

TENDENCIAS MÉTRICAS EN LAS TRADUCCIONES DE ODAS CLÁSICAS EN EL SIGLO DE ORO.

INMACULADA OSUNA
Universidad de Córdoba

A lo largo de los siglos XVI y XVII, la lírica horaciana se convierte en el modelo predominante del género clásico de la oda, por el que los autores españoles muestran su interés no sólo en su producción original, sino también en sus traducciones. Por el contrario, los poetas griegos también cultivadores del género (Safo, Píndaro y autores anacreónticos) sólo ocasionalmente son vertidos al castellano, hecho que no sorprende en exceso incluso si sólo se tienen en cuenta las dificultades de acceso adicionales que sus textos presentaban: una lengua minoritaria en comparación con el latín -por lo que en ocasiones era necesario contar con traducciones intermedias-, menor difusión de dichos textos y, con frecuencia, su carácter fragmentario. Esta polarización en el modelo horaciano va a condicionar en gran medida la orientación de la adaptación a la métrica castellana, consolidando determinadas formas que, en términos generales y con ligeras variaciones en su evolución, llegan a identificarse con el género oda, mientras que las menos frecuentes muestras de traducción

de textos pindáricos y, especialmente, anacreónticos apuntan hacia experimentos métricos parcialmente distintos.

La primera traducción castellana completa de las odas de Horacio no se publica hasta 1599. Pero, además, se trata de una traducción en prosa, acompañada de comentarios explicativos, que su autor, Juan Villén de Biedma, intenta justificar apelando a las dificultades e inexactitudes de la traducción poética:

Para lo qual haziéndome contradicción, que toda obra compuesta en verso, pierde su fuerza traduzida en prosa; y reconociendo que para pasar de una lengua en otra, su gracia, gravedad y gentileza deste autor, en verso, era menester ser otro Horacio (...) y que ya no fuera Horacio el traduzido, sino en su competencia quien lo traduxesse, (que justamente con él ninguno puede ygualar) me pareció desviarme destas dos maneras de traduzir, (...) facilitando la dificultad que tiene en su lengua, con esta declaración Magistral de la nuestra, para que quedando en su vigor y fuerza, en ella sea entendido, sin necesidad de mudar, alterar, ni quitar, que fuera muy forçoso, si de otra manera se escriviera¹.

Sin embargo, tanto antes como después de la obra de Villén de Biedma, no faltaron poetas dispuestos a traducir en verso algunas de estas odas, bien que *mudando*, *alterando* o *quitando*, en su intento de reproducir de modo más o menos aproximado la andadura de los poemas de Horacio. En los cincuenta años que aproximadamente median entre las primeras traducciones de odas horacianas publicadas ² y la edición de las *Eróticas* de Esteban Manuel de Villegas, se suceden numerosas muestras de esta labor, en la que toman parte

¹. *Q. Horacio Flacco poeta lyrico latino. Sus obras con la declaración Magistral en lengua Castellana*, Granada, 1599, h.5r.

². Se publican por primera vez traducciones no fragmentarias de odas de Horacio en los escolios del Brocense a la poesía de Garcilaso (1574). Se trata de las traducciones de tres odas (II,10; IV,13 y I,22) y del célebre *Beatus ille*, realizadas por Fray Luis de León, al que Francisco Sánchez menciona como “un docto de estos reinos”, sin desvelar su identidad (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, pp. 266, 269-272 y 286-287). Sobre la posibilidad de que fray Luis de León sea efectivamente el punto de partida en el interés por la traducción de las odas de Horacio, véase Alberto Blecuá, “El entorno poético de fray Luis de León”, *Academia Literaria Renacentista*, I. *Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, p.91.

destacados poetas, sin que tampoco falten en antologías y cartapacios composiciones anónimas y de autores prácticamente desconocidos hoy ³.

