1ef: y qual los reparos de Brujas y Gante que contra los fluctos se fazen del mar	<i>Quale fiamminghi tra Guizzante e</i> <i>Bruggia[...]</i> <i>fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia,</i> 4-6)

Este tipo de modulación resulta muy funcional en el agregado u omisión de elementos que impone el ictus o la estrofa. En el primer caso, el cambio de pasiva a activa le permite a Villegas agregar un verso con el agente y una especificación locativa, mientras que el segundo, el cambio de activa a pasiva, le permite omitir el agente “*fiamminghi*” y ubicar mejor todo el material.

f- Discurso directo a indirecto. Este tipo de modulación suele ser común en aquellos casos en los que el discurso directo de algún personaje incluye, a su vez, otro discurso directo.

XXIX,17ab: Uerdad es que yo burlando dezía que bien le podría enseñar a volar	<i>Vero è ch'i' dissì lui, parlando a gioco: 'I'mi saprei levar per l'aere a volo' 112-3</i>
---	--

3- Explicitación: Se expresa en el TM lo que estaba implícito en el contexto del TF (Vázquez Ayora, 349). En el caso de nuestra traducción, este recurso se amplía para alcanzar también a metáforas o imágenes.

-Explicita aquello implícito en ese contexto

X, 7h-8a: 'de qué gentes fueron tus padres humanos' Nombré mis mayores y aguelos diuersos XIV, 2ab: la selua de en torno le faze guirlanda XIV,14bd: me dixo "que estonces llamado hera Creta que fue en la primera hedad mas perfecta debaxo su rey en virtud mantenido	<i>Mi dimandò 'qui fuor li maggior tui' non gliel cielai, ma tutto gliel' apersi, 42-4</i> <i>La dolorosa selva l'è ghirlanda, 10</i> <i>diss 'elli allora, "che si apella Creta sotto 'l cui rege fu già il mondo casto, 95-6</i>
---	--

-Explicita imágenes muy alusivas

VII,9h: los otros cerrados su puño auariento XXV, 8d: yo estaba mirando cuidadoso y atento	<i>questi resurgeranno [...] col pugno chiuso, 57</i> <i>Com'io tenea levate in lor le ciglia, 49</i>
---	--

Mientras que en muchos casos la imagen se mantiene, en otros como este último, se reemplaza sin embargo por un equivalente más abstracto. Otras imágenes, a través de las cuales se objetiviza un sentimiento, un estado, o un elemento abstracto, también se explicitan y al mismo tiempo se vacían de su carga simbólica. Este es el caso de los términos dantescos "cuore" y "ombra":

II, 18f: que tanta vileza tu esfuerço somete II, 20b: y tal osadía en mi ánimo puso XXII, 5c: allí vi yo estonces y agora he temor IV, 15de: su ánima torna de donde hera yda quatro ánimas salen a honrrar la venida	<i>perché tanta viltà nel core allette, 122</i> <i>e tanto buono ardire al cor mi corse, 131</i> <i>I' vidi e ancora il cor me n'accapriccia,31</i> <i>L'ombra sua torna, ch'era dipartita [...]</i> <i>io vidi quattro grand' ombre a noi venire,</i> <i>81-3</i>
--	---

Por un lado, el término dantesco "cuore" –objetivización sinecdótica del interior de la persona, o de aquello más característico del hombre– se traducirá de diversas maneras,

siempre más abstractas: en los primeros dos casos, se da un equivalente “desobjetivado” (esfuerzo; ánimo) y, en el tercero, se traduce la imagen total del corazón erizado por el sentimiento al que se alude con ella. Por el otro, el término “*ombra*” con el que el TF se refiere constantemente a las almas condenadas, se traduce siempre por el mismo término, en las dos variantes que requiera el ictus: alma y ánimo. De esta forma, se explicita y borra una imagen de alta carga pictórica, a través de la cual el texto pautaba de qué manera Dante-personaje visualizaba a los entes abstracto-espirituales que son los condenados.

