

# LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS MEDIEVALES DESDE UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA: EL ATAQUE CON ESPADA

TERESA GARCÍA-SABELL  
CAMILO FLORES  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO

En el estudio de todo proceso de creación literaria es preciso tener en cuenta las leyes generales que rigen el proceso de la comunicación. Convendrá pues partir del doble circuito que se establece entre el creador y el receptor, analizando tanto el circuito de la expresión como el de la comprensión. De igual modo, en todo proceso de recreación o de traducción es menester contemplar este doble circuito, analizando a la vez el proceso de intermediación que supone la intervención del traductor. Además, si la traducción recreadora lo es de un texto medieval, no podremos dejar de tener presente la diacronía.

En las traducciones de textos medievales que conocemos nada salva la distancia temporal, si no son las notas. Se trata de una intermediación en la que el circuito expresión-comprensión, establecido entre el creador medieval y el traductor moderno, da lugar a un nuevo circuito entre el traductor y su receptor modernos. A nuestro entender, la diferencia y la distancia de códigos es tan excesiva que produce, por lo general, traducciones modernas mucho más insatisfactorias de lo que sería deseable y aun posible: el salto es tan abrupto que ni con las notas u otros artificios se logra mantener la impresión de que la traducción que leemos es un texto literario.

Ello se debe a que los traductores modernos no hemos tenido en cuenta sistemáticamente los circuitos de expresión y comprensión medievales, a que no hemos procurado un acercamiento al código medieval, es decir, a que traducimos palabras o frases, pero no estilo. Nuestra traducción lleva a cabo una intermediación incompleta porque, olvidando el código y el estilo, no conseguimos transmitir correctamente la diacronía. En su día, Cervantes puso en boca de D. Quijote un lenguaje y un estilo que ya no eran los de su época. Personajes de la obra y lectores atentos de hoy comprenden e interpretan según sus diversos fines esta distancia estilística. Nosotros, traductores modernos, debemos buscar el modo de producir un efecto diacrónico semejante. Debemos intentar que nuestros textos, sin dejar de usar la lengua actual, aparezcan ante nuestros lectores como textos de otra época, no sólo por lo que dicen, sino también por cómo lo dicen.

En un trabajo anterior exponíamos una intuición resultante del ejercicio insatisfactorio de la traducción literaria y proponíamos acudir a las versiones medievales castellanas y gallegas del *Roman de Troie* para hallar en ellas los recursos estilísticos que dieran un cierto tono a nuestras traducciones modernas. Ahora pretendemos profundizar, desde el análisis, en aquella propuesta, revisando los pasos que conviene dar.

En primer lugar, pasaremos revista brevemente a las características de la *expresión creadora medieval*, partiendo naturalmente del análisis del lenguaje épico en motivos y fórmulas propuesto en su día por los oralistas, especialmente por Jean

Rychner, y desarrollado posteriormente en innumerables trabajos. Este análisis pone de manifiesto la existencia de una serie limitada de *motivos* que permiten al juglar la composición y la memorización de un cantar de gesta con el mínimo esfuerzo (Rychner 1955: 126-153). Al mismo tiempo cada motivo puede ser analizado en una serie estable de fórmulas sucesivas y estereotipadas que, en el caso que nos ocupa, corresponden a los momentos en que se puede descomponer un ataque con espada. El hecho no alcanzaría toda la importancia que tiene, si el receptor medieval no fuese realmente partícipe de este estilo, pues no se podría hablar propiamente de un *código*. Bien sabido es que los oralistas modernos han podido verificar su análisis gracias a la existencia de juglares épicos en ciertas culturas contemporáneas. Pues bien, más allá de la confirmación del uso por parte de los cantores de un lenguaje estereotipado y del dominio de unas técnicas de composición, se ha podido comprobar, por ejemplo, que los oyentes tártaros rechazarían al recitador incapaz de dominar la fórmula (Bowra 1966: 221). En la Edad Media debía de ocurrir algo muy semejante, a juzgar por determinadas maneras de presentar los cantares de gesta ante el auditorio. Por tanto podemos afirmar que el juglar épico y su auditorio comparten un mismo código y que el juglar sería incapaz de componer un cantar sin recurrir a este código y el auditorio reaccionaría probablemente rechazando el nuevo producto o, en todo caso, entendiéndolo como otra cosa, no como un cantar de gesta.