Por lo que se puede observar en las traducciones de este período, no parecen haber operado de forma definida unos criterios generales en la selección de odas traducidas, que en conjunto reflejan la variedad temática que ofrece el poeta latino. Si su faceta amorosa y de reflexión moral es la más acentuada, no faltan, sin embargo, versiones de poemas de circunstancias, como la oda I,20, en la que el poeta invita a Mecenas a compartir su humilde vino, o de composiciones centradas en la historia de Roma (III,5), e incluso de poemas votivos de insoslayable y exclusivo sentido pagano (III,22). Lo que sí se perfila es una especial preferencia por el libro primero (acentuada, evidentemente, por el atisbo de sistematicidad de Villegas, que realiza versiones de todos los poemas que lo integran), frente a los otros tres libros de odas y el de los epodos, menos atendidos por los traductores tanto en términos relativos como absolutos. Por otra parte, algunas composiciones parecen haber sido objeto de especial predilección por parte de éstos, destacando, junto con el célebre epodo II (“Beatus ille...”), odas como la I,19 (“Mater saeva Cupidinum”), la II,10 (“Rectius vives, Licini...”), la II,14 (“Eheu fugaces, Postume...”) y especialmente la I, 5 (“Quis multa gracilis...”), traducida por Fray Luis, Mosquera de Figueroa, Medrano, Bartolomé Martínez, Lupercio Leonardo de Argensola o Villegas, entre otros.

³ El *corpus* de traducciones poéticas con el que se ha trabajado ha sido fundamentalmente el siguiente: Fray Luis: I,1 (dos versiones); I,4; I,5; I,13; I,14; I,19; I,22; I,23; I,30; I,33 (dos versiones, una de ellas, atribuida); II,8; II,10; II,14; II,18; III,4; III,7; III,9; III,10; III,16; III,27; IV,13; epodo II. Francisco Sánchez: I,5; I,14; II,10. *Cartapacio de F. Morán de la Estrella* (excluidas las de Fray Luis y del Brocense): I,2 (Pedro García de Hoyos); I,14 (Juan de Almeida; Lcdo. Espinosa); I,19 (dos versiones); IV,10. Fernando de Herrera: I,8; IV,7; IV,10. Cristóbal Mosquera de Figueroa: I,5. Baltasar de Alcázar: III,9; III,22 (dos versiones). Vicente Espinel: I,5; III,2. Mateo Alemán: II,10; II,14. Bartolomé L. de Argensola: I,35; III,7. Lupercio L. de Argensola: II,8; III,5; III,6; III,7; epodo II. *Flores de Poetas Ilustres* (1605): Bartolomé Martínez: I,1; I,5; I,8; I,12; I,15; I,17; I,19; Juan de Aguilar: I,2; Diego Ponce de León: I,3; I,9; Juan de la Llana: I,20; Juan de Morales: II,10; L.L. de Argensola: III,6; epodo II; Luis Martín de la Plaza: III,10, IV,7; sin atribución: I,11; la traducción de la oda I,4, aunque atribuida a Diego de Mendoza, es de Fray Luis. *Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres* (1611): I,22 (Agustín Calderón); II,14 (L. Martín de la Plaza); II,16 (L. Martín de la Plaza). Juan de Jáuregui: I,3. Esteban Manuel de Villegas: libro primero completo (odas 1 a 38); II,4; II,5; II,8; II,9; II,14; II,16; III,23; IV,7; IV,12. Mención aparte merecen las odas de Francisco de Medrano por su compleja relación de proximidad o distancia con respecto a los correspondientes textos latinos, desde la traducción ajustada, la amplificación o síntesis de algunos elementos, la despagnización de alusiones y otros tipos de adaptaciones, hasta la versión completamente libre.

Al margen de la problemática general de la fidelidad al texto original y las dificultades particulares que en cuanto a léxico, estructuras sintácticas o figuras de estilo podía plantear cada composición (todos ellos problemas no específicos, aunque sí más difíciles de sortear, como consecuencia del empleo del verso), la traducción poética suscitaba una cuestión primordial: la elección de una estructura métrica adecuada al poema traducido. Habida cuenta de que el calco directo, a diferencia de lo que ocurría con los metros italianos, era inviable en la gran mayoría de los casos, el terreno para la experimentación y la selección estaba abierto ⁴.

Frente a otros géneros poéticos latinos con marcas métricas más estables, como la épica o, en menor medida, el epigrama, la oda horaciana presentaba algunos problemas adicionales. Por una parte, los traductores no sólo se encontraban con poemas secuenciados en estrofas breves (sáfica, alcaica, asclepiadeas), sino también con composiciones en distintos tipos de dísticos, ocasionalmente estructurados en sub-unidades de cuatro versos, e incluso con tiradas, extensas o no, de versos isométricos. Por otra parte, la organización estrófica de los poemas latinos conllevaba la posibilidad de su propia transgresión mediante desajustes, más o menos abruptos, entre la secuencia métrica y la secuencia sintáctica, desajustes que los traductores oscilaban entre reproducir o eliminar.