-Explicitación de metáforas:

<p>V, 16d: en tanto que espera la grand tempestad VII, 15a: a esta desean poner en tormento XII, 7bd: baxó aquel potente que fizo el despojo del Dite [...] llevando la gente del cerco superno</p>	<p><i>Mentre che il vento, come fa, si tace, 96 quest' é colei ch'è tanto posta en croce, 91</i></p> <p><i>che venisse colui che la gran preda levo a Dite del cerco superno, 38-9</i></p>
--	---

En todos estos casos la metáfora se elimina y queda su referente al desnudo, lo cual puede tener solamente implicancias estilísticas o derivar en una amputación semántica del pasaje. En el último ejemplo, luego de explicitarse el pronombre indefinido (“*colui*” por “aquel potente”—explicitación del contexto—), se explicita el referente de “*preda*” y al eliminarse esta metáfora se elimina también todo el sistema de relaciones simbólicas al que se aludían: “*preda*,” en cuanto botín de guerra, era una evocación de Cristo vencedor contra Lucifer. Hay que aclarar, sin embargo, que el agregado de “potente” no es casual, sino que responde a lo que hemos denominado en otro lugar “autoritarismo teocéntrico,” esto es, la particular representación regia que hará Villegas del poder divino que, en relación al TF dantesco, explicita, repite, acentúa y extrema sus características autoritarias (Hamlin, 2014). En efecto, mientras que en los textos del período el rey terrenal recibe atribuciones divinas y se le asignan imágenes teologizantes con el fin de robustecer y justificar el nuevo autoritarismo (Nieto Soria 1999:32-3 y Cátedra, 1989: 25;54), la contracara inmediata de estos procedimientos en el caso de esta traducción es la de construir una imagen divina que detenta mucha más autoridad que la de los reyes, que serían sólo su reflejo y sus “ministros” y que, a su vez, la legitima.

Los dos últimos tipos de explicitación —de imágenes y metáforas—, confluyen por tanto en lo que puede denominarse un proceso de “desmetaforización” por el cual se vacía al discurso de su carga simbólica. Este proceso, que deviene una simplificación retórica y estilística del TF, puede alcanzar también otros recursos poéticos:

<p>I, 9d: ado el sol no luze mi mente reuoco VII, 19fg: fuimos dezían con flebiles hynos en el ayre dulce acidiosos, mezquinos</p>	<p><i>mi ripigneva là dove 'l sol tace, 60 [...] <i>dicon 'triste fummo</i> nell' aere dolce che dal sol s'allegra portando dentro accidioso fummo, 123</i></p>
---	---

En el primer caso la explicitación de la imagen implica una omisión de la figura retórica de la sinestesia (*i.e.* mezcla de sensaciones, aquí visual con auditiva). En el último, la imagen con la que los condenados aluden a su pecado objetivándolo a través de una hipálage – *humo acidioso*– se explicita en Villegas –fuimos acidiosos–, y mientras se omite el elemento que poseía la carga simbólica –el humo–, se omite también la contraposición entre el “*aere dulce*” de este mundo y el “*accidioso fummo*” del pecado.

4- Omisión. Hemos ya señalado las omisiones derivadas de motivaciones estructurales y que suelen implicar una simplificación de descripciones (de paisajes y acciones). Señalaremos brevemente ahora aquellas relacionadas con una opción de traducción específica. Puede tratarse de una omisión estilística:

<p>XVIII, 18ac: Estaba de suzia tan encapotado del fétido lodo de aquel fondo ciego XVIII,20d: con suzias vñas demuestra semblante XXI, 21df : vn torpe sonido detrás va faziendo con modos conformes a gentes tan viles</p>	<p><i>vidi un col capo sí di merde lordo</i>, 116 <i>che là si graffia con l'unghie merdosi</i>, 131 <i>ed elli avea del cul fatto trombetta</i>, 139</p>
--	---

Como se ve aquí, Villegas decide omitir y allanar el lenguaje escatológico, seguramente por no considerarlo apropiado para el verso de arte mayor que, como plantea en la introducción, “es mas graue y de mayor resonancia” que la *terzina*. Sin embargo, como hará en otras ocasiones, intenta compensar la falta, aquí mediante una repetición de la misma idea, en versos agregados: “suzia” y “fétido lodo” en un caso y “torpe” y “tan vil” en el otro. En otras ocasiones, la omisión es ideológica:

<p>V, 22ad: Ansý Galeoto les fue medianero segund que a nosotros el libro tan vano en cuya lectura es trabajo liuiano syn buena doctrina al veuir verdadero</p>	<p><i>Galeotto fu 'l libro e chi lo scrissi quel giorno più non vi leggemo avante</i>, 137-8</p>
---	--

En este caso, Villegas omite el famoso verso con el cual Francesca finaliza su discurso insinuando la concreción “carnal” que tuvo su encuentro. El carácter ideológico de esta omisión se evidencia, por un lado, por las diversas amplificaciones de esta copla –un total de 3 versos: c, d y h–, donde hubiera tenido lugar de sobra para ubicar el material de haberlo querido. Por el otro, en la glosa a la copla anterior, que culmina con “besó la mi boca tremiendo y turbado” (21h), señala, al comentar porqué al besarse tenían los ojos cerrados y “cegado el sentido”–hemistiquio agregado por él mismo en 21g–: “porque no queriendo considerar la graueza del mal, cierra los ojos [...] asý dize Francisca que fizo su amante cerrados los ojos a la consideración, cegado el sentido a la precipitación, vesó su boca tremiendo, a mostrar su grand perturbación de cuerpo y espíritu” (k4 r). Con estas palabras, la acción del besar se demoniza y, a su vez, se presenta como la culminación de su pecado. La referencia al “acto carnal” sería, desde este punto de vista, un exceso del exceso y, como mínimo, una suscitación a figurarlo en la mente y tentar al pensamiento.

5- Amplificación: Hemos ya señalado la gran cantidad de versos o hemistiquios agregados debido a la nueva forma estrófica, donde el traductor aprovecha para moralizar o dar sus juicios de valor. Veamos ahora algunos agregados más sutiles, como el de imágenes ausentes en el TF, que recrean de diversa manera el paisaje o las características del *Infierno*, los personajes y sus penas. Señalemos a modo de ejemplo las comparaciones recurrentes del infierno con una cárcel (III, 2b; IV, 9c) o la omnipresencia del fuego y el hervor, agregado en círculos donde no era característico –por ejemplo, en canto V, en 6f y, con más insistencia aún, en 9d: “en este fornace de fuego feruiente”–. Un ejemplo paradigmático sea tal vez el caso del comienzo del canto XXXI, cuando describe a los gigantes que custodian la entrada al Cocito, el lago helado:

<p>5c-h: que torres no son, mas terribles gigantes [...] aquí la diuina justicia los daña ardiendo en el pozo por su derredor do fierbe su yra y soberuia y furor del vmblijo arriba es su forma tamaña</p>	<p><i>sappi che non son torre ma giganti e son nel pozo intorno da la ripa da l'umbilico in giuso tutti quanti, 31-3</i></p>
---	--

No sólo que aquí no hay fuego, sino que el espacio que se preludia con esta descripción estará caracterizado por su contrario, el hielo que congela a todos los habitantes del círculo. Como se ve, mientras Villegas suele omitir la riqueza de las descripciones dantescas, agrega otras imágenes que rediagraman el panorama. Veamos un último ejemplo, en el que el traductor llega a rediseñar también el contra paso:

<p>VI, 9ad: La gula vorace y su culpa dañada me aflaca en la pluuiia do no está yo sola avnque ánima triste bien acompañada que aquestos que veys en tan suzia morada están en tal pena por tal apetito</p>	<p><i>per la donosa colpa de la gola come tu vedi a la pioggia mi fiasco e io anima trista non son sola che tutti queste a simil pena stanno per simil colpa [...], 52-7</i></p>
--	--

El contrapaso del original era por “analogía,” como se señala aquí mismo en los vv. 56-7: si en vida comieron como animales, o cerdos, ahora están agachados o postrados (*fiaccati*) en el medio de la lluvia, el lodo y la inmundicia. Villegas, en cambio, traduce según el otro tipo de contrapaso usual en la *Commedia*, el contrapaso por antítesis. En el comentario aclara este “contrapaso villeguiano” de la siguiente manera: “y dize que la gula vorace y tragadora y su tan dañada culpa [...], le aflaca y desgasta y consume la grosura que auía criado con los manjares sabrosos que con tanta diligencia buscó en la vida” (l 2v.). Los versos recién mencionados, además, impiden aducir un error de comprensión –*fiacco*, por “aflaco” (la lección del original Landiniano, además, es “*fiaccho*”)–, pues son muy claros respecto de la relación analógica entre el pecado y su pena.