En segundo lugar, nos parece necesario tener en cuenta las condiciones en las que se producen las traducciones medievales al castellano y al gallego. Mientras en la literatura gallego-portuguesa encontramos únicamente un texto paródico, calificado como *gesta de maldizer*, que no sirve para nuestro propósito, la literatura castellana nos ofrece en el *Poema de Mio Cid* un lenguaje épico relativamente próximo al de las *chansons de geste*, aunque mucho menos reiterativo. A falta de otros cantares juglarescos, no podremos inventariar más que algunos motivos y fórmulas que nos permiten, eso sí, confirmar la existencia de un lenguaje épico castellano, por lo tanto de un código similar al descrito. Su existencia parece patente en las traducciones o versiones del *Roman de Troie*, obra en la que las innumerables batallas han servido de pretexto al autor originario para demostrar su dominio del lenguaje épico juglaresco. Los traductores, que no parten exactamente del texto de Benoît de Sainte-Maure sino de una versión muy próxima, no se limitan a traducir palabra a palabra, más bien lo hacen motivo a motivo, fórmula a fórmula, con bastante libertad. Incluso, en la versión polimétrica se utiliza con gran éxito la *amplificatio* en 56 sonoros versos alejandrinos de tema épico, demostrando así el dominio que del lenguaje épico castellano tenían.

Por nuestra parte, los traductores modernos, aun los más eruditos de nosotros, hemos utilizado nuestro conocimiento del francés antiguo, de su gramática y de su léxico. Pero ciertamente no hemos recurrido sistemáticamente a nuestros conocimientos literarios: utilizamos en ocasiones el diccionario, pero nunca hemos acudido a listados de fórmulas y motivos ni a concordancias. De este modo el lector de hoy no encuentra generalmente en nuestras traducciones nada que se parezca a lo que él puede leer incluso en las ediciones modernizadas de textos medievales ibéricos y, a nuestro entender, lo lee de manera muy diferente. Por ello nuestras traducciones son mejores, por ello es conveniente llevar a cabo un trabajo sistemático de análisis en motivos y fórmulas de textos castellanos y gallego-portugueses medievales, como el *Poema de Mio Cid* o las distintas versiones del *Roman de Troie*, para luego utilizar sus frutos como auxiliar del traductor.

Pasando a la práctica, nos proponemos ahora analizar la traducción de un ataque con espada. En la *laisse CIV* de la *Chanson de Roland* encontramos un pasaje

de difícil equivalencia en los textos que manejamos, por eso mismo intentaremos comprobar la validez de nuestra propuesta:

Trait Durendal, sa bone espee, nue,  
 Sun cheval brochet, si vait ferir Chernuble.  
 L'elme li freint u li carbuncle luisent,  
 Trenchet le cors e la cheveleüre,  
 Si li trenchat les oilz e la faiture,  
 Le blanc osberc, dunt la maile est menue,  
 E tut le cors tresqu'en la furcheüre.  
 Enz en la sele, ki est a or batue,  
 El cheval est l'espee aresteüe;  
 Trenchet l'eschine, hunc n'i out quis jointure,  
 Tut abat mort el pred sur l'erbe drue.

