



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Facultad de
Traducción e Interpretación**

GRADO EN
TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN

TRABAJO FIN DE GRADO
**LUDOVICO ARIOSTO:
TRADUCCIÓN Y
RESCRITURA**

Presentado por:

D^a. Marta Martínez García

Tutor:

Prof. Dr. José María Pérez Fernández



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Resumen

Este Trabajo Fin de Grado consiste, en primer lugar, en el estudio y traducción parcial al español de una de las obras caballerescas más significativas de la épica europea y mundial: *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. La repercusión de Ariosto y su manejo de la *ottava rima* en la literatura posterior fue de tal envergadura que se puede atisbar hasta en el más recóndito poema épico. Es por esto que la segunda parte del trabajo se centra en un análisis comparativo del *Orlando* con otras dos obras épicas posteriores, en particular, *Orlandino* de Teófilo Folengo y *Don Juan* de Lord Byron. A parte de un breve comentario biográfico de cada uno, el estudio toma como base un fragmento de la obra y su propuesta de traducción al español para las indagaciones posteriores sobre influencias y divergencias con Ariosto. Esta parte se divide en otros dos subapartados. Por un lado, el análisis lingüístico y métrico del texto original y la propuesta de traducción, que junto con la del *Orlando* constituye una de las partes fundamentales de este TFG. La traducción cuenta además con un análisis posterior que comenta el proceso de traducción, las técnicas empleadas y los problemas enfrentados. Por otro lado, el apartado “Influencias y diferencias con Ariosto” se basa en la comparación de las obras secundarias con la obra de Ariosto en cuanto al contenido temático, el estilo y la estructura general.

Palabras clave: literatura, poesía, épica, épica caballerescas, traducción, Orlando.

Abstract

This Final Degree Project consists, firstly, in a study and partial translation into Spanish of *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto—one of the most significant chivalric poems of universal literature. The impact of Ariosto and his *ottava rima* on later literature was so far-reaching that his style inspired numerous authors in their epic poems. Therefore, the second part of this project is a comparative analysis of *Orlando* and two other epic works, *Orlandino* by Teófilo Folengo and *Don Juan* by Lord Byron. This study aims to show the influences and differences with respect to Ariosto’s work taking as a basis a fragment of these poems and a proposed translation into Spanish. This part is divided into two sections. On the one hand, the translation and linguistic and metrical analysis of the source text, which is a fundamental part of the project together with Ariosto’s part. Moreover, the translation includes a commentary on the translation process, the problems I was faced with and the techniques I applied to solve them. On the other hand, the section “Influencias y diferencias con Ariosto” compares the secondary works with *Orlando* in terms of content, style, and general structure.

Key words: literature, poetry, epic, chivalric epic, translation, Orlando



UNIVERSIDAD DE GRANADA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. <i>Orlando furioso</i> , Ludovico Ariosto.....	6
1.1 Ludovico Ariosto.....	6
1.2 <i>Orlando Furioso</i>	7
1.3 Traducción italiano-español	9
1.4 Análisis de la traducción	12
2. Influencia de <i>Orlando furioso</i> en autores posteriores	13
2.1 Teófilo Folengo.....	14
2.1.1 Teófilo Folengo y el <i>Orlandino</i>	14
2.1.2 Traducción italiano-español	15
2.1.3 Análisis de la traducción	17
2.1.4 Influencias y diferencias con Ariosto	18
2.2 Lord Byron	19
2.2.1 Lord Byron y <i>Don Juan</i>	19
2.2.2 Traducción inglés-español.....	21
2.2.3 Análisis de la traducción	24
2.2.4 Influencias y diferencias con Ariosto	25
CONCLUSIONES	27
Bibliografía	29
MEMORIA	31



INTRODUCCIÓN

«Las mismas ideas y los mismos hechos suelen reproducirse a la vuelta de un cierto número de años, mientras que la forma que les da el poeta no se reproduce jamás» (Burgos, 1846, pág. IX)

El señor de los anillos de Tolkien, la afamada serie *Juego de Tronos* o la saga de la británica Rowling, *Harry Potter*, son títulos que suenan hasta a las personas más desconectadas del mundo del cine y la literatura. Historias fantásticas rebosantes de caballeros valerosos, doncellas en apuros y doncellas guerreras, criaturas mágicas y mitológicas, batallas legendarias y escenas que ponen a prueba a los más sensibles. Sin duda, obras de arte que fueron llevadas a su máxima expresión en la gran pantalla. Sin embargo, estas cautivadoras historias, a pesar de pertenecer a la ficción más actual, tienen su origen muchos siglos atrás. Desde su creación antes de Cristo con Homero, Hesíodo y Virgilio, la épica ha formado parte de nuestra literatura a través de los siglos, siendo recreada continuamente por maestros de la escritura, pero no fue hasta el siglo XVI cuando el italiano Ludovico Ariosto elevó la épica hasta uno de los picos más altos del género. El renovador *Orlando furioso*, la continuación del *Innamorato* de Boiardo, es un inagotable relato de guerra y aventuras que entrelaza los romances y enfrentamientos de sus personajes en una intrincada línea temporal, traspasando además los límites de la tan impecable literatura caballeresca al narrar algunos de los momentos más naturales, para algunos innobles, de la vida misma. A través de estos infinitos versos, es inevitable pensar en los icónicos dragones de *Juego de tronos*, el hipogrifo de Sirius en *Harry Potter* o las osadas guerreras Eowyn o Arwen en la saga de Tolkien; el legado “ariostesco” que alcanza nuestros días. Asimismo, lo que hizo que esta historia llegara a ser una verdadera obra de arte fue la maestría con los versos de Ariosto, llevando la caballeresca *ottava rima* a su época dorada. «Ariosto revive de nueva forma las viejas tradiciones y las antiguas leyendas; y sabido es que esta forma es todo en las obras de imaginación. Ella constituye la originalidad, revela el genio poético». (Burgos, 1846, pág. XI)

Los ejemplos anteriormente comentados son solo algunos de los más famosos en nuestra actualidad, pues a pesar de que el estilo de Ariosto es único e inimitable, el *Orlando Furioso* fue y sigue siendo un referente y fuente de inspiración para miles de autores. Aunque no solo son miles los autores, sino también la forma en la que decidieron realizar su tributo. Nuevas obras épicas con elementos y guiños del *Furioso*, recreaciones¹, imitaciones, alabanzas o incluso parodias y sátiras. Este último es un género particularmente interesante, ya que suelen crear tanto una oleada de críticas como de admiradores. Naturalmente, no faltaron satíricos que alborotaron a la elegante e ilustre literatura caballeresca y que, concretamente, satirizaron al *Furioso*. Como ejemplo directo tenemos a Teófilo Folengo que, bajo el seudónimo de Limerno Pitocco, compuso el *Orlandino*, poema considerado una parodia por unos y una alabanza por otros. Desde otra perspectiva, la influencia de Ariosto también se puede atisbar en la literatura inglesa, concretamente en el *Don Juan* de Lord Byron, que es una sátira de la épica caballeresca en general con la legendaria figura de Don Juan como protagonista.

Estas dos obras recién nombradas junto con la originaria *Orlando Furioso* serán los protagonistas de este proyecto, cuyo objetivo tiene tres vertientes: la primera, admirar la maestría de Ariosto y su influjo en la literatura posterior; la segunda, llevar al español una pequeña parte de cada una

¹ La película *Orlando furioso* (1975) o la *Ópera Orlando Furioso* de Vivaldi (1727), recientemente representada en el Teatro Real de Madrid en 2021.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

de las obras protagonistas y, por último, con un carácter más simbólico, traer de vuelta a nuestros días el más puro origen de la fantasía literaria y cinematográfica.



1. *Orlando furioso*, Ludovico Ariosto

1.1 Ludovico Ariosto

«El estudio del *Orlando furioso* será eternamente precioso para la historia de la poesía»
(Burgos, 1846)

Ludovico Ariosto (1474-1533) es conocido por ser el autor del poema caballeresco más fantástico y cautivador del Cinquecento, el inconfundible *Orlando furioso* (1516-1532). En este periodo perteneciente al Alto Renacimiento se sitúan algunos de los autores y artistas más célebres de la historia mundial, tales como Leonardo Da Vinci y *La última cena*, del cual este prestigioso poeta no se aleja en maestría y renombre.

Nacido en Módena, en la región italiana de Emilia Romagna, el futuro autor creció en el ambiente culto y acomodado de la corte gracias a que su padre trabajaba para la Casa de Este, una noble familia de mecenas renacentista situada en Ferrara, Módena y Reggio. En este clima de despreocupación, Ariosto se nutrió en las mejores fiestas y representaciones teatrales, disfrutando de su juventud mientras se empeñaba en sus estudios humanísticos y en sus primeras composiciones en latín. Tras la muerte de su padre, tuvo que ocuparse de la administración de su familia y comenzar a trabajar, dejando por un largo tiempo esa vida despreocupada. Este fue el momento en el que comienza su relación con el cardenal Hipólito de Este, miembro de la importante familia italiana que daría rienda suelta a su poesía y con el que, alternando los servicios al cardenal con sus composiciones mal apreciadas, acabó convirtiéndose en un hombre de corte. A pesar de que dichos encargos resultaron ser muy numerosos y arduos, que lo llevaron incluso a mantener tensos encuentros entre Hipólito y el papa Julio II, hicieron de Ariosto una importante figura del país. En la última etapa de su vida, tras gobernar la nueva región de Garfagnana a regañadientes entre los años 1522 y 1525, vuelve a tener la vida tranquila que tanto adoraba para centrarse completamente en sus obras y, sobre todo, en la tercera y última parte de *Orlando furioso*, cuya última edición se publicó un año antes de su muerte en 1533.

Su escritura y estilo encuadran a este autor en el movimiento literario conocido por petrarquismo, corriente estética que se conoce por seguir e imitar al autor toscano Petrarca. Sin embargo, su escritura se fue haciendo eco creando un estilo propio que sería tan influyente e imitado por innumerables autores a lo largo de la historia del arte. Como muestra de ello en España podemos disfrutar del claro y famosísimo ejemplo de *Don Quijote de la Mancha*, en el que tanto el estilo de Ariosto como el propio Orlando aparecen a lo largo de toda la historia. En cuanto a la lengua en la que componía, tal y como se ha mencionado anteriormente, desde muy joven inició a componer sus obras en latín, pero fue a partir de 1503 que cambió de parecer y comenzó a escribir en lengua vulgar, ya que él mismo dijo que prefería ser considerado uno de los primeros autores toscanos, que un segundón entre los latinos (Fernández, 2004). Como resultado, con el *Furioso* pasó a considerarse el primer autor no toscano que escribe su obra en lengua toscana, la variedad que finalmente daría paso al italiano. En definitiva, a partir del estilo petrarquista, el lenguaje y la escritura de Ariosto llegó a ser «altamente intonato, omogeneo, rivolto ad attuare quell'ideale di eleganza aurea e insieme spontanea, classica e vitale». (Sapegno, 1964)

Durante toda su vida no paró de componer, creando otras destacadas obras que algunos estudiosos consideran como pausas o complementarias al *Furioso*, con las que se relajaba y experimentaba con otros estilos y temáticas. A modo de ejemplo están las siete *Satire* (1517-1525), bajo el



UNIVERSIDAD DE GRANADA

modelo de la sátira clásica de Horacio; las comedias como *La Cassaria* (1508) o *Il Nigromante* (1512) y las *Rime* (primera recogida en 1545), textos líricos de amor bajo el modelo petrarquista. No obstante, como hemos mencionado anteriormente, su *magnum opus* es la mundialmente conocida epopeya caballeresca, *Orlando furioso*, que será analizada con su debido detenimiento en el siguiente apartado.