6- Señalemos, finalmente, una característica de toda la traducción, relacionada al mismo tiempo con los mecanismos de omisión y amplificación: la tendencia a unificar las imágenes y comparaciones de un canto en un solo sentido. Mencionemos, a modo de ejemplo, el caso del canto XXI, donde la mayoría de las comparaciones del TF están relacionadas con términos culinarios, pues los demonios atormentan a los condenados sumergidos en la pez pinchándolos con tenedores. En algunos casos, sin embargo, Dante varía de comparación: “*Covertò convien che qui balli*” (53), refiriéndose al baile que deben hacer los condenados por debajo de la pez para evitar el pinchazo. Villegas traduce, en cambio, “(...) conuiene **que cuezas** de yuso” (8g). Otro buen ejemplo es el del canto XXVII, donde Dante y Virgilio se encuentran con Guido de Monte Feltro. Es este un canto plagado de alusiones a la guerra, las que hizo Guido y las que haría Bonifacio VIII, utilizándolo. Cuando Guido se refiere a su momento de retiro, Villegas dirá:

<p>11gh: y quando me vi enla hedad do debría cada vno sonar para se recojer.</p>	<p>[<i>di mia etade</i>] <i>ove ciascun dovrebbe calar le vele e raccoglièr le sarte</i>, 80-1</p>
--	---

Mientras el TF utilizaba aquí una metáfora náutica (la vida como una barca) Villegas, en cambio, traduce por una imagen bélica, la cual comenta en su glosa:

en la hedad de cinquenta o cinquenta y cinco años en el qual todo hombre debría de sonar a se recoger: en las batallas fazen sonar los capitanes las trompetas a recojerse a la gente quando anda derramada, y éste como fue grand cauallero y capitán, vsa de aquella comparación que asý debrían fazer los cuerdos en sus vidas, quando llegan a aquella hedad (H6r)

La tendencia del traductor, por tanto, es la de omitir algunas de las imágenes que encuentra en el TF y reemplazarlas por otras agregadas que homogenizan el sistema simbólico de su texto con un fin preciso, en este caso, acentuar aún más la connotación bélica del canto. De hecho, unas líneas más adelante introducirá un *excursus* sobre la guerra justa y la injusta, de connotaciones ideológico-propagandísticas (H6v), que sólo se explica teniendo en cuenta el conflicto más importante que ocupó a Fernando el Católico como regente desde 1512: la disputa por Navarra y la necesidad de justificar su anexión (véase Hamlin, 2013c: 134-6).

En efecto, como se infiere de lo analizado en todo este subapartado, la mayoría de los mecanismos de traducción que se ponen en juego en nuestro texto, mientras están estrechamente ligados a las restricciones que impone el ictus y la forma estrófica castellana, tienen también implicancias y/o motivaciones ideológicas que, consciente o inconscientemente, transforman el contenido y la forma del texto dantesco.

Algunas reflexiones a modo de conclusión. Hemos ya señalado cómo el “desorden como regla” que la “coacción de los ictus” induce a la copla de arte mayor resulta empeorado, en el caso de nuestra traducción, por los malabares que el traductor debe realizar para amoldar al mismo y a la nueva forma estrófica la materia dantesca. El modelo de referencia de esta poética, por tanto, resulta constantemente sobrepujado, a través de procedimientos que se utilizan de manera excesiva, como el hipérbaton constante y el encabalgamiento, no sólo el sintáctico entre versos, sino el semántico entre coplas. El resultado es un texto poético cuya característica principal es el desorden, sintáctico, semántico y estructural, que lleva al modelo de Mena a sus últimas consecuencias.