Como sabemos, el motivo del ataque con espada es analizable en fórmulas, es decir, en una serie de momentos sucesivos rara vez intercambiables, pero que pueden faltar, en función de lo que el juglar quiera narrar y del resultado del ataque, o duplicarse. Estas fórmulas utilizan unas construcciones muy similares y un léxico limitado en cada caso que, con mínimas variaciones de unas a otras, se adaptan perfectamente a la versificación. En el ataque con espada encontramos:

1. Aguijar el caballo.
2. Desenvainar y/o blandir la espada.
3. Golpear al adversario.
4. Quebrantarle el casco.
5. Cortarle la cabeza.
6. Cortarle otras partes del cuerpo y atravesar el caballo, empezando por la parte correspondiente del arnés.
7. Derribarlo muerto.

Las fórmulas que narran la acción *aguijar el caballo* aparecen también en el motivo del ataque con lanza y son bastante numerosas (Rychner 1955: 141-143). Además, ocasionalmente, pueden ser precedidas por las, también numerosas y frecuentes fórmulas que expresan la acción *desenvainar la espada*. Esto es lo que ocurre en la *laisse* CIV. El verso *Trait Durendal, sa bone espee, nue* ha sido traducido por BJ:<sup>1</sup> «Y enarbola a Durandarte, su buena espada, desnuda»; MR: «Desnuda su buena espada Durandarte»; LC: «Tira de Durandarte, buena espada, desnuda»; JV: «y saca a Durandarte, su espada, de la vaina»; CF: «Tira de Durendarte, a súa boa espada, espida». A pesar de la escasez de batallas a espada entre dos rivales, el *Poema de Mio Cid* nos ofrece algunas fórmulas como «e al espada meta mano»; «al espada metio mano»; «e metio mano al espada»; «e mano al espada metio»; «mano metio al espada», «en mano trae desnuda el espada» o «el espada en la mano»; «la espada en la mano». Ninguna de ellas es válida para una correcta traducción, pero confirma la existencia de un formularismo castellano como el que hallamos en las versiones del *Roman de Troie* y aporta el epíteto *desnuda*. Es en estas versiones donde encontramos mayor variedad de fórmulas como «sacou sua espada», «tirou sua espada», «alçou a espada», «meteo mao a espada» que, con un retoque mínimo del castellano antiguo y, en su caso, del gallego

1. Las siglas utilizadas remiten a las distintas traducciones, relacionadas al final; son las siguientes: BJ = Benjamín Jarnés; CF = Camilo Flores; JV = Juan Victorio; LC = Luis Cortés, y MR = Martín de Riquer.

moderno, nos dan una correcta traducción «Tira de Durendarte, su buena espada, desnuda», o «Tira de Durandarte, a súa boa espada, espida», totalmente coincidentes con las de LC y CF. Vista la nula dificultad del verso, no tiene mayor mérito, pero se evita el disparate de BJ *enarbola* y la traducción excesivamente libre de JV.

Ya nos hemos referido a las fórmulas *aguijar el caballo* y al lugar que ocupan en la descripción de un ataque. Veamos lo que ocurre en nuestro ejemplo. *Sun cheval brochet* da en BJ: «espolea a su corcel»; en MR: «aguija el caballo»; en LC: «Picando a su caballo»; en JV: «Su caballo espolea»; en CF: «Pica o seu cabalo». También en este caso comenzaremos por el *Poema de Mio Cid*. En la lista de Chasca hallamos: «aguijo Mio Cid», «e Mio Cid aguijo», «aguijaba el conde», «aguijan a espolón», todas ellas con el mismo verbo. Mucha más variedad encontramos en las versiones del *Roman de Troie*: «aguillou logo o caualo», «começou de aguillar contra el», «leixaron correr os caualos», «fereu o caualo das esporas», que nos permiten traducir las fórmulas francesas con *brochier*, *poindre*, *laschier resnes*, *laissier corre* (Rychner 1955: 141-143). Por eso proponemos traducir «aguija su caballo» o «aguilla o seu cabalo» en la línea de MR evitando el estilo ampuloso de BJ y mejorando a los restantes.