1.2 *Orlando Furioso*

Considerada una de las cumbres literarias del Renacimiento, *Orlando furioso* es una obra basada en el modelo de los clásicos latinos, pero con el prestigio e influencia de los textos vulgares de Petrarca y Boccaccio, que al inicio del Cinquecento comienzan a contemplarse como nuevos modelos de la literatura moderna (Zatti, 2016, pág. 31). Fue publicada por primera vez en 1516, aunque no dejó de perfeccionarla y completarla hasta su última edición en 1532. En esta corrección final se observa la diligencia y, en partes, obsesión con las que trabajaba el autor en sus últimos años, cuando finalmente se pudo dedicar en cuerpo y alma a la producción de la que fue la obra de su vida.

El libro está compuesto por cuarenta y seis cantos escritos en octavas reales. La octava real, también conocida como *ottava rima*, es una composición poética «as old as the hills in Italy» (Marchand, 1973-82, pág. 229), que consiste en una estrofa de ocho versos endecasílabos, por ende, de arte mayor, y cuya rima es consonante, siguiendo una estructura específica que será analizada con más detenimiento a través de un ejemplo en la siguiente sección. Cada canto sigue una misma estructura: una estrofa sobre el argumento de cada canto y una larga sucesión de versos con una media de alrededor de 105 estrofas en cada canto. Además, antes de comenzar con el texto en sí, como es propio de la épica, Ludovico añade una dedicatoria para el cardenal Hipólito de Este: “Orlando Furioso di messer Ludovico Ariosto allo illustrissimo e reverendissimo cardinale Donno Ippolito da este Suo signore” (Ariosto, 2010).

En cuanto al contenido temático, el *Furioso* de Ariosto es una continuación de *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, como declara el mismo autor. Tras la muerte del autor del *Enamorado*, no faltaron escritores que quisieron concluirlo por él tales como Nicolás Agostini o Francisco Berni. Sin embargo, Ariosto insatisfecho de las revisiones e inmaduros versos que se añadieron en las nuevas propuestas, decidió proseguir él mismo la obra. (Burgos, 1846, pág. II) Como resultado, según la opinión de cuantiosos lectores, Ariosto con su indudable imaginación y maestría con los versos consiguió superar a los autores precedentes.

De este modo, la historia comienza en el punto en que lo dejó Boiardo, es decir, la vuelta de Orlando junto a Angélica de Oriente en medio de la guerra entre sarracenos y cristianos. Es por esto que el principio de la obra se basa en una reintroducción de la trama y de los personajes. (*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto*²). No obstante, definir el argumento de Ariosto en unas pocas líneas es verdaderamente una tarea imposible, ya que continuamente van apareciendo nuevas tramas, pero se pueden señalar tres tramas principales: la guerra entre sarracenos y cristianos, el romance entre Orlando y Angélica, y la trama entre

² Esta es la primera frase de la obra, que con el paso del tiempo se ha hecho un símbolo de la obra en sí.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Ruggiero y Bradamante³. A estas tramas principales se van incorporando continuamente nuevos personajes, cuyas historias se van entrelazando entre sí de manera fortuita. Esta técnica narrativa se llama *entrelacement*, técnica característica de la literatura caballeresca, pero sobre todo de Boiardo y Ariosto. A modo de ejemplo está el amor entre Bradamante y Rogelio, que añade a la historia a la maga Melisa, que a su vez entrelazará el relato con el pueblo bárbaro de Eduba, que ya anteriormente había raptado a Angélica, y así sucesivamente.

Como resultado de la larga extensión de la obra, que cuenta con más de 38.000 versos, y la inverosímil imaginación del autor, se puede disfrutar de los ingeniosos y variados personajes que crean esta trama tan heterogénea y, en ocasiones, algo complicada de seguir. A lo largo de los cantos trascurren figuras de todo tipo: famosos héroes y guerreros como Orlando y Reinaldo, hechiceros como la maga Melisa o el ermitaño nigromante, doncellas en apuros como Angélica u Olimpia, mujeres guerreras como Bradamante, figuras mitológicas y monstruos como el hipogrifo o la Orca, objetos mágicos como el anillo de Angélica o las fuentes del Amor y del Odio. Por otra parte, además de cantar hazañas con increíbles personajes completísimos, es a la vez un excepcional poema encomiástico que intercala la narración con elogios a personajes ilustres de todas las épocas y países. Este es el indudable caso del emperador romano, Carlomagno; el rey de los sarracenos, Agramante; y especialmente la Casa de Este con la trama entre Ruggiero y Bradamante, entre muchos otros.

Como toda gran obra, desde el día de su publicación ha ido recibiendo diversas críticas. Hay quien criticó a Ariosto por su estilo, en algunos momentos, “innoble”. Sin embargo, es necesario comprender y darse cuenta de que el problema o la culpa no era del propio autor, sino de la época en la que vivió. Ariosto se había propuesto representar todo lo que la naturaleza nos ofrece y eso supone tanto los aspectos positivos como los negativos. A modo de ejemplo cabe destacar uno de los versos más llamativos por su carácter controvertido. El ermitaño que ayuda a Angélica a escapar de Reinaldo y Ferragú intenta aprovecharse de ella haciéndola dormir profundamente con una poción. Por su parte, el ermitaño debido a su avanzada edad tiene problemas de erección, y finalmente, se duerme al lado de Angélica, frustrado y sin fuerzas para volver a intentarlo.

49

*Egli l'abbraccia ed a piacer la tocca
ed ella dorme e non può fare ischermo.
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
non è chi 'l veggia in quel loco aspro ed ermo.
Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
ch'al disio non risponde il corpo infermo:
era mal atto, perché avea troppi anni;
e potrà peggio, quanto più l'affanni.*

50

*Tutte le vie, tutti li modi tenta,
ma quel pigro rozzon non però salta.
Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;
e non può far che tenga la testa alta.
Al fin presso alla donna s'addormenta;
e nuova altra sciagura anco l'assalta:
non comincia Fortuna mai per poco,
quando un mortal si piglia a scherno e a gioco*

[Canto ottavo, *Orlando furioso*]

La obra que fuera escrita «per spasso e recreatione di Signori e persone di animi gentili e madone» como dijo el propio Ariosto en la carta para pedir el privilegio de impresión (citado en Zatti, 2016, pág. 31), acabó sobrepasando este límite gracias a la ambición del autor, para convertirse en una historia dirigida a todo tipo de lectores y lugares en el mundo. En España son muchos los que se

³ Esta fue compuesta con una clara intención encomiástica, ya que al final Ruggiero y Bradamante se casan y tienen hijos, que resultan ser los fundadores de la Casa de Este.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

vieron repercutidos por las aventuras de Orlando y el estilo de Ariosto, desde el ya mencionado Cervantes y su *Quijote*, pasando por Pedro de la Sierra y su continuación de *Espejo de príncipes y caballeros*, hasta los poemas de Lope de Vega y Garcilaso sobre la idílica Angélica. No obstante, en este Trabajo Fin de Grado serán analizadas y comparadas con los textos de Ariosto dos obras ajenas a la literatura española: la obra italiana *Orlandino* de Teófilo Folengo y la del británico Lord Byron, *Don Juan*; pero no sin antes hacer un estudio y traducción del propio Ludovico Ariosto.

1.3 Traducción italiano-español

Antes de pasar a la traducción, es muy conveniente realizar un análisis métrico de las composiciones de Ariosto y sus famosas octavas reales u *ottava rima*. En España este tipo de composición poética llegó a hacerse muy sonada y admirada, principalmente en el Barroco, gracias a autores como el ya mencionado Garcilaso de la Vega, además de Francisco de Quevedo o Luis de Góngora. Así pues, como se ha dicho anteriormente, una octava real es una composición poética que consiste en una estrofa de ocho versos endecasílabos, por ende, de arte mayor, y cuya rima es consonante, es decir, coinciden todos los sonidos de la última sílaba de la palabra y no solo las vocales. Este tipo de composición sigue una estructura fija en la rima, que es ABABABCC. Como podemos observar en la primera estrofa adjunta bajo este párrafo, los seis primeros versos muestran una clara rima encadenada (ABABAB) y en los dos últimos lo que sería una pareada (CC), ya que la rima se repite en pareja o en pares. Ariosto seguía la métrica al pie de la letra, aunque obviamente, al tratarse de una obra tan larga, en algún momento se pueden encontrar determinadas licencias poéticas.

8
Na/ta po/chi di i/nan/zi e/ra u/na ga/ra 11A
tra il/ con/te Or/lan/do e il/ suo/ cu/gin Ri/nal/do; 11B
che ambi avean per la bellezza rara 11A
d'amoroso disio l'animo caldo. 11B
Carlo, che non avea tal lite cara, 11A
che gli rendea l'aiuto lor men saldo, 11B
questa donzella, che la causa n'era, 11C
tolse, e diè in mano al duca di Bavera; 11C

[Canto primo, *Orlando furioso*]

Para la elección de estos versos fui guiada por el tutor que dirige este trabajo, ya que, al ser una obra tan larga, decidimos establecer unos límites (en el *Canto primo*, entre los versos 1-21) para que el trabajo fuera un tanto más fácil y sistematizado. Además, al tratarse de una continuación del poema de Boiardo, en este primer canto se hace una reintroducción de los personajes y contextualización de la trama. Ahora bien, elegí justamente estas cuatro porque me parece que tienen un carácter muy fuerte y conciso, combinando una introducción de la trama (cómo explica el origen de la contienda), cómo se desarrolla (ella se escapa) y cómo finalmente se abre otra trama o problema (se encuentra a uno de los caballeros que la persigue).

De este modo, el contexto del fragmento elegido es el punto en el que la dejó Boiardo, esto es, dentro del marco de la guerra entre sarracenos y cristianos, cuando el ejército cristiano de Carlomagno pretende frenar la invasión sarracena del rey Agramante y el rey Marsilio en los Pirineos, donde habían levantado un campamento. Orlando, tras sus peripecias en Oriente, aparece en el campamento junto a Angélica. El problema comienza cuando se descubre que



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Reinaldo, también enamorado de la doncella, se encuentra en dicho campamento. No obstante, para evitar enfrentamientos antes de la inminente batalla cristiana-sarracena, Carlomagno intenta solucionar temporalmente el conflicto con una competición por la doncella. Este entregó a Angélica al duque de Baviera y prometió que sería otorgada al guerrero que, literalmente, «di sua man prestassi opra più grata» en la batalla. Tras la derrota de los cristianos, Angélica aprovecha el momento para escapar por el bosque a caballo, cuando se ve sorprendida por un guerrero que desde lejos la observa. En estrofas posteriores se descubre que el caballero es el propio Reinaldo que intenta alcanzar a la dama. Una vez hecha la introducción, adjunto la traducción de los cuatro versos elegidos. (Véase la siguiente página)



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Traducción

8

Nata pochi di inanzi era una gara⁴
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo;
che ambi avean per la bellezza rara
d'amoroso disio l'animo caldo.
Carlo, che non avea tal lite cara,⁵
che gli rendea l'aiuto lor men saldo,⁶
questa donzella, che la causa n'era,
tolse, e diè in mano al duca di Bavera;

9

in premio promettendola a quel d'essi
ch'in quel conflitto, in quella gran giornata,
degli infideli più copia uccidessi,⁷
e di sua man prestassi opra più grata.
Contrari ai voti poi furo i successi;
ch'in fuga andò la gente battezzata,
e con molti altri fu 'l duca prigionero,
e restò abbandonato il padiglione.