En cuanto al primer problema, lo más generalizado fue la desconexión entre el metro del texto latino y el de su versión castellana. Sólo aislada y esporádicamente se llegó a una correspondencia evidente con la utilización de la estrofa sáfica, formada por tres endecasílabos y un pentasílabo. También aparecen atisbos de equivalencia, mucho más tenues que en el caso anterior, en ciertos usos de la alternancia de endecasílabos y heptasílabos a modo de dísticos. Algo de eso evocaba la forma más común del sexteto-lira (aBaBcC); sin embargo, la fórmula del pareado final hacía más pronunciado el cierre de la estrofa, frente a la apertura de la combinación utilizada por Fray Luis en su traducción del *Beatus ille* (AbAb), ya elogiada por el Brocense “por ser nueva manera de verso, y muy conforme al latino”⁵, y más aún frente a la sustitución del artificio de la rima por los versos esdrújulos sueltos, mucho más coherentes con el discurrir no estrófico de los dísticos latinos.

Pese a estas posibilidades, más que una estricta correspondencia, la práctica usual fue la adopción generalizada de la articulación estrófica de los poe-

⁴. Acerca de la imitación y adaptación de los metros clásicos en estos siglos, véase Emiliano Díez Echarrí, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970, pp.267-304.

⁵. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p.286.

mas -aun cuando ésta no apareciera en el texto original-, con variaciones en el número y combinación de los versos, que normalmente tampoco estaban motivadas por el metro latino.

En Fray Luis de León se perfila ya la preferencia por las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, con un marcado predominio del sexteto-lira, junto con una variante de éste (aBabcC) que aparece en tres ocasiones. Asimismo, la lira garcilasiana se utiliza en otras tres traducciones de odas. En cualquier caso, se trata de estrofas que, a excepción de la utilizada en la traducción del epodo II, acaban siempre en verso endecasílabo y se rematan con rima pareada. Sólo de forma muy ocasional recurre Fray Luis a otros metros: para la oda I,4 utiliza octavas reales; para una de sus versiones de la oda I,1 abandona la disposición estrófica y acude al endecasílabo suelto, más acorde con la tirada de versos isométricos del original (asclepiadeos menores), aunque en una versión posterior acaba adoptando el sexteto-lira⁶.

Sin embargo, las tres traducciones de odas horacianas realizadas por el Brocense⁷ que nos han llegado son una muestra de cómo las tendencias métricas predominantes conviven desde el principio con experimentos estróficos más o menos aislados. De este modo, junto con las liras empleadas para la oda I,5, el Brocense prueba las estrofas sáficas para la II,10, en correspondencia métrica con el original, y recurre a pequeñas unidades rimadas y encadenadas, con esquema 7a11B11B, en las que el primer verso de cada estrofa rima con los dos últimos de la anterior, para la oda I,14, traducida en competencia con Juan de Almeida, que utiliza esta misma combinación, y con el Licenciado Espinosa, que acude al más común sexteto-lira⁸.

Junto con estas traducciones de la oda I,14 y gran parte de las realizadas por Fray Luis, el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (1582) recoge también algunos textos menos conocidos, casi todos anónimos, en los que nuevamente se aprecia la oscilación entre una tendencia general hacia la estrofa alirada breve (especialmente de seis versos) y la elección ocasional de otras estro-

6. Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1990, pp. 378-435. Los metros empleados en sus traducciones de Horacio contrastan, sin embargo, con los de las odas originales. En éstas se utiliza mayoritariamente la lira; más esporádicas son otras estrofas aliradas de cuatro versos (oda XVI), seis (XXII) o siete (XV), o estancias de diez versos (XXI), así como otros moldes métricos como los tercetos (XVII) o la quintilla doble (XXIII), pero nunca utiliza la octava, el endecasílabo suelto ni tan siquiera el sexteto-lira, ya que en la oda XXII recurre a un esquema con mayor número de heptasílabos (aBabcC).

7. Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras, II. Poesía*, ed. de Avelina Carrera de la Red, Institución cultural El Brocense y Exma. Diputación Provincial, Cáceres, 1985, pp. 233-236.

8. *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. de Ralph A. Di Franco, José J. Labrador y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989, pp. 425-427.

fas como la octava e incluso el soneto⁹. La relativa variedad métrica se hace patente incluso en las estrofas de seis versos, como sucede en la traducción de la oda I,2, realizada por Pedro García de Hoyos, donde se emplean hasta seis combinaciones distintas, siendo las más recurrentes aBaBcC y aBaBCC.

En el núcleo de poetas sevillanos de estas últimas décadas del siglo XVI, el interés por la traducción de la lírica horaciana, aun siendo más disperso que en el ámbito del humanismo salmantino, aporta nuevas muestras de las dispares soluciones métricas con que se abordaban estos textos.

Las escasas y extremadamente fragmentarias traducciones procedentes de las odas de Horacio que Juan de Mal Lara aporta en su *Philosophía Vulgar* no permiten sacar conclusiones en este sentido. Excepto en un caso, en que el humanista sevillano no renuncia a la rima, vertiendo un fragmento de oda en un cuarteto, se emplea sistemáticamente el endecasílabo suelto¹⁰; pero esta elección apenas es indicativa ya que la mayor parte de las traducciones fragmentarias que incluye en su obra, independientemente del género literario y su autor original, están vertidas en este metro. Sin embargo, es más significativa, desde el punto de vista métrico, su traducción de un poema de Claudiano que muestra algunas semejanzas con el *Beatus ille* horaciano, ya patentes desde la fórmula inicial (“Felix, qui...”)¹¹. Para esta composición, Mal Lara alterna endecasílabos y heptasílabos esdrújulos sin rima, dispuestos a modo de dísticos, tratando de reproducir vagamente los del texto original. Esta combinación llegaría a hacer cierta fortuna en la traducción del célebre epodo II de Horacio, pero además también se podía adaptar a otros textos del lírico latino, y así se pone de manifiesto en algunas de las composiciones incluidas en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso, como la traducción fragmentaria del *Beatus ille* de Diego Girón, o la realizada por el propio Herrera de la oda I,8, en la que, a imitación del original, el verso corto precede al más extenso¹².

⁹. *Ibid.*, pp.420-423; 427-430; 435.

¹⁰. Juan de Mal Lara, *Philosophía Vulgar*, Sevilla, 1568, fols. 27v.-28r.;44v.;51v.;159r.

¹¹. *Ibid.*, fols. 6v.-7r. El mismo metro vuelve a aparecer en diversos fragmentos breves traducidos de otros autores (fols. 8v., 27r.,29r.).

¹². *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pp. 502-503 (“Beatus ille”), 415-416 (oda I,8). Otro ejemplo del empleo de endecasílabos y heptasílabos alternos esdrújulos es la versión, bastante parafrástica, del mismo epodo II incluida en el *Cancionero de Pedro de Rojas* (Cleveland State University, 1988, pp.269-272). También se puede encontrar esta alternancia con versos sueltos no esdrújulos, como ocurre en la traducción de un fragmento de la oda I,7 realizada por Bernardo de Balbuena e incluida en su *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (cit. por Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-latina clásica*, IV, Madrid, CSIC, 1951, p.447.)

Aparte de varios fragmentos breves, cuya extensión oscila entre uno y cuatro versos (endecasílabos sueltos, por lo general ¹³), también incluye Herrera una traducción suya de las dos últimas estrofas de la oda I,22, igualmente en endecasílabos sueltos, y la de la estrofa final de la oda I,5, vertida por Jerónimo de los Cobos en una estrofa alirada de seis versos ¹⁴. Asimismo destaca la traducción de Herrera de la oda IV,10, próxima a la libre recreación del poema horaciano ¹⁵, para la cual recurre al soneto, cuya correspondencia con la oda clásica ya había explicitado en sus conocidas apreciaciones sobre esta estrofa ¹⁶.