La fórmula *si vai ferir Chernuble* es traducida por BJ: «y va a herir a Chernublo»; por MR «y ataca a Chernublo»; por LC «de Chernubles va en busca»; por JV «y acomete a Chernublo»; por CF «e vai atacar a Chernuble». La traducción literal por «herir» o «ferir» era posible en la Edad Media y es la fórmula que normalmente se encuentra tanto en el *Cid* como en las versiones del *Roman de Troie*. Sin embargo en este caso podemos recurrir a otras fórmulas, dada la evolución semántica posterior de la palabra tanto en castellano como en gallego modernos. Tal vez lo mejor sea traducir por «va a acometer» o por la más literal «va a golpear a Chernuble», pues en los textos medievales no hallamos una fórmula con la misma construcción gramatical.

El cuarto momento de nuestro ejemplo resulta en BJ: «Le parte el yelmo donde resplandecen dos carbunclos»; en MR: «Le rompe el yelmo en el que brillan los carbunclos»; en LC: «El yelmo le destroza donde el carbunclo luzca»; en JV: «rompiéndole su yelmo, cuyos carbunclos brillan»; en CF: «Québralle o elmo no que relocen rubís». En el *Cid*, encontramos «las carbonclas del yelmo echo gelas aparte», «cortol el yelmo» y, en las versiones del *Roman de Troie*, numerosas fórmulas con los verbos «quebrantar», «cortar», «tajar», etc., pero nada referente al reluciente casco. Por ello podemos optar por «el yelmo le quebranta en que los carbunclos brillan» y por «quebrántalle o helmo no que os carbunclos relocen».

El quinto momento nos ofrece una fórmula rebosante que ocupa dos versos, algo muy del gusto de la época, y que tiene como natural continuación una sexta fase que acentúa hiperbólicamente el maravilloso tajo del héroe. Por otro lado, curiosamente el copista del manuscrito de Oxford escribió *cors* donde debiera haber puesto *cuir*. En cualquier caso *Trenchet le cors e la cheveleüre*, *Si li trenchet les oiltz e la faiture* han sido interpretados por BJ como: «le rompe el turbante y el cuero del cráneo, le raja la faz, entre los ojos»; por MR como «le parte la cofia y la cabellera; y le partió los ojos, la faz»; por LC como: «El cuero y cabellera le corta y le rasura / Rasgándole los ojos y toda su figura»; por JV como: «Le ha hundido la cabeza con todos los cabellos, le ha partido la cara por medio de los ojos»; por CF como: «Féndelle o corpo e a cabeleira E mailos ollos e a feitura». Traducciones muy dispares, algunas muy defectuosas y otras francamente disparatadas. La luz de los textos medievales puede ayudarnos, pues en el *Cid* encontramos estos versos: «las moncluras del yelmo todas gelas cortava, / alla levo almofar, fata la cofia legava, / la cofia y el almofar todo gelo levava, / raxol los pelos de la cabeça, bien a la carne legava»; por su parte en la *Crónica*

*Troyana* gallega tenemos: «que lle tallou o elmo et o almófar et a cabeça ata os dentes», también «an brauamente o ferío per çima do elmo que o cortou todo ata os peytos» o, finalmente, «o fendeo atees as espaduas». Al castellano le cuadra mejor traducir por «cortar», mientras en gallego iría mejor y sería más conforme con lo habitual en la Edad Media «tallar». Por ello proponemos «Córtale el cuero y la cabellera, también le cortó los ojos y la hechura», utilizando la postposición arcaizante del pronombre personal, manteniendo el término «hechura» y repitiendo el verbo en pretérito; para el gallego convendría «Tállalle o coiro e a cabeleira e máis talloulle os ollos e a feitura».