10

Dove, poi che rimase la donzella
ch'esser dovea del vincitor mercede,
inanzi al caso era salita in sella,
e quando bisognò le spalle diede,
presaga che quel giorno esser rubella
dovea Fortuna⁸ alla cristiana fede:
entrò in un bosco, e ne la stretta via
rincontrò un cavallier ch'a piè venìa.

11

Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
e più leggier correa per la foresta,
ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo.⁹
Timida pastorella mai sì presta
non volse piede inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch'a piè venìa, s'accorse.

8

Pocos días antes una competición empezara,
entre el conde Orlando y su primo Reinaldo;
que ambos tenían por la belleza rara
de amoroso deseo el corazón baldo.
Carlomagno que tal riña no apreciara,
para no arriesgar en la batalla su respaldo,
a esta doncella, que de la disputa causa fuera,
entregara a manos del duque de Baviera;

9

prometiendo entregarla a aquel que
en dicho conflicto de aquel gran día,
un mayor número de muertes provoque,
y mejor servicio preste con osadía.
Pero la promesa murió tras el ataque;
pues derrotada fue la gente que defendía,
prisionero cayó el duque; y la bandera
a su suerte quedó al igual que la madriguera.

10

Allí quedó la doncella desamparada,
que entregada debía ser en recompensa,
pero al caballo subió de una zancada,
y cuando pudo emprendió la huida intensa,
con la corazonada de una jornada inesperada
por la sonrisa de Fortuna y no de fe inmensa:
entró en un bosque, y quizás por destino,
encontró a un caballero por el camino.

11

Armadura en el pecho y casco en la cabeza,
espada en la mano y escudo en el brazo,
apresurado a través de la naturaleza,
como el corredor tras el cañonazo.
Ni una pastorcilla de tal delicadeza,
se alejaría de una serpiente y su picotazo,
como Angélica tiró de la rienda,
al divisar de lejos al guerrero en la senda.

⁴ Paráfrasis: *Era iniziato un conflitto pochi giorni prima.*

⁵ *Lite*, 'riña' o 'disputa'.

⁶ *Che poteva rendere il loro supporto in battaglia meno forte/in dubbio.*

⁷ Con "infideli" hace referencias a los sarracenos, que no seguían la doctrina cristiana.

⁸ Personificación de la suerte, la diosa Fortuna.

⁹ *Il contandino correva mezzo nudo per vincere ed ottenere il pallio rosso in una corsa campestre.*



1.4 Análisis de la traducción

Reflejar el proceso de traducción tanto en esta como en las siguientes traducciones es un importante punto de este trabajo, ya que a primera vista no es fácil reconocer toda la labor escondida tras esas cuatro o cinco estrofas. Como casi cualquier otra traducción no se trata simplemente de traducir de forma literal lo que dice el TO, ni solamente pasar el sentido de este al TM. La traducción de poesía, como he podido comprobar con mi propia experiencia, va mucho más allá de lo que parece *a priori*.

Por consiguiente, me parece oportuno incidir en cada una de las etapas del proceso, apoyándome principalmente en el estudio de Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología* (2001).¹⁰ Antes de nada, aclarar que, por un lado, dividiré las distintas etapas según el enfoque metodológico empleado en cada momento y dentro de cada una las estrategias que he ido utilizando. Por otro lado, comentaré los problemas que encontré en el proceso y las distintas técnicas a nivel microtextual que elegí para solucionarlos. Por último y antes de pasar al análisis en sí, decir que esta misma estructura será utilizada en los dos análisis posteriores con mínimas variaciones, ya que los textos tienen muchas características en común.

1) Primera etapa: método literal/transcodificación lingüística + método filólogo/traducción erudita

En esta etapa, prima el entender el sentido del texto, lo que se consigue principalmente a través de estrategias básicas y primordiales como conocer el argumento de la historia y leer vagamente, es decir, sin detenerse en cada palabra (la lectura en voz alta personalmente me resulta ser muy útil). Además, en este caso, me apoyé en las traducciones al español de otros autores como la ya citada traducción de Augusto de Burgos.

Una vez ubicada en la historia, comencé el proceso más exhaustivo de identificación de las correspondencias formales del texto para no perderme así ningún detalle. A través de buscar el significado de cada una de las palabras que no conocía, añadiendo notas sobre las estructuras gramaticales y, en definitiva, realizando mil búsquedas, realicé una paráfrasis del TO aún en la lengua italiana que me ayudara a delimitar las frases, ya que está escrito de manera muy esquemática o escueta. En mi propuesta de traducción he añadido en algunos versos esa paráfrasis para poder facilitar la lectura del mismo (Notas a pie de página 2 y 4). Esta paráfrasis me resultó de lo más útil, incluso crucial, para poder recoger todo el contenido del TO. Remarcar que el poema en cuestión está escrito en italiano antiguo, datado en el siglo XVI, por lo que la comprensión completa de todas sus referencias requiere todos estos arduos pero prácticos procesos.

2) Segunda etapa: método interpretativo-comunicativo

El principal objetivo de esta etapa es conseguir una primera traducción o un primer borrador que represente el sentido del texto, aunque aún no respete la rima de la octava real. De modo que escribía el significado de cada verso en una línea y así iba creando la forma y estructura

¹⁰ Albir, A. H. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (Cátedra ed.). Madrid, España: Grupo Anaya S. A.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

visual de la composición poética, para facilitar la siguiente y última etapa de mi proceso de traducción.

3) Tercera etapa: método semi-libre

En esta última etapa, poco a poco voy adaptando el contenido a la estructura poética y a la rima (ABABABCC), intentado crear musicalidad entre las palabras. Es cierto que en este tipo de traducciones es necesario tener un poco de creatividad, ya que en numerosas ocasiones tienes que optar por realizar una traducción libre (aunque sin alejarse demasiado del texto).

El último apartado del análisis consiste en explicar algunas de las técnicas y estrategias utilizadas en la traducción para poder solucionar los distintos problemas que han ido surgiendo. Un estudio a nivel microtextual, es decir, sobre términos concretos y fraseología para poder justificar las decisiones que he tomado.

A nivel general, la cercanía entre la lengua española e italiana permite el uso de técnicas muy simples, como las traducciones literales directas o simplemente cambiando las palabras por sinónimos para hacer que la rima concuerde, además de transposiciones o inversiones en las que se cambia simplemente el orden de la frase. No obstante, hay algunas técnicas más concretas.

- Compensación. En el verso 16, encontramos el término *padiglione*, que a mi parecer tiene dos matices semánticos diferentes. Por un lado, el sentido más literal se refiere a la tienda del campamento en sí; pero por otro, hace referencia a la insignia, a la bandera de las tropas, que tras la derrota de los cristianos ambas quedan abandonadas. Por consiguiente, la solución que le he dado a este problema del doble sentido es compensarlo en el verso anterior, añadiendo esa referencia a la bandera y a la tienda, pero con la metáfora de la madriguera (“prisionero cayó el duque, y la bandera / a su suerte quedó, al igual que la madriguera”).
- Generalización. En el verso 19, para referirme a *sella*, ‘la silla de montar del caballo’, he decidido utilizar un término más general, es decir, nombrando directamente al caballo (*era salita in sella* – al caballo subió). Sucede lo mismo en el verso 27 con *foresta*, ‘bosque’, donde lo cambio por la palabra “naturaleza” (*per la foresta* – a través de la naturaleza).
- Modulación. En el verso 28, del TO el autor para decir que el guerrero corría a gran velocidad lo compara con el campesino (*villan*) que corre en una carrera campo a través medio desnudo (*ignudo*), como hacían en la antigüedad, para conseguir esa especie de tela roja (*pallio rosso*) que daban a los vencedores. El problema viene con la traducción a la lengua meta, ya que en un solo verso parece imposible recoger todo esto. Aunque algo distinta, la solución que yo propongo es “como el corredor tras el cañonazo”, que igual hace referencia a una carrera, pero también al cañonazo que se da para dar comienzo. Asimismo, otra propuesta podría ser “como un flechazo”, pero no recoge esa referencia a la carrera.

2. Influencia de *Orlando furioso* en autores posteriores

Tras el gran revuelo que levantó Ariosto con el *Furioso*, han sido muchos los autores que se han visto muy influenciados por el italiano, tanto en lengua italiana como en español e inglés, entre otras. En concreto, en este trabajo se analizan las similitudes y diferencias con dos autores, uno no tan conocido como es el italiano Teófilo Folengo y otro que está considerado como figura de la poesía inglesa y mundial, el reputado británico Lord Byron.



2.1 Teófilo Folengo

2.1.1 Teófilo Folengo y el *Orlandino*

«*Mensibus istud opus tribus indignatio fecit*».

Teófilo Folengo (1491-1544), también conocido por sus seudónimos Merlín Cocayo, Merlín Cocai o Limerno Pitocco, es un distinguido poeta nacido en Mantua, en la región italiana de Lombardía a finales del siglo XV. Pese a que la historia de su vida es algo incierta, Folengo desde muy temprana edad mantuvo una vida conventual, estudió filosofía y se dedicó a escribir versos en latín al más estilo virgiliano. Estilo que se puede entrever en la que se convertiría en su obra maestra, *Baldus*. Esta fue publicada junto a otras obras en latín macarrónico bajo el título de *Opus Merlini Cocaii Poete Mantuani Macaronicorum* (1517-1552), también conocido simplemente como las *Macarroneas* o *Macarrónicas*. Gracias a esta obra se conoce por ser uno de los mayores, si no el mayor, representante de lo que hoy conocemos como “poesía macarrónica”, género burlesco que jugaba con las palabras mezclando el latín con una lengua vulgar, en este caso con el italiano. (Piscini, 1997)

La tranquila vida monástica que llevaba se vio interrumpida temporalmente cuando se vio envuelto en difusos contratiempos eclesiásticos. Sin embargo, parece indudable que los problemas sucedieron dentro del propio monasterio, ya que fue en el trascurso de esta febril época, cuando Folengo publicó dos obras profanas: *Orlandino* (1526) y el prosímpro *Caos del Triperuno* (1527). La primera, a pesar de no ser su obra maestra, es la obra analizada en esta tesis por ser considerada una sátira (por algunos autores¹¹) de las epopeyas caballerescas y, más concretamente, del *Orlando Furioso* de Ariosto, cuyas similitudes serán estudiadas con más detalle en el apartado siguiente.