Sumemos, a todo esto, la fragmentación y atomización que sufre la traducción al presentarse como un “*textus cum commento*” (Powitz, 1979) pues, debido al “método centrífugo o amplificador de la glosa” –palabras de Weiss y Cortijo Ocaña (2008: 149) aplicadas al comentario de Hernán Núñez a las *Trescientas*–, las coplas quedan aisladas y distantes. Mientras la voluntad rectora del comentarista intenta ordenar el caos derivado de la forma estrófica elegida, al mismo tiempo, genera una distancia entre copla y copla que no hace más que incrementar en la lectura del texto poético su desorden semántico. Para hilar el sentido, por tanto, el lector se ve obligado a redirigirse constantemente al comentario, el cual, mientras absorbe la fuerza narrativa y poética de los versos que comenta, logra desplazarse del margen y ocupar el lugar central, tanto desde el punto de vista material, como de su fuerza hermenéutica. Es aquí donde los contenidos político-apologéticos se introducirán más explícitamente.

Aunque luego del análisis realizado en estas páginas podría deducirse fácilmente cuán incertada es la traducción de Villegas –y sus pocas capacidades poéticas en relación a Dante–, es necesario aclarar que esta perspectiva inmanentista que comprende los cambios que conlleva la forma castellana como “traiciones” que empeoran a Dante, además de distar de los parámetros hermenéuticos dentro de los cuales se comprendía la traducción en la Edad Media, no tiene en cuenta que la traducción siempre implica una pérdida –más si se acomete en verso–. Lo expresa mucho mejor que nosotros George Steiner:

Ninguna traducción puede ser total, ninguna puede transferir a otra lengua toda la suma de implicaciones, tonalidades, connotaciones, inflexiones miméticas que internalizan y declaran las significaciones que hay en la significación. Algo se perderá, algo quedará elidido; algo se agregará por el impulso de la paráfrasis [...]. (1987: 159)

No por esto la traducción debe desestimarse, al contrario, en cuanto práctica cultural y literaria debe ser apreciada y estudiada, no tanto por lo que en ella se “pierde” en relación al TF, sino por lo que en ella se “gana” y lo que ofrece al nuevo contexto histórico-cultural. Pues si Villegas “minimiza” algunas de las implicancias histórico-políticas del TF (Andreu Lucas, 1995: 432), maximiza, desplaza, transforma y agrega las que sí le son funcionales que, lejos de “anular las posibilidades connotativas” (433) del texto, las multiplican y redirigen al contexto castellano. En efecto, para que su obra cobre relevancia cultural y posea una funcionalidad precisa en la España del momento, Villegas se vio en la necesidad de “castellanizar” el texto, de “domesticarlo,” según la terminología de Venuti (1995: 18-19), tanto desde el punto de vista formal –la elección del arte mayor y su adherencia a ultranza a su poética– y cultural, como desde el punto de vista ideológico-político.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. Giorgio Petrocchi ed. *La Divina Commedia secondo l' antica vulgata*. Firenze: Le Lettere, 1994.
- Andreu Lucas, Maribel. "La amplificación en el Infierno de Dante traducido por Pedro Fernández de Villegas (Burgos 1515)." Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 1995.
- Arce, Joaquín. "La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles." *Revista de la Universidad de Madrid* 14 (1965), 9-48.
- Beltrani, Armida. "D. Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della *Divina Commedia*." *Giornale Dantesco* 23 (1915): 254-293.
- Bianchi, Dante. "Rima e verso nella *Divina Commedia*." *Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere* 95 (1961): 126-40.
- Cátedra, Pedro. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su 'Consolatoria de Castilla'*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Chiavacci Leonardi, Ana María introd. y com. *Commedia di Dante Alighieri: Inferno*. Milano: Einaudi, 1997.
- Cortijo Ocaña, Antonio y Julian Weiss. "El 'Sermón de la Sagrada Escritura' de Pseudo-san Agustín y la versión romance de Hernán Núñez: Notas sobre el Humanismo cristiano del primer renacimiento," *La Corónica* 37.1 (2008): 145-74.
- Fernández de Villegas, Pedro. *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por el comentado, allende de los otros glosadores, [...] con otros dos tratados, vno que se dize Querella de la fe y otro Aversión del mundo y conuersión a Dios*. Burgos: Fadrique alemán de Basilea, 1515. Ejemplar conservado en la Biblioteca del Palacio Real bajo la signatura I-B-21.
- Ferrante, Joan, "A poetics of Chaos and Harmony." Rachel Jackof ed. *The Cambridge Companion to Dante: Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [1993].
- Fine, Thomas Rea. *Fernández de Villegas's translation and commentary on Dante's 'Inferno'*. University of Michigan: University Microfilms International, 1981.
- Hamlin, Cinthia M. "El comentario de la *Divina Comedia* de Villegas y el humanismo peninsular: reflexiones lingüísticas y renovación filológica." *Incipit* 31 (2011): 73-100.
- . "Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la *Commedia*." *eHumanista* 20 (2012a): 430-450.
- . "El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanistas." *eHumanista* 21 (2012b): 437-466.
- . "La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Commedia* y los Reyes Católicos." *Revista de Literatura Medieval* 24 (2012c): 81-100.
- . "Perspectivas y planteamientos de una poética: reflexiones sobre poesía y ficción en el comentario a la *Comedia* de Fernández de Villegas." *e-Spania* 14 (2012d): <<http://e-spania.revues.org/22014>>.
- . "Reseña de Roberto Mondola, *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*." *Incipit* 32-33 (2012-13): 320-329.