Otras traducciones que nos han llegado pertenecientes a este núcleo de poetas sevillanos confirman esta diversidad métrica. El sexteto-lira no está del todo ausente, como ocurre en la traducción de Mosquera de Figueroa de la oda I,5 ¹⁷, o en una de las dos versiones realizadas por Baltasar de Alcázar de la oda III,22 (para la otra recurre a la variante ABbACC)¹⁸. Pero no faltan ejemplos de metros poco frecuentes para la traducción de la lírica horaciana, como los tercetos encadenados que emplea Herrera para la oda IV,7 ¹⁹, o las aún más insólitas quintillas dobles de Alcázar para la traducción de la oda III,9, raro ejemplo en este período del empleo del verso octosilábico en relación con las odas de Horacio ²⁰.

De semejante diversidad son también testimonio las dos traducciones que Vicente Espinel incluye en sus *Diversas rimas* ²¹, donde junto con la elección del ya habitual sexteto-lira (oda III,2) vuelve a aparecer la utilización del sone-

¹³ En alguna ocasión los endecasílabos aparecen rematados con un heptasílabo. Sobre este aspecto, véase Begoña López Bueno, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro*, XI (1992), p. 108.

¹⁴ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pp. 465-466 (oda I,22) y 303 (oda I,5).

¹⁵ *Ibid.*, pp. 374-375. Una versión primitiva, aún más alejada del original en los tercetos, viene recogida en las *Rimas inéditas* publicadas por José Manuel Blecua (Madrid, CSIC, 1948, pp.50-51).

¹⁶ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p.308.

¹⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *op.cit.*, IV, pp. 28-29.

¹⁸ *Poesías de Baltasar de Alcázar*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910, pp.190-192.

¹⁹ Rosa Navarro Durán, "La oda *Diffugere nives* de Horacio traducida por Fernando de Herrera", *Boletín de la Real Academia Española*, LXII (1982), pp. 499-541.

²⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, VI, pp. 565-567.

²¹ Vicente Espinel, *Diversas Rimas*, ed. de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, Salamanca, Universidad, 1980, pp. 160-161 y 225-226.

to, esta vez con estrambote (oda I,5), estrofa mucho más esporádica en las traducciones de Horacio, tal como se está viendo.

En este contexto destacan las soluciones métricas de Francisco de Medrano, en su intento de una mayor fidelidad a la distribución del texto latino. Como ya señalara Dámaso Alonso²², Medrano procura reproducir y diferenciar en sus versiones más próximas a sus respectivos originales los distintos tipos de estrofas o de dísticos que ofrecen los poemas horacianos. Así, en la medida de lo posible, diversifica y especializa sus combinaciones en clara correspondencia con las latinas: para la estrofa sáfica recurre a la llamada “estrofa de la Torre” (ABBa); para la alcaica alternan las formas ABba y ABbab; para las estrofas asclepiadeas A utiliza la combinación ABAbA, mientras que para las asclepiadeas B vuelve a aparecer la forma ABba; con respecto a los dísticos, los que en latín están compuestos por un verso corto seguido de otro más extenso, se trasvasan según el esquema aBaB; los que por el contrario se inician con un verso largo seguido de otro más breve, se vierten en estrofas del tipo AbAb, ya empleadas por Fray Luis de León. Como puede apreciarse, estas combinaciones presentan características propias. Por una parte, Medrano no renuncia en ningún caso a la rima, a diferencia de lo que ocurre en otros intentos de aproximación a la métrica del original (la estrofa sáfica, utilizada por el Brocense y más tarde por Villegas, o los versos esdrújulos sueltos para los dísticos). Por otra parte, se mantiene dentro de la tendencia predominante, caracterizada por el uso de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, pero procura reducir la extensión de la estrofa, que oscila entre cuatro y cinco versos, frente al más frecuente sexteto-lira y sus variantes, al tiempo que la suele rematar con uno o dos versos heptasílabos, aproximándose también en esto a su modelo.

Sin embargo, estas nuevas formas quedaron reducidas a un experimento aislado cuyo ejemplo no cundió entre los principales traductores de Horacio que desarrollaban su actividad en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII. Así se aprecia, por ejemplo, en las traducciones de los hermanos Argensola²³, en las que la preferencia por el sexteto-lira sólo se rompe en escasas ocasiones y en favor de estrofas tan poco próximas a la organización

²² Francisco de Medrano, *Poesía*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 134-142.