Orlandino es un poema compuesto por ocho capítulos, escrito en octavas reales. En líneas generales, el argumento gira en torno a la vida del héroe épico Orlando, pero el contenido temático de esta obra se puede estructurar en tres bloques: los seis primeros capítulos, que narran los amores de los padres de Orlando, Berta y Milone (“Sedeo Milon rimpetto a la sua Berta: / pensa qual fogo tra quegli occhi nacque!”, (págs. Cuarto capitulo, 16); el séptimo capítulo, que es una burlesca sátira del nacimiento e infancia del héroe; y el octavo capítulo, que consiste en una novela anticlerical protagonizada por el abad Griffarosto, la cual ha sido omitida en numerosas ediciones por su carácter anticlerical. He aquí un ejemplo del fuerte carácter satírico de esta última parte (Ottavo capitulo, 1) en la que mientras presenta al personaje principal insinúa en los dos últimos versos, literalmente que “una ventosidad sale del recto y llega a la nariz”:

1.
*L'istoria del beato Griffarosto
che per domenticanza ne la penna
rimasta mi era, or la mia Musa tosto
di lui cantando carca su l'antenna;
Musa che, accortamente dal proposto
Cadendo, mentre dir Orlando accenna,
un vento par che dal culino vaso
minaccia le calcagna e dà nel naso.*

¹¹ Hay autores que no consideran esta obra como una sátira, ni como una parodia. Se basan en el principio de que Folengo no critica en ningún momento la épica caballerescas, sino que además reconoce su excelencia. Simplemente Folengo era un gran admirador de Ariosto y quería hacer algo distinto a la tradición, pero esto no quiere decir que fuera en contra o para satirizar a Ariosto.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

De igual importancia, antes de comenzar con los amoríos de los padres de Orlando y, por lo tanto, con la obra en sí, el autor añadió unos versos en latín y un soneto a modo de introducción. Dichos versos no deberían pasarse por alto o incluso pensar que tienen un único fin estético, ya que aportan mucha información de lo que será el poema, principalmente en el primer verso: «Mensibus istud opus tribus indignatio fecit». Por un lado, la primera parte de la frase explica que la obra fue compuesta en tres meses (*mensibus tribus*, 'en tres meses'), con lo que anuncia así el estilo frenético y precipitado que usará el autor en este poema. Deja entrever que «non è un libro composto a tavolino», sino un «libro di battaglia, composto in fretta e dettato da uno spirito amaro che spesso soverchia il sicuro istinto comico» (Piscini, 1997).¹² Por otro lado, la segunda parte del verso (*indignatio fecit*, 'indignación hizo') anticipa la indignación que provocaría en el ámbito religioso con sus inmoderadas palabras, a pesar de que a lo largo de su vida casi no participó en el debate religioso. En los demás versos, de manera enrevesada y enigmática, hace referencia a su vida, sus pseudónimos, obras publicadas en secreto y a autores pasados y de la época. (Chiesa, 1991)

Tanto esta obra como *Caos del Triperuno* fueron publicadas bajo el seudónimo de Limerno Pitocco. Se dice que este seudónimo «è il nome che il poeta prende quando scrive in volgare; qui è un 'Limerno pitocco', che cioè non va in cerca di grazie petrarchesche, [...] sguaiatissimo ed innamorato di sconcezze, mostra compiacenza per tutto ciò che è volgare e osceno» (Paoli, 1941). El estilo paródico y burlesco de la obra se puede ver a lo largo de toda la composición con incesantes referencias a numerosos autores (Virgilio, Ariosto, Boiardo, Livio, Salustio), personajes históricos (Carlomagno, Pilato,) y ficticios (Edipo, Esfinge, Agolante, Agricane, Gradasso), proverbios, comparaciones y alusiones de todo tipo. Es por esto que reconocer todas y cada una de dichas alusiones puede resultar un verdadero drama, así que cabe destacar la edición a manos de Mario Chiesa, que en cada una de las estrofas añade aclaraciones que hacen la lectura mucho más llevadera.¹³

2.1.2 Traducción italiano-español

Para la traducción de esta obra ha sido verdaderamente difícil elegir unas estrofas que satisficieran mis exigencias. Tenía que ser un fragmento que representara verdaderamente el alma del poema; por una parte, el carácter épico y caballeresco del Orlando, pero por otra parte la sátira y la hipérbole de Folengo. Finalmente, me he decantado por la traducción de dos partes distintas del séptimo capítulo, ya que es en el que se habla del nacimiento e infancia de Orlando y, por ende, la que tiene una relación directa con el poema de Ariosto. A mi parecer este canto da el matiz al nombre de la obra, pues narra cómo Orlando de niño (*Orlandino*) rebosaba de fuerza, osadía y destreza en la batalla desde muy temprana edad, lo que resulta algo excesivo y cómico.

En cuanto a la métrica de Folengo, funciona de igual manera que las caballerescas octavas reales de Ariosto, aunque se puedan detectar más variaciones y licencias poéticas. Además, es muy común que el sentido satírico o burlesco de la estrofa se resuma o explote en los últimos versos para que ese toque de humor tenga un efecto más impactante.

¹² Los autores que no consideran la obra como una sátira igualmente consideran hiperbólica y falsa la afirmación de haber redactado la obra en tres meses, a partir de analizar las fechas de publicación y la propia redacción del poema.

¹³ Chiesa, M. (1991). En T. Folengo, *Orlandino*; a cura di Mario Chiesa (pág. 3). Padova, Italia: Editrice Antenore. A esta obra pertenece la mayoría de las notas a pie de página que añadiré a continuación en el texto original.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Primera parte de la traducción

7.

Ragion è ben che¹⁴, d'un tal ventre uscendo
il fior del mondo e l'unica possanza,
difficil parto sia, duro et orrendo
e faticoso assai piú de l'usanza;
ché, se le gran prodezze sue comprendo,
quale fu mai, né mai sarà nomanza
di forza immensa, d'animo prestante,
simile a quella del Signor d'Anglante?

8.

Qui nacque Orlando, l'inclito barone;
qui nacque Orlando, senator romano¹⁵;
qui nacque Orlando, forte campione;
qui nacque Orlando, grande capitano;
qui nacque Orlando, padre di ragione;
qui nacque Orlando, piú d'ogni altro umano;
qui nacque il gran spavento e la ruina
de' Maganzesi e gente saracina.

9.

Guàrdati, Almonte; guàrdati, Agolante;
guàrdati, Agricane e re Gradasso;
guardative, Lusbecco e Durastante,
Troian, Ancroia, e tu crudel Gurasso;
guardasi¹⁶ piú degli altri ogni gigante,
ch'or nasce in sua ruina il gran fracasso;¹⁷
qual durezza di monte o fin azzale¹⁸
porrà star saldo al suo ferir mortale?

[Página 174, 175]

7.

Normal es que, si del vientre saliendo
está la flor del mundo y el único poder,
difícil el parto sea, duro y horrendo,
y más aún agotador hasta exceder;
¿por qué, si esta gran proeza entiendo,
nunca ha sido ni será de tanto conmovier
tal fama inmensa, de alma excelente,
comparable a la del Señor de Anglante?

8.

Así nació Orlando, noble barón;
así nació Orlando, senador romano;
así nació Orlando, gran campeón;
así nació Orlando, capitán italiano;
así nació Orlando, maestro de razón;
así nació Orlando, más que cualquier humano
así nació la malandanza y la condena
de Maganza y la gente sarracena.

9.

Cuidado, Almonte; cuidado Agolante;
cuidado, Agricane y rey Gradaso;
tened cuidado, Lusbecco y Durastante,
Troiano, Ancroia y tú cruel Guraso;
se cuiden más que cualquier otro gigante,
pues ahora nace el que traerá su Fracasso;
qué dura montaña o refinado metal
podrá resistir a su herida mortal?

Las tres primeras estrofas elegidas para la traducción, la séptima, octava y novena estrofa, (páginas 174-175) narra cómo tras un arduo y doloroso parto que sufrió Berta, que había sido además abandonada por Milone esa misma noche, finalmente da a luz a Orlando. Entrando más en detalle, la primera estrofa es una alabanza al gran esfuerzo y sufrimiento que conlleva dar a luz a un bebé, pero en concreto dar a luz a Orlando, considerándolo una hazaña aún más

¹⁴ Lo recalca para recordar que en los cantares normalmente el parto era indoloro

¹⁵ Es muy común denominar a Orlando con este apelativo.

¹⁶ Subjuntivo presente del verbo *guardare* de la 3ª singular, pero con una variación dialectal. Además, no hay una explicación de por qué cambia a singular justo en esa parte. En el aspecto lingüístico, Folengo utilizaba un italiano arcaico al que se le unía numerosas palabras y variaciones dialectales. Asimismo, al dialecto mantuano del autor se le añaden otros dialectos como voces lombardas y vénetas.

¹⁷ Es también el nombre que recibe el gigante protagonista del Baldus

¹⁸ 'Acero'



UNIVERSIDAD DE GRANADA

complicada. En las siguientes estrofas se hace una hiperbólica presentación del héroe que, a mi parecer, llega a ser incluso algo irónica.

El siguiente fragmento traducido va más allá en el trascurso de la historia. Un Orlando ya más crecido intenta conseguir comida. Mientras pedía y amenazaba a los vecinos para dar con algo que echarse a la boca, se encontró con un fraile que llevaba un saco de pan. Finalmente, tras una rápida riña, Orlando consigue escapar con el pan y llevárselo a su madre. Su ingenua madre tan emocionada y sorprendida por la gran cantidad de pan que ha conseguido traer a casa, dice que llevará una parte al monasterio, a lo que Orlando se opone profundamente y advierte a su madre de estar atenta en los días posteriores.

Segunda parte de la traducción

56.

Verran sí duri e sodi che spetrarli
mistier farà l'incude col martello.
- Piú tosto - parla Orlando - vo' ch'i tarli
lo rodino che darne un bocconcello
a frate alcuno; fa' che non mi parli
di questo, madre, piú; ch'al bel bordello
ti cacciarei, mi vegna la giandussa!¹⁹
Pasto de frati è fava con la gussa.²⁰

57.

Anzi farai tu meglio star luntana,
se non ti curi crescer in famiglia;
e se vengon trovarti ne la tana,
la stanga, che sta drieto a l'uscio, piglia
e su le schiene assettagli la lana²¹.
Fa' ciò che 'l tuo figliuolo ti consiglia;
e se ti voglion predicar la fede,
dilli che 'l laico piú del frate crede.²²

56.

Tan duros y rudos se pondrán que ablandar
deberá el herrero con un martillo el pan.
—Antes prefiero a las termitas engordar
—dijo Orlando— que comer un charlatán
de mis manos; pues esto a mí recordar
no debes, madre; que rápido a un rufián
te entrego, ¡así me caiga muerto! *
Almuerzo de fraile, habas del huerto.

57.

De hecho, mejor de casa alejarte,
si crecer en familia no te importa;
y si a tu morada vienen a buscarte,
en la espalda arrearle tal torta
con la barra sin acobardarte.
Haz lo que tu hijo te aporta;
y si la fe quieren predicar,
diles que ellos mismos se la deben aplicar.