- . "La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino." *Lemir* 17 (2013): 113-150.
- . "De nuevo sobre la funcionalidad propagandística de la traducción y el comentario de la *Divina Comedia* de Villegas (1515)." *La Corónica*, 42.2 (Spring 2014): en prensa.
- Lázaro Carreter, Fernando. "La poética del arte mayor castellano." Dámaso Alonso ed. *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*. Madrid: Gredos, 1972. I, 343-378.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: Colegio de México, 1950.
- Mena, Juan de. Miguel A. Pérez Priego ed. *Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1989.
- Mondola, Roberto. *Dante nel Rinascimento castigliano: L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*. Napoli: Pironti, 2011.
- Nieto Soria, José Manuel. *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid: Dykinson, 1999.
- Parodi, Ernesto. "La rima e i vocabili in rima nella *Divina Commedia*." *Lingua e Letteratura*. Venecia: Pozza, 1957. 203-84.
- Powitz, Gerhardt. "Textus cum commento." *Codices Manuscripti* 3 (1979): 80-89.
- Procaccioli, Paolo. *Filologia ed esegesi dantesca nel '400: L'"Inferno" nel "Comento sopra la Comedia" di Cristoforo Landino*. Firenze: Olschki, 1989.
- Quilis, Antonio. *La métrica española*. Madrid: Alcalá, 1975.
- Recio, Roxana. "Alonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista." *La Corónica* 19.2 (1990-1991): 112-131.
- . "La evolución de las ideas sobre traducción y traductos en Castilla: La introducción del Infierno de Villegas." *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de Setiembre de 1997)*. Castellón: Universitat Jaume I, 1999a. III, 213-220.
- . "Landino y Villegas: análisis de una traducción del infierno de Dante." *Voz y Letra* 10.1 (1999b): 25-39.
- . "Comentarios y lenguas vernáculas: la traducción como vehículo cultural propagandístico." *Revista de Lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 9 (2003): 321-332.
- Río Fernández, Rocío del. "Los prólogos y las dedicatorias en los textos traducidos de los siglos XIV y XV: una fuente de información sobre la traducción y la reflexión traductológica." *Estudios Humanísticos. Filología* 28 (2006): 161-184.
- Russell, Peter. *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona: 1987.
- Steiner, George, *Antígonas, una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología*, Washington: Georgetown University Press, 1977.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres-Nueva York: Routledge, 1995.
- Wittlin, Curt. "El oficio de traductor según Alfonso Tostado de Madrigal en su comentario al prólogo de san Jerónimo a las *Crónicas* de Eusebio." *Quaderns* 2 (1998): 9-21.

Wotjak, Gerd. "Técnicas de translación." Mario Medina, Leandro Caballero y Fernando Martínez comps. *Aspectos fundamentales de la teoría de la traducción*. La Habana: Pueblo y Educación, 1981. 197-229.