El sexto momento no es sino una amplificación hiperbólica del resultado del golpe, por lo que no es muy frecuente ni en la épica castellana ni en el *roman* francés, aunque sea habitual en los cantares de gesta. Curiosamente el *Fragmento de la Haya* nos ofrece en latín de comienzos del siglo XI un testimonio de su existencia anterior a la circulación escrita de los cantares de gesta. Como el poeta no se contenta con hacer partir en dos a Chernuble, sino que hace víctima del mismo tajo a su caballo, tenemos en realidad una acumulación de fórmulas referidas a la armadura y al cuerpo, de un lado, y a la silla y al caballo, de otro. Comenzaremos por la primera, la más fácil, *Le blanc osberc, dunt la maile est menue*, que ha sido bien traducido y hace en BJ: «la cota blanca de apretadas mallas»; en MR: «y la blanca loriga que es de menuda malla»; en LC: «Y su loriga blanca cuya malla es menuda»; en JV: «y su blanca loriga, que es de malla menuda»; en CF: «a branca loriga de malla miuda». Por su parte *E tut le cors tresqu'en la forcheüre* es traducido por BJ: «y todo el cuerpo hasta las bragas»; por MR: «y todo el cuerpo hasta la horcajadura»; por LC: «Su cuerpo entero raja más aún de la cintura»; por JV: «y le ha partido el cuerpo hasta la horcajadura»; por CF: «e todo o corpo ata a entreperna». El auxilio de nuestras fichas es pequeño, pero aun así cabe citar «fata la çintura el espada legado ha» y «cortol por la çintura» del *Cid* y «a cabeça que lla tallou ata o onbro, e os costados ata a çintura» de la *Crónica Troyana* que valen para contextos muy similares. Como casi siempre BJ no puede ser tomado en consideración y MR acierta plenamente. En gallego hay que recurrir a «entreperna». Damos pues por buenas esas traducciones.

Por su parte *Enz en la sele ki est a or batue* da en BJ: «A través de la montura, incrustada de oro»; en MR: «a través de la silla, recamada de oro»; en LC: «La silla con sus oros la atraviesa y fractura»; en JV: «A través de la silla en oro recamada»; en CF: «Polo medio da sela de ouro ornada». En el *Cid* hallamos el adjetivo «exorado» y en el texto gallego «os escudos que eran pintados de ouro», pero nada que traduzca *a or batüe*. La dificultad se acrecienta por el hecho de que *batre* sólo se puede referir a *or*, pues describe el procedimiento que se utiliza para hacer panes de oro. Lo que no se puede hacer es traducir por «recamar», que es un procedimiento de bordado y no de dorado de cordobanes. *El cheval est l'espee aresteüe* se traduce por BJ: «la espada se hunde en el caballo»; por MR: «la espada se ha detenido en el caballo»; por LC: «Al llegar al caballo paró la espada dura»; por JV: «ha pasado la espada, llegando hasta el caballo»; por CF: «foi para-la espada no cabalo». En la épica castellana se describe el alcance de los golpes de forma distinta: «fata la cofia legava». Igual sucede en la *Crónica*: «passaron as lanças da outra parte ata que empeçaron enas lorigas». La dificultad de hallar algo similar se debe a la ausencia de tajos tan descomunales en los textos que manejamos. Lo mismo sucede con la segunda parte del verso siguiente: *Trenche l'eschine, hunc n'i out quis jointure*, traducido en BJ: «Y le parte al infiel el espinazo, sin buscar la juntura»; en MR: «le parte el espinazo, sin buscar las junturas»; en LC: «Rompiendo su espinazo, sin buscar las junturas»; en JV: «le rompe el espinazo sin tocar las junturas»; en CF: «córtalle o espiñazo sin lle tocar nin óso». El primer

hemistiquio no ofrece dificultad, además ya hemos visto fórmulas castellanas y gallegas cuando analizamos el cuarto y el quinto momento del motivo. Pero la segunda parte no tiene equivalencia en nuestros textos castellanos y gallegos, además, varios traductores traducen muy mal *out quis*, ofreciéndonos la clásica traducción «de diccionario», *querre=buscar*. Ahora bien, bien sabido es que en francés antiguo es frecuente expresar *la causa por el efecto*, por lo que *querre* significa aquí «hallar», encontrar. Convendría traducir, en castellano, «córtale el espinazo, que no encontró juntura», con postposición del pronombre si queremos que el texto no parezca de este siglo, y, en gallego, «córtalle o espiñazo, que non lle achou as xuntas».