[Página 191, 192]

2.1.3 Análisis de la traducción

Como he comentado anteriormente, la estructura de las diferentes metodologías durante el proceso de traducción es el mismo en cada una de las obras, pero con algunas divergencias. En esta traducción, he trabajado de manera diferente en la primera etapa de descodificación del texto original. Por un lado, no encontré ninguna traducción al español del Orlandino, lo que no me facilitó la tarea, pero como apoyo extra conté con el apoyo de personas nativas, cuya lengua es el italiano, para ayudarme en la comprensión. Por otro lado, en este caso no realicé una paráfrasis del TO porque contaba con la increíble edición de Mario Chiesa que fue de grandísima ayuda.

¹⁹ La *giandussa* es un bulto que aparece a causa de la peste.

²⁰ *Gussa* es la variación septentrional de *guscio*, 'cáscara, vaina, concha'.

²¹ Golpear con un bastón, bastonear. Es una expresión coloquial.

²² Tono satírico y anticlerical.



En cuanto al estilo de Folengo, se puede observar

Los problemas que han ido surgiendo en esta traducción y las soluciones que he considerado las más correctas son las siguientes:

- Culturema + explicitación. En el verso 22 de la primera parte, el autor crea un doble sentido con la palabra *fracasso*. Por un lado, el sentido literal de la palabra (‘estruendo’), pero con un matiz de “destrucción” y, por otro lado, Fracasso es el nombre del gigante protagonista de su obra maestra, *Baldus*. Al considerar imprescindible que la palabra *fracasso* aparezca en el poema, he decidido modificar ligeramente la frase para poder utilizar el término, que mantiene la grafía de la lengua italiana, con el significado que la palabra “fracaso” tiene en el español. Además, para dejar aún más claro que es un nombre propio, añado la mayúscula inicial. En definitiva, sería transformar la palabra *fracasso* en una especie de culturema, empleándolo como un préstamo (por la grafía no adaptada), pero a la vez introduciendo una explicitación.
- Modulación. En el verso 7 de la segunda parte, el autor utiliza la expresión coloquial *mi vegna la giandussa*. En este caso he decidido utilizar la técnica de modulación, cambio la causa (enfermedad, *giandussa* o *bubbone pestilenziale*) por efecto (muerte, “me caiga muerto”) y de esta manera, cambia la modalidad, pero no varía el campo semántico del original. Otra opción no tan precisa semánticamente es “así me caiga un rayo”.
- Equivalente acuñado + compensación. En el verso 13, aparece la expresión coloquial *assetagli la lana*, que significa ‘golpear con un bastón, bastonear’. En español he buscado otra expresión que fuera equivalente y que mantuviera ese matiz coloquial, como “arrear una torta”. Sin embargo, la rima no me funcionaba en ese verso, por lo que he cambiado el orden de los versos para poder compensarlo.

2.1.4 Influencias y diferencias con Ariosto

Tras el análisis tanto del contenido como de la forma del poema, es evidente que el peso de Ariosto en la obra de Folengo es indiscutible. La caballeresca octava real, la meticulosa elección de palabras en la rima o las infinitas referencias a personajes históricos tanto ficticios como reales. Asimismo, es indiscutible la gran admiración que sentía Folengo por el autor del *Furioso*. De hecho, son bastantes los momentos en los que Folengo nombra a Ariosto a lo largo de la obra con el único objetivo de alabarlo («Però lasciò imperfetta la seconda²³, / la qual finisce Ludovico a pieno», (I, 19)

En cambio, también son abundantes las divergencias que se pueden observar, situadas principalmente en la estructura general del relato. En primer lugar, el contenido está dividido en capítulos y no en cantos o libros, que es lo natural en una obra épica. En segundo lugar, no cuenta con la estrofa introductoria al principio de cada canto que adelante el argumento del mismo, como es el caso del *Furioso*. En la tradición caballeresca se reservaba esta primera octava para una invocación religiosa, aspecto que Folengo satiriza, a modo de ejemplo en el segundo capítulo, dirigiendo la octava a *Cupidine*, es decir, al dios romano del amor Cupido. En tercer lugar, pasando a hablar del estilo de Folengo, podemos decir que su escritura es algo más caótica que la de Ariosto, cuyos versos eran más esquemáticos donde se distingue un sintagma o frase en cada verso. Folengo no respeta este aspecto o técnica, lo que parece “arruinar” la rima en algunos

²³ Se refiere a que Boiardo no terminó su obra.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

momentos. Por último, a lo largo de los ocho capítulos se pueden advertir numerosas variaciones lingüísticas, tanto en el registro (léxico vulgar y coloquial, como la expresión *mi vegna la giandussa*) como en el uso de variaciones dialectales (inclusión de voces mantuanas, vénetas y lombardas, como el término *gussa* que es una variación septentrional de *guscio*).

2.2 Lord Byron

2.2.1 Lord Byron y *Don Juan*

«It is called “Don Juan”, and is meant to be a little quietly facetious upon everything. But I doubt whether it is not [...] too free for these very modest days».

(Lord Byron, citada en A Norton Critical Edition: Byron's Poetry And Prose, 2010, pág. 733)

George Gordon Byron (1788-1824) o más conocido simplemente por Lord Byron, no es un autor que necesite presentación alguna, puesto que es uno de los poetas más distinguidos del siglo XIX y del Romanticismo europeo. Afamado por su pulcra y rica dicción, enamoró a todo un continente con sus casi innumerables y variopintas composiciones. Es por eso que nombrar todas y cada una de ellas ocuparía demasiado tiempo y espacio, ya que compuso casi trescientos poemas líricos, nueve cuentos, tres novelas históricas, cinco poemas dramáticos y ocho poemas satíricos. Entre estos últimos se encuentra *Don Juan* (1818-1824), que es la que hoy en día se conoce como su *masterpiece* y que será la obra protagonista de este apartado. Además, junto a este es imposible no mencionar también su extenso poema narrativo semiautobiográfico *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), originariamente un diario de viaje en el que también aprovechó para lanzar una crítica a la política del momento en Europa, cuya publicación fue inmediatamente tan exitosa que se podría considerar como la obra que lo introdujo de manera definitiva en el mundo de la poesía. De hecho, una de sus citas más célebres es la que dijo tras la publicación de los dos primeros cantos: «I awoke one morning and found myself famous».²⁴

El tímido y sensible niño que nació en Londres a finales del siglo XVIII, creció solo con su madre en Aberdeen, Escocia, después de que su padre los arruinara perdiendo toda su fortuna. Además, Byron nació con una malformación genética en el pie, lo que le impedía caminar con naturalidad. Sin embargo, su suerte cambió muy pronto. Cuando solo tenía 10 años, con la muerte de su tío abuelo William, quinto barón Byron, recibió inesperadamente el título y sus propiedades. (Marchand, Byron: A Biography, 1957) Tras esto, su madre decidió volver a Inglaterra, encaminándose así a una vida dedicada a la poesía.

De Lord Byron podría decirse que no tuvo una “vida privada”, ya que fueron los dramas familiares, las aventuras amorosas y sus más profundos sentimientos los que lo llevaron a escribir sus numerosas obras que hoy en día podemos disfrutar. La vida del británico se puede dividir en cuatro etapas desde que comienza su andadura en el mundo de la poesía, siguiendo los acontecimientos de su vida simultáneamente con la publicación de sus obras. La primera etapa (1803-1812) refleja sus años de estudiante en prestigiosas instituciones y conociendo a sus primeras amistades y amores. Fue en esta etapa en la que escribió y publicó los dos primeros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*. La segunda etapa (1812-1816) representa sus años de mayor fama en Londres durante los que escribió los *Eastern Tales* y se vería envuelto en varias relaciones amorosas, que lo llevarían a abandonar Londres y mudarse a Suiza, donde comenzaría

²⁴ La información biográfica está extraída principalmente de la edición crítica de Norton de Lord Byron: (Levine, 2010, págs. XI-XVIII)



UNIVERSIDAD DE GRANADA

otra etapa de su vida. En la tercera etapa (abril-octubre 1816), el británico inmerso en un caos de emociones, escribió algunos de sus poemas más famosos como *Manfred*, *Darkness* o el tercer canto de *Childe Harold*. La cuarta y última etapa de su vida (1816-1824) se caracteriza por el cambio de mentalidad que experimenta al mudarse a Venecia, donde se enriquece de la mejor literatura italiana y se vuelve a enamorar. Fue durante esta etapa que escribió sus obras por excelencia: el poema escrito en octavas reales *Beppo* (1818), la parodia *The Vision of Judgement* (1823), el cuarto y último canto de *Childe Harold* y la anteriormente nombrada sátira *Don Juan*. En 1823, viaja a Grecia para luchar por la independencia de Turquía, hecho que demuestra aún más el fuerte luchador por la democracia que llevaba dentro, junto con las diferentes sátiras y ataques que compuso contra personalidades importantes de la élite de Inglaterra. Finalmente, a la temprana edad de 36 años murió a causa de fiebres altas y convulsiones.

«The lava of the imagination whose eruption prevents an earth-quake» (Byron's Letters and Journals, 1973-82, pág. 3:179). Así definió Lord Byron el término 'poesía', creando una de las más bonitas definiciones de este concepto en la historia de la literatura mundial. 'Dramática' es el calificativo perfecto para su poesía, pero su contradictoria y cambiante personalidad nos ha dejado un surtido de obras y estilos. Por un lado, la combinación de drama y melancolía en su poesía lírica; por otro lado, la crítica social, religiosa y política, a través de las ingeniosas sátiras y divertidas parodias. «...is also typically and outlaw in the literal sense, as well as a breaker of social, religious, and sexual taboos». (Levine, 2010, pág. XV)

Don Juan es considerado como uno de los mejores poemas cómicos de la literatura inglesa, aunque a veces no reciba este reconocimiento. El satírico poema épico levantó muchas críticas en su época. Al igual que las dos obras anteriormente analizadas, fue tachada de inmoral, indecente, subida de tono, entre otros muchos apelativos. Antes de la publicación de los dos primeros cantos, Byron buscó opinión en el irlandés Tomas Moore a través de una carta, donde introducía la obra así: «It is called "Don Juan", and is meant to be a little quietly facetious upon everything. But I doubt whether it is not [...] too free for these very modest days» (citada en A Norton Critical Edition: Byron's Poetry And Prose, 2010, pág. 733). Más que reformista, esta sátira tenía como objetivo principal alterar la sociedad tratando, a través de la comedia, tanto temas cotidianos como temas mucho más importantes y sustanciales en la sociedad. Incluso trata algunos extremadamente polémicos para su época como es el feminismo y los estudios de género: «to man so oft unjust, / Is always so to women» (II.1593-94).²⁵

La obra está dividida en 16 cantos, además del Canto XVII, que quedó inconcluso debido a su temprana muerte y que sería publicado años más tarde, concretamente en 1903. A través de la octava real y la ya nombrada técnica narrativa *entrelacement*, intercala pasajes amorosos, de dura sátira y crítica social, batallas épicas al frente del ejército ruso y los cautivadores incisivos de un divagador narrador. La historia gira en torno a cómo Don Juan es seducido por diferentes mujeres, que lo llevan a realizar diversos viajes por toda Europa (Cádiz, las islas Cícladas, Turquía, Londres, entre otros), en los que tiene que enfrentarse a todo tipo de aventuras desde que es exiliado de Sevilla. Antes de comenzar con el relato de la historia, Byron añade los elementos más característicos de la épica, esto es, por un lado, un verso en latín que simbolice alguno de los aspectos principales. En este caso, cita a Horacio para hacer referencia al hecho de la dificultad que acarrea tratar temas comunes desde una perspectiva personal y de manera que la historia lo

²⁵ En obras como *Childe Harold* también se atrevió con el tratamiento de otras religiones como el islam, intentando dejar un poco atrás el etnocentrismo que dominaba la sociedad.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

pueda recordar más tarde. (Levine, 2010, pág. 380) Por otro lado, encontramos una dedicatoria principalmente dirigida a los Lake Poets o Poetas del Lago (Robert Southey, William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge) en la que lanza feroces críticas tanto a ellos como a sus obras. No obstante, menciona también autores que admiraba tales como Thomas Moore, George Crabbe o Walter Scott.

Adentrándonos más en el argumento de la historia, el que pretendía ser el personaje principal es Don Juan, el legendario personaje de la historia de la literatura, que es conocido por ser un arrogante y agresivo mujeriego. Fue originalmente creado por el español Tirso de Molina en su obra *El burlador de Sevilla* (1630), pero han sido numerosos los autores que decidieron crear su propio “Juan”, tales como *Don Juan Tenorio* de Zorilla o la ópera de Mozart, *Don Giovanni*. En particular, en esta sátira aparece lo que podría decirse que es una versión *Byronic* o un *Byronic hero*²⁶: capacidad emocional e intelectual, culpabilidad por un pasado oscuro, carácter depresivo y apasionado, aislado de la sociedad. En resumen, características impropias de un héroe de la época.

I
I want a hero: an uncommon want,
When every year and month sends forth a new one,
Till, after cloying the gazettes with cant,
The age discovers he is not the true one;
Of such as these I should not care to vaunt,
I'll therefore take our ancient friend Don Juan—
We all have seen him, in the pantomime,
Sent to the devil somewhat ere his time.

[Canto the first, *Don Juan*]

Aun así, insisto en lo del personaje que “pretendía ser el principal” porque finalmente fue el narrador, es decir, Lord Byron, el que con sus incisivos, referencias, descripciones y críticas acabó acaparando todo el protagonismo, así como sucedió en *Childe Harold*. De hecho, el fragmento que he elegido para ser analizado y traducido, que se encuentra en el siguiente apartado, consiste en uno de esos absorbentes incisivos.

2.2.2 Traducción inglés-español

El análisis métrico de esta obra es bastante distinto al de las otras dos anteriores, ya que la métrica en la lengua inglesa funciona de manera distinta. Primero de todo, el sistema métrico que se usa normalmente en la poesía inglesa se denomina *accentual-syllabic*, que quiere decir que depende tanto del acento como del número de sílabas. En segundo lugar, el tipo de verso que compone Byron en concreto, como podemos observar en el ejemplo situado debajo de este párrafo, se llama pentámetro yámbico (*iambic pentameter*), que hace referencia a un verso formado por cinco *feet* (*foot* → unidad de sílabas; separadas por barras y enumeradas) de dos sílabas cada una: una sin acentuar y una acentuada (parte subrayada), en ese orden. Además, este ejemplo en concreto perteneciente al Canto II refleja una estrategia común de Byron en toda la obra que es el uso de listados o enumeración de elementos.

²⁶ «The Byronic hero is a character-type [...] he is a boldly defiant but bitterly self-tormenting outcast, proudly contemptuous of social norms but suffering for some unnamed sin», (Baldick, 2015).



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Their hearts/; the starts/, their nup/tial tor/ches, shed/

feet 1 f.2 f.3 f.4 f.5

En tercer lugar, la composición poética utilizada por Byron es la inconfundible octava real, al igual que las dos obras previamente analizadas. La rima de nuevo es consonante, aunque en la lengua inglesa pueda parecer algo confusa a causa de la pronunciación (Julia / truly /newly).

*O, Love! of whom great Caesar was the **s**uitor, **A**
Titus the master, Antony the slave, **B**
Horace, Catullus, scholars, Ovid **t**utor, **A**
Sappho the sage blue-stocking, in whose grave **B**
All those may leap who rather would be **n**euter **A**
(Leucadia's rock still overlooks the wave)— **B**
O, Love! thou art the very god of **e**vil, **C**
For, after all, we cannot call thee **d**evil. **C***

Otro aspecto muy característico de Byron en cuanto a la composición poética es el ya comentado anteriormente en el análisis del *Orlandino*, uso de los últimos versos como el detonante final del humor. Una especie de clímax que puede introducir a través de una comparación, ironía, hipérbole, insultos o pregunta retórica. «Yet to these four in three things the same luck holds, / They all were heroes, conquerors, and cuckolds». En este aspecto, Byron es especialmente astuto y creativo. En algunas ocasiones, también emplea estos dos versos como introducción a la siguiente estrofa («Narrating somewhat of Don Juan's father, / And also of his mother, if you'd rather», Canto I, 55-56), creando así un ritmo constante que invita a seguir leyendo.

El proceso de selección de estas cuatro estrofas no ha sido tan complejo como el de las obras anteriores, ya que fue a causa de una mera casualidad o, más bien, cuestión de suerte. Digo esto porque fue ojeando el libro cuando dos versos en concreto me llamaron la atención: “O, Love! thou art the very god of evil, / For, after all, we cannot call thee devil”. A continuación, seguí leyendo las estrofas posteriores y me sorprendí cuando descubrí que eran las estrofas perfectas para mi análisis. En estos pocos versos se pueden distinguir muchos de los rasgos sustanciales de Lord Byron: la dramatización, el tratamiento del amor, la lucha interna del personaje, la sátira.

El fragmento pertenece al Canto II en el que, de camino a Cádiz, Juan sufre un naufragio del que acaba siendo el único superviviente. El mar lo lleva hasta las islas Cícladas donde la hija de un pirata y su esclava lo rescatan. Se lo llevan a su cueva para cuidarlo, pero Juan y Haidee, la hija del pirata, se enamoran locamente. Finalmente, los amantes consuman su amor en la playa tras lo que el narrador hace un inciso para hablar del amor y cómo era tratado por los personajes clásicos (el fragmento elegido). Al final de este canto, el padre los descubre y como además de pirata es esclavista, envía a Juan como esclavo a Constantinopla. A continuación, adjunto mi propuesta de traducción de dicho fragmento.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Traducción

205

O, Love! of whom great Caesar was the suitor,
Titus the master, Antony the slave,
Horace, Catullus, scholars, Ovid tutor,
Sappho the sage blue-stocking²⁷, in whose grave
All those may leap who rather would be neuter
(Leucadia's rock still overlooks the wave)—
O, Love! thou art the very god of evil²⁸,
For, after all, we cannot call thee devil.

206

Thou mak'st the chaste connubial state precarious,
And jestest with the brows of mightiest men:
Caesar and Pompey, Mahomet, Belisarius,
Have much employ'd the muse of history's pen;
Their lives and fortunes were extremely various,
Such worthies Time will never see again;
Yet to these four in three things the same luck holds,
They all were heroes, conquerors, and cuckolds.

207

Thou mak'st philosophers; there's Epicurus
And Aristippus, a material crew!
Who to immoral courses would allure us
By theories quite practicable too;
If only from the devil they would insure us,
How pleasant were the maxim (not quite new),
'Eat, drink, and love, what can the rest avail us?'
So said the royal sage Sardanapalus.

208

But Juan! had he quite forgotten Julia?²⁹
And should he have forgotten her so soon?
I can't but say it seems to me most truly
Perplexing question; but, no doubt, the moon
Does these things for us, and whenever newly
Strong palpitation rises, 'tis her boon,
Else how the devil is it that fresh features
Have such a charm for us poor human creatures?

205

¡Oh, Amor! Al gran César hiciste galán,
a Horacio, Catulo estudiantes, Ovidio enseñaba,
a Marco Antonio cautivo, a Tito capitán,
a Safo sabia maestra, en cuya tumba
los que prefieran ser neutros saltar podrán
(en el acantilado de Léucade el oleaje aún retumba)
¡Oh, Amor! A ti angelical dios de la maldad hablo,
pues, después de todo, no podemos llamarte diablo.

206

Tú haces parecer el enlace matrimonial precario,
con el temple de los más poderosos hombres jugueteas:
César, Pompeyo, Mahoma y Belisario,
la historia enriquecieron con sus odiseas;
nobles personajes de renombre milenario,
cuyas vidas y fortunas fueron muy diversas;
pero los cuatro en algo no fueron muy suertudos,
pues fueron héroes y conquistadores, pero cornudos.

207

Tú haces filósofos; ahí están Epicuro
y Aristipo, ¡el equipo materialista!
quienes nos seducen a lo inmoral e impuro
con su tan práctica teoría hedonista;
si tan solo del demonio nos mantuviera seguro³⁰,
qué tan agradable sería seguir la minimalista
"Come, bebe y ama, ¿hay algo más puro?"
máxima dicha por el rey Sardanápalo sin apuro.

208

¡Pero Juan! ¿Ha olvidado del todo a Julia?
¿Debería haberla olvidado sin aprensión?
nada puedo decir, mas que en tertulia
esto se puede convertir; pues no hay más opción
si la luna hace esto por nosotros, cualquier
nuevo latido del corazón, es una suya bendición.
Si no, ¿por qué no podemos aguantar las ganas
ante la novedad, nosotros pobres criaturas humanas?*

²⁷ "Bluestocking" era el nombre de un grupo de mujeres en la Inglaterra del siglo XVIII, que se reunían para tratar temas literarios. El término pasó a atribuirse a cualquier mujer literata e inteligente. (Britannica, 2011)

²⁸ Paradoja y antítesis *god - evil*

²⁹ Sentimientos contradictorios propios de Byron, además de la picardía de Juan que intenta justificar sus actos.

³⁰ Sería "seguros", pero de esta forma no mantiene la rima.



2.2.3 Análisis de la traducción

El proceso de traducción de esta obra ha sido algo más simple que los otros sobre todo porque entender el texto original no ha sido tan difícil, a pesar de no contar con una traducción en verso al español ni con la ayuda de un nativo, como en la traducción anterior. Obviamente esto se debe a que el poema es del siglo XIX y no del XVI como los textos anteriores. Por consiguiente, paso a comentar el texto original y los problemas que he encontrado en el proceso de traducción.

En cuanto al texto original, a pesar de haber ya comentado que el sistema métrico que se emplea en la lengua inglesa es bastante estricto en el recuento de sílabas, podemos observar cómo Byron se toma sus propias licencias con numerosas alteraciones dentro del patrón. Esto es común que pase en las obras más largas y complejas, donde al final es ligeramente más importante el contenido y la historia. Además, es muy habitual que los autores hagan determinadas alteraciones para poder resaltar alguno de los términos o ideas. Sobre todo, en este tipo de composiciones que fueron elaboradas con tanto detalle y de manera tan críptica. Como ejemplo está la estrofa 207, cuya estructura es ABABABAA, en este caso nos conviene analizarlo más detenidamente, ya que surge un debate en la traducción.