La séptima fórmula es similar a la que aparece en otros tipos de combate, a lanza, con armas de tiro o general. *Tut abat mort el pred sur l'erbe drue* es para BJ: «y lo derriba ya muerto en el prado, sobre la hierba espesa»; para MR: «y lo derriba muerto en el prado, sobre la lozana hierba»; para LC: «Muerto abate en el prado en la yerba que abunda»; para JV: «muerto cae en el prado, sobre la espesa hierba»; para CF: «tira ós dous mortos no prado, sobre a mesta herba». La mayor dificultad es *tut*, para nosotros neutro, lo que nos llevará a traducir «ambos». En el *Cid* hallamos «echar en tierra», «echar en campo», en la *Crónica Troyana* «et deu con el morto en terra», «derriboo do caualo en terra». Traduciremos «dio con ambos muertos en el prado, sobre la espesa hierba» o «a ambos los derribó muertos», en castellano. Y, en gallego, para evitar «ámbolos dous», forma obligatoria gramaticalmente, podemos acogernos a «deu con el et con o caualo de consun en terra» de la *Crónica*, para traducir «derribounos mortos de cosún no prado, sobre a mesta herba» o «deu con eles mortos de cosún no prado, sobre a mesta herba».

A pesar de la dificultad de hallar un paralelo para esta *laisse*, creemos que, si aplicamos sistemáticamente el mismo método a otras más convencionales, como las que describen combates en el llamado episodio de Baligant, se puede mejorar y facilitar mucho la traducción. Después de nuestro pormenorizado análisis, también creemos que no se podrá dudar del interés del próximo objetivo que nos hemos fijado. El fichado sistemático de todas las versiones españolas de textos novelescos originariamente franceses que utilizan el lenguaje formulario de los cantares de gesta en la descripción de combates y batallas nos proporcionará más ayuda que ningún diccionario. A la vez, desde el punto de vista literario nos permitirá producir una mayor impresión de arcaísmo en el lector moderno, es decir, reinstaurar una dimensión diacrónica en nuestras traducciones, algo que considerábamos esencial en la introducción, para restablecer una comunicación diferente y, tal vez, más auténtica y literaria, en la que el lenguaje arcaizante no sea fruto del azar sino algo sistemático y coherente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bowra, C. M. 1966. *Heroic Poetry*, Nueva York, St. Martin Press.  
 Cortés, Luis. 1975. *El Cantar de Roldán*, Salamanca, G. Cervantes (citado LC).  
 Chasca E. de. 1972. *El arte juglaresco en el Cantar de Mío Cid*, Madrid, Gredos.  
 Flores, Camilo. 1989. *O Cantar de Roldán*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (citado CF).  
 Lorenzo, R. 1985. *Crónica Troiana*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.  
 Jarnés, Benjamín. 1945. *El Cantar de Roldán*, Madrid, Revista de Occidente (citado BJ).  
 Menéndez Pidal, Ramón & Varón Vallejo, E. 1934. *Historia Troyana, en prosa y verso*, Madrid, R.F.E.

- Parker, K. M. 1975. *Historia Troyana*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento.
- Parker, K. M. 1977. *La versión de Alfonso XI del Roman de Troie*, Illinois, Applied Literature Press.
- Riquer, Martín de. 1960. *El Cantar de Roldán*, Madrid, Espasa-Calpe (citado MR).
- Rychner, Jean. 1955. *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra, Droz.
- Vitorio, Juan. 1983. *El Cantar de Roldán*, Madrid, Cátedra (citado JV).