207
Thou mak'st philosophers; there's Epicurus
And Aristippus, a material crew!
Who to immoral courses would allure us
By theories quite practicable too;
If only from the devil they would insure us,
How pleasant were the maxim (not quite new),
'Eat, drink, and love, what can the rest avail us?'
So said the royal sage Sardanapalus.

En este caso, la estructura fija de la octava real viene modificada en los dos últimos versos, cuya rima debería ser pareada y distinta a las demás (ABABABCC). Además, nos encontramos con que en cada verso tipo A ha utilizado la misma palabra para la rima, que es el pronombre "us". Aquí pueden aparecer dos vertientes de pensamiento: la primera, que Byron lo hizo por simple comodidad o gusto; la segunda, que lo hiciera intencionadamente para resaltar el hecho de que él, como narrador y autor, también entra dentro de ese "us". Por consiguiente, si confiamos en el detallismo de Byron y queremos traspasar esa reiteración del "us" y su hipotético matiz semántico, la traducción más fiel al texto original sería añadiendo un pronombre enclítico al final de cada verbo, por ejemplo:

Quienes a lo inmoral e impuro seduciéndonos,
Con su tan práctica teoría hedonista;
Si tan solo del demonio salvándonos,

Sin embargo, esta estructura compromete el sentido, la naturalidad y la rima de los demás versos. Por tanto, la técnica que he decidido utilizar es añadir un pronombre proclítico donde suene más natural (tercer y quinto verso en la traducción definitiva), aunque quizás peligre un poco ese matiz semántico de dejar en evidencia que él también es seducido por los mayores placeres de la vida. Esta técnica podría considerarse una compensación.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Este matiz hipotético en el que se incluye a él mismo en lo que está diciendo, me lleva a otra estrofa en la que también existe un posible matiz personal para hacer referencia a su orientación sexual, tema que fue muy discutido durante toda su vida. En la estrofa número 205, se puede observar otra variación en la métrica y es que las palabras “suitor” y “neuter” quedan fuera del pentámetro yámbico. Aquí podemos abrir otro debate sobre si Byron lo hizo intencionadamente o no para resaltar esos términos que se refieren a ser “neutro en el amor”, ya que se dice que en poesía toda variación tiene un significado. Además, el hecho de que mencione a la poetisa griega Safo, símbolo de la bisexualidad y defensora del amor libre, me hace pensar que efectivamente quiere hacer referencia a la bisexualidad.

Para concluir, comentar en concreto algunas técnicas que he empleado en determinadas decisiones en la traducción que pueden crear ciertas dudas:

- Compensación. En el verso 12, Byron habla de la musa, la figura inspiradora de la mitología griega para referirse a lo mucho que aportaron César, Pompeyo, Mahoma y Belisario a la historia. Es por esto que en la traducción he decidido utilizar otro término de la Antigua Grecia como es “odiseas” haciendo la obvia referencia a Homero. De esta forma, se mantiene el estilo de
- Explicitación. En el verso 20, he decidido ampliar la información sobre la filosofía de Epicuro y Aristipo, añadiendo el adjetivo “hedonista”. Es un ligero apoyo en la comprensión general de la estrofa.

*Para la traducción de esta estrofa tengo otra alternativa algo más libre. En el texto original, se habla del poder de la luna y su bendición para decir que es algo contundente, contra lo que no se puede hacer nada, como algo que está ya escrito. Para expresar este matiz he usado una comparación con la Biblia, sobre la representación del espíritu santo que siempre aparece en forma de fuego. Para poder encajar estos versos habría que hacer cambios, aunque mínimos, en toda la estrofa. He aquí la otra alternativa:

¡Pero Juan! ¿Ha olvidado lo suficiente a Julia?
¿Debería haberla olvidado como a un juego?
Nada puedo decir, mas que en tertulia
Esto se puede convertir, pero, desde luego,
Si la luna hace esto por nosotros, es como en la Biblia
La representación del espíritu santo como fuego.
Si no, ¿por qué no podemos aguantar las ganas
ante la novedad, nosotros pobres criaturas humanas

2.2.4 Influencias y diferencias con Ariosto

Naturalmente, al tratarse de una obra datada varios siglos después, parece (y es) una obra totalmente distinta. Aun así, al igual que en el caso del *Orlandino*, las influencias de Ariosto y de la épica caballeresca son evidentes. De nuevo la octava real, los personajes legendarios y la incorporación de nuevas tramas a través del *entrelacement*, las miles de alusiones a otros personajes o las abundantes críticas por su carácter “innoble”, aunque Byron lo llevara más al extremo. De hecho, en el trascurso de la obra, Byron menciona a Ariosto en dos ocasiones simplemente para elogiarlo. En una de estas lo nombra junto a otros célebres novelistas del siglo XVIII como Henry Fielding o Tobias Smollet.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Ciertamente el inglés se ve muy influenciado por Ariosto, pero Byron no perdió su oportunidad para insertar su sello personal, tomándose determinadas licencias, no solo en la métrica. Por un lado, el hecho de narrar la historia desde el nacimiento de Don Juan, constituye una gran diferencia con la épica, señalada constantemente por comenzar en la mitad de la historia. «Most epic plunge “in media res” [...] That is the usual method, but not mine—» (Canto I, 41-49). Por otro lado, el uso de la dedicatoria al inicio de la obra como una provocación y crítica a los Lake Poets, significa una modificación de los elementos de la tradición caballerescas. Además, como ya he señalado en el análisis métrico, el poeta inglés se toma muchas más libertades que Ariosto, aparte del uso de los dos últimos versos como final detonante del humor.



«Los escritores hacen las literaturas nacionales y los traductores hacen la literatura universal» (Saramago, 1999)

Por mucho que pasen los años y aunque en la actualidad los medios sean otros, las odiseas de Ariosto siguen siendo el referente original para todos los que amamos la fantasía y la acción. El italiano del Cinquecento se convertiría en una importante figura de la época gracias a sus servicios al cardenal Hipólito de Este, frecuentando así los más nobles y selectos ambientes, que le servirían de catapulta para su poesía. Con la publicación del *Orlando Furioso*, trepó hasta la cumbre literaria del Renacimiento, pasando a ser considerado el maestro de la *ottava rima* y del *entrelacement* con sus infinitas tramas y personajes. Su pulcro e ingenioso estilo se hace presente en cada uno de los versos con las agudas rimas, juegos de palabras, ilimitadas referencias directas o disimuladas a los más célebres personajes históricos, entre otras muchas cualidades que podrían integrar una obra aparte. En definitiva, como he repetido hasta la saciedad, la figura de Ariosto tuvo tal peso en la literatura que su influencia se puede reconocer en infinitas obras posteriores y para demostrarlo en este trabajo se ha comparado el *Furioso* de Ariosto con dos obras en concreto. Por un lado, otra obra italiana, cuyo autor no cuenta con el mayúsculo reconocimiento de Ariosto, pero que no se aleja en maestría con los versos. Teófilo Folengo, más conocido en la época por sus seudónimos como Limerno Pitocco o por su obra más conocida *Baldus*, tuvo una polémica vida monástica que vino con la publicación de algunas obras profanas como la aquí analizada, *Orlandino*. Conocida por ser una sátira del *Furioso* de Ariosto, narra los orígenes del héroe a través de las octavas reales, creando un criticado estilo burlesco y algo vulgar con la inclusión de voces dialectales, pero sin perder completamente el estilo glorioso de la épica caballeresca. Por otro lado, con la siguiente obra estudiada cambiamos de país y de época histórica, llegando al Romanticismo del siglo XIX. El londinense Lord Byron, símbolo de la poesía europea, sobre todo de la lírica por su vida llena de dramas familiares y desamores, también destaca por ser un polémico luchador de la democracia. Su criticada y cómica obra *Don Juan*, se considera una sátira de la sociedad de la época, a través de una burlesca parodia de la tradición caballeresca y el legendario personaje de Don Juan, de nuevo usando las míticas octavas reales y el *entrelacement*.

A partir de los diferentes procesos destinados a la comparación entre las tres obras, he podido extraer algunos principios generales sobre las influencias de Ariosto en las otras obras posteriores. En suma, los autores deciden seguir parcialmente la estructura general y los elementos de la literatura caballeresca, tales como la *ottava rima*, la técnica narrativa *entrelacement*, la dedicación al inicio, la separación en cantos o las miles de referencias históricas. Sin embargo, cada autor impone su propia marca personal modificando estos elementos, como el hecho de usar la dedicatoria al inicio como una “anti-dedicatoria” (crítica de Byron a los Lake Poets en la dedicatoria del *Don Juan*) o la estructuración en capítulos y no en cantos.

Este proyecto toma como base para la identificación de influencias y divergencias con Ariosto, la traducción de un fragmento de cada una de las obras y su análisis posterior. Ante la traducción de estas obras y su *ottava rima*, surge la clásica pregunta que siempre aparece irremediadamente: ¿se puede traducir poesía? Esta siempre ha sido una pregunta muy discutida en el ámbito de la traducción, pues son muchas y muy diferentes las respuestas que se han dado. ¿Es posible traspasar el alma y el espíritu de un poema?, ¿se pierden elementos al pasar de una lengua a otra? Como casi cualquier tipo de traducción, la poética no consiste simplemente en la traducción de forma literal del texto origen, ni tampoco en pasar el sentido de este a la lengua meta. La traducción de poesía, como he podido comprobar con mi propia experiencia, a pesar de ser una



UNIVERSIDAD DE GRANADA

simple principiante en este ámbito, va mucho más allá de todo lo se piensa *a priori* sobre en qué consiste una traducción. Es por este motivo que en mi proyecto he incidido en cada una de las etapas en el proceso de traducción, para así poder evidenciar el gran trabajo que esconden esos cuatro párrafos que en un principio parecen ser “poca cosa”. La primera parte de mi proceso de traducción, cuyo objetivo es entender plenamente el TO, emplea el método filológico y de transcodificación lingüística. Esta parte comprende algunos de los procesos fundamentales como la contextualización en el argumento de la obra, la paráfrasis (en el caso del *Orlando Furioso*), el apoyo de nativos en la LO o de ediciones críticas de las diferentes obras (la edición de Mario Chiesa del *Orlandino* o la edición crítica de Norton de Lord Byron). En la segunda etapa con el método interpretativo o comunicativo, se crea la estructura visual de un poema con el sentido del texto origen sin seguir ninguna rima o métrica. La tercera y última etapa, donde se da la forma definitiva al texto, respetando la rima y la estructura de la octava, es esencial. En esta fase se puede decir que se emplea el método libre, aunque no sea así del todo, ya que la traducción de poesía no consiste en componer un poema nuevo. Se debe mantener el registro (la elegancia de Ariosto o el coloquialismo de Folengo), el contexto (atención a no usar términos que no existían en la época), la comicidad (ingeniosa elección de términos de Byron), la ironía o el doble sentido, entre otros muchos aspectos. Por lo tanto, debe ser libre, usando la imaginación y el ingenio, pero siempre siendo fiel al estilo del autor. En definitiva, mi respuesta a la pregunta sobre si la poesía es traducible o no, es un sí rotundo. Sin negar el placer que provoca leer poesía en su lengua original a los amantes de las lenguas y sus literaturas, no se puede obviar el hecho de que, si la poesía no fuera traducible, la literatura no sería como la conocemos hoy en día. «Mientras existan lenguas diversas y siga pasando el tiempo, seguirá existiendo la traducción de poesía, pues cada generación necesitará sus propias traducciones, acordes a su habla y sus valores intrínsecos además de a los universales». (Jordi Doce, citado en Seoane, 2019)

Aunque todavía quedan algunos afortunados lectores que se adentran en los mágicos versos de Ariosto y las desenfadadas estrofas de Folengo o Byron, hoy en día estos títulos no son tan sonados como lo fueron una vez. Naturalmente, el arrollador paso del tiempo no deja nada ileso, pero es la misión de todos los amantes de la épica no dejar que tales pilares de la literatura caigan en el olvido. Este proyecto y sus propuestas de traducción, son mi pequeña e inexperta aportación en esta misión de mantener vivo el espíritu de Orlando y la frase que dio comienzo a todo:

*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto.*

[Canto primo, *Orlando Furioso*]



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Bibliografía

- Albir, A. H. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (Cátedra ed.). Madrid, España: Grupo Anaya S. A.
- Ariosto, L. (2010). *Orlando Furioso, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli*. Milán, Italia: BUR .
- Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms (4 ed.)*. Oxford University Press. Tratto il giorno 6 17, 2022 da <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443>
- Britannica, T. E. (2011). Bluestocking. In *Encyclopedia Britannica*. Tratto il giorno 5 29, 2022 da <https://www.britannica.com/topic/Bluestocking-British-literary-society>
- Burgos, A. d. (1846). Introducción. En L. Ariosto, *Orlando Furioso* (A. d. Burgos, Trad., Vol. 1, págs. I-XII). Barcelona, España: Juan Oliveres, Impresor de S. M.
- Chiesa, M. (1991). *Teofilo Folengo. Orlandino; a cura di Mario Chiesa*. Padova, Italia: Editrice Antenore.
- Fernández, T. y. (2004). Biografía de Ludovico Ariosto. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España. Recuperado el 25 de 4 de 2022, de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/ariosto.htm>
- Levine, A. (2010). *A Norton Critical Edition: Byron's Poetry And Prose*. Nueva York, Estados Unidos: W. W. Norton & Company, Inc.
- Marchand, L. A. (1957). *Byron: A Biography*. Nueva York, Estados Unidos: Alfred A. Knopf. Tratto il giorno 6 15, 2022 da <https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>
- Marchand, L. A. (A cura di). (1973-82). *Byron's Letters and Journals*. London: John Murray.
- Paoli, U. E. (1941). *Il "Baldus" del Folengo*. Florencia, Italia: Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento.
- Piscini, A. (1997). FOLENGO, Teofilo. En I. d. Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 48). Recuperado el 29 de 4 de 2022, de https://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo-folengo_%28Dizionario-Biografico%29/
- Sapegno, N. (1964). ARIOSTO, Ludovico. In I. d. Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani*. Tratto il giorno 5 12, 2022 da [https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-ariosto_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-ariosto_(Dizionario-Biografico)/)
- Saramago, J. (1999). Saramago y sus traductores. *El país*. (M. J. Tuesta, Entrevistador) Obtenido de https://elpais.com/diario/1999/11/09/cultura/942102005_850215.html#:~:text=%22Los%20escritores%20hacen%20las%20literaturas,ser%C3%ADamos%20m%C3%A1s%20pobres%20sin%20ellos
- Seoane, A. (2019). El ¿intraducible? idioma de la poesía. *El Español*. Tratto da https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190819/intraducible-idioma-poesia/422708950_0.html



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Zatti, S. (2016). *Leggere l'Orlando furioso*. Bologna, Italia: il Mulino.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MEMORIA

Este Trabajo de Fin de Grado es el fruto de un proceso de creación que no ha sido ni sencillo ni breve. Está fundamentado en la poesía épica del italiano Ludovico Ariosto y su influencia en la literatura posterior, realizando un estudio comparativo con otras dos obras épicas, en concreto, *Orlandino* de Teófilo Folengo y *Don Juan* de Lord Byron. La base del estudio consiste principalmente en un análisis lingüístico y una propuesta de traducción de un breve fragmento de cada una de las obras.

La selección de este tema fue, de hecho, el primer paso en el proceso de creación. Para la selección del mismo me basé en unos principios básicos: mis lenguas de trabajo, que son el inglés, el árabe y el italiano; mis intereses personales tales como la literatura, la poesía y la épica; y mis preferencias en cuanto al formato de TFG, que era realizar una combinación de traducción e investigación. De esta forma, basándose en estos principios, el tutor que dirige este proyecto me propuso este tema en concreto, que era una mezcla perfecta de todas mis ideas previas. El segundo paso de este proceso consistió en los primeros acercamientos a las tres obras protagonistas, reuniendo las obras en sí junto con algunas útiles ediciones críticas como punto de partida. En el caso de las obras italianas, desde mi privilegiada posición como estudiante erasmus en la Università degli Studi di Trieste, he contado con los servicios de bibliotecas tanto de la ciudad como de la propia universidad que han sido de gran ayuda. A continuación, me dediqué a leer sobre los autores y sus obras, recogiendo toda la información posible sobre sus trayectorias y vidas personales, con el objetivo de redactar una concisa biografía de cada uno de los autores.

En tercer lugar, una vez que estaba familiarizada con los autores, comenzó la etapa más ardua, pero atractiva de este proyecto. Me dispuse a conocer a fondo los poemas épicos y a realizar una propuesta de traducción, cuyo proceso y dificultades fueron particulares de cada uno de los autores. Naturalmente, la obra con la que empecé fue *Orlando Furioso*, que supuso la primera fase de bloqueo. El estilo tan refinado de Ariosto y su italiano arcaico dificultaron bastante la lectura de la obra principal y, por ende, el proceso de traducción. Sin embargo, el proceso finalmente se agilizó gracias principalmente a la decisión de parafrasear el texto original que facilitó en gran medida la comprensión del texto y la consecuente traducción, a pesar de que obviamente también se dieron momentos frustrantes en los que no conseguía ajustar una rima o no encontraba una manera de expresar una parte del original. Este fue el caso de la traducción del verso “como el corredor tras el cañonazo”, que supuso una larga reflexión hasta dar con esta opción. En el caso del *Orlandino*, opté por un fragmento más extenso con el objetivo de poder representar las dos caras de la obra, la épica y la satírica. La traducción de esta obra fue algo más difícil debido al estilo del autor, que era algo más caótico que el de Ariosto, tomándose más licencias poéticas y la dificultad añadida de las voces dialectales. Sin embargo, también resultó interesante la particularidad del registro vulgar, que dio más juego a la hora de traducir, como por ejemplo el uso de las expresiones coloquiales “me caiga muerto” o “arrearle tal torta”. Por último, la traducción de Lord Byron supuso un cambio de mentalidad, debido a la alteración de la lengua de origen (del italiano al inglés) y del contexto histórico (del siglo XVI al siglo XIX). Esta traducción fue una de las que más disfruté debido principalmente al fuerte estilo satírico y vulgar de Byron, que llamó cornudos directamente a personajes históricos de tal envergadura como lo es César o Pompeyo. A nivel general, en las tres obras, el proceso de traducción incluyendo la creación de los versos, el ajuste de la rima, la búsqueda de términos precisos y expresiones equivalentes; finalmente resultó ser placentero. Aunque como es natural también aparecieron cuantiosos problemas que obstaculizaron la armonía de la traducción, pero que tras determinadas estrategias y técnicas se fueron solucionando. Además, también cabe destacar la dificultad que



UNIVERSIDAD DE GRANADA

supone la traducción de una frase a la que encuentras especialmente ingeniosa o bonita, ya que son muchos los intentos hasta que se encuentra una versión que se ajuste más o menos a tus parámetros. A modo de ejemplo, por una parte, el verso del *Orlandino* en la que cuestiona la fe de los frailes (*e se ti voglion predicar la fede, / dilli che 'l laico piú del frate crede*) y, por otra parte, el verso del *Don Juan* en la que hace una paradoja sobre el amor, nombrando al mismo tiempo a dios y al demonio (*O, Love! thou art the very god of evil, / For, after all, we cannot call thee devil*).

La cuarta y última etapa del proceso de creación fue la identificación de las influencias y diferencias de Ariosto en las obras posteriores, que fueron redactadas de manera conjunta a las conclusiones. Este proceso fue mucho más ameno que el anterior, debido a que el contenido del mismo se basa en la recapitulación y categorización de cada uno de los casos particulares de todo el trabajo en general.

En cuanto a las fuentes y herramientas de información empleadas, fueron muchas las que me fueron verdaderamente útiles durante todo el proyecto. Como ya he comentado, las bibliotecas de la ciudad de Trieste y de la propia universidad fueron verdaderamente beneficiosas en la búsqueda de ediciones críticas que son algo especialmente difíciles de encontrar online, como es el caso de la edición del *Orlandino* a manos de Mario Chiesa o la complementaria guía para leer el *Orlando Furioso* de Sergio Zatti (*Leggere l'Orlando furioso*). Además, opté por comprar la edición crítica de Norton, *Byron's Poetry And Prose*, que ha sido crucial con su comentario biográfico y antología de textos de Byron. En cuanto a los recursos en línea, la enciclopedia online *Treccani* y *Britannica* fueron ambas de gran ayuda en casi todas las secciones del trabajo, tanto en la biografía, como en el análisis de los textos originales.

En resumen, el proceso de creación de este TFG no ha sido ni mucho menos sencillo con algunos momentos de verdadero vértigo y bloqueo mental. El tema elegido supuso un verdadero desafío, un laberinto. Sin embargo, al final ha resultado un verdadero placer traducir, al menos, parcialmente algunas de las obras más célebres en la historia de la tradición caballeresca, ayudando así a su reconocimiento y apreciación en la actualidad. Finalmente, ha sido gracias a la constancia, el duro trabajo y la guía de un paciente tutor, lo que ha mantenido a flote esta nave, llevándola hasta su propia Ítaca: la entrega final del Trabajo Fin de Grado.



Declaración de Originalidad del TFG

(Este documento debe adjuntarse cuando el TFG sea depositado para su evaluación)

Dña. Marta Martínez García, con DNI 15520267-M, declaro que el presente Trabajo de Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citadas debidamente. De no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la [Normativa de Evaluación y de Calificación de los estudiantes de la Universidad de Granada](#) de 20 de mayo de 2013, esto *conllevará automáticamente la calificación numérica de cero [...]independientemente del resto de las calificaciones que el estudiante hubiera obtenido. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagie.*

Para que conste así lo firmo el 6 de julio de 2022

Firmado por MARTINEZ GARCIA MARTA - ***2026** el
día 06/07/2022 con un certificado emitido por AC FNMT
Usuarios