²³ Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, vol. II, pp.130-134; Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Espasa-Calpe, 1972, pp. 175-186.

métrica de los correspondientes textos horacianos como el soneto (oda I,5) o la canción petrarquista (epodo II).

Semejante predominio del sexteto-lira se aprecia, asimismo, en las versiones recogidas en las *Flores de Poetas Ilustres*²⁴ publicadas por Pedro de Espinosa, aunque, junto a ésta y otras combinaciones ya tradicionales en los traductores de Horacio (octavas y estrofas aliradas de cinco versos), empieza a destacar también el empleo de estrofas más largas, a veces próximas al esquema de la canción petrarquista, cuando no totalmente coincidentes con él. Así sucede en la traducción del licenciado Bartolomé Martínez de la oda I,1, con estrofas de ocho versos, en la realizada por Luis Martín de la oda IV,7 en extensas estancias de diecisiete versos, o en la ya mencionada traducción del epodo II, por Lupercio Leonardo de Argensola.

Mucho menos numerosas que en la colección de 1605, las traducciones incluidas en la *Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres*²⁵ confirman la paulatina consolidación de la estrofa larga para las odas de Horacio, si bien en este caso se trata de dos versiones claramente parafrásticas, tal como indican los propios epígrafes de ambas composiciones. Por otra parte, la utilización de tercetos encadenados para la traducción de la oda I,22 sigue recordando la esporádica elección -también por parte de los poetas del XVII- de metros atípicos.

Sin embargo, es en la obra de Esteban Manuel de Villegas²⁶ donde mejor se aprecia cómo las posibilidades de la combinación de heptasílabos y endecasílabos se han ampliado extraordinariamente, con estrofas que van de los cuatro a los diez versos y diversos artificios ocasionalmente utilizados, como la variación de las combinaciones dentro de una misma composición o procedimientos de encadenamiento entre las estrofas. Predominan claramente las estrofas de seis versos, siendo la más recurrente la ya tradicional forma aBaBcC; pero aparte de ésta, se utilizan hasta diez combinaciones más, distintas todas ellas, aunque tienen en común el final en rima pareada y, excepto en

²⁴ *Flores de Poetas Ilustres (1605) por Pedro Espinosa*, ed. fac., R.A.E/ Unicaja, 1991, fols. 17r.-18v., 20r.-21v., 22v.-24v., 32r.-34r., 39v.-41v., 45r.-46v., 64v.-65v., 74v.-75r., 79r.-80r., 87v.-88r., 139v.-140r., 147r.-148r., 149r.-153r., 160v.-162v.

²⁵ *Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres de España*, ed. de José Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, pp. 111, 119-122, 126-128.

²⁶ Esteban Manuel de Villegas, *Eróticas o amatorias*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1969. Las versiones de Horacio se concentran fundamentalmente en el libro segundo de la primera parte, pero también se incluyen algunas en el primer libro, junto con las odas originales (XI, XV, XVII, XIX, XXI, XXIV, XXVI, XXVIII y XXXI).

un único caso, el hecho de que el último verso sea endecasílabo. En pocas ocasiones se encuentran estrofas de cuatro o cinco versos, mientras que las estrofas más amplias, de entre siete y diez versos, aparecen con mayor frecuencia, viéndose así consolidada la tendencia que se apuntaba en las *Flores de poetas ilustres*. Sólo muy esporádicamente se sale Villegas en sus traducciones de estos esquemas métricos de combinación de endecasílabos y heptasílabos: para la oda I,4 recurre a las octavas, como ya había hecho antes Fray Luis de León; para la I,22 emplea la estrofa sáfica, no sin adjuntar en su edición el texto latino para hacer notar al lector que está “traducida en la misma cadencia y números” que en su original ²⁷, lo cual da idea de la excepcionalidad de un metro que décadas antes ya había sido utilizado por el Brocense.

Como ya se apuntó antes de entrar en este recorrido por los principales traductores de la lírica horaciana en el Siglo de Oro, esta preferencia generalizada por la secuenciación estrófica no respondió tanto a un intento de reflejar efectivamente las transiciones métricas del original en cuestión como a un proceso de fijación de un estereotipo. Esto es evidente en los numerosísimos ejemplos en que la estructura del poema latino no venía acentuada por secuencias métricas bien definidas y regulares, como ocurría con algunas tiradas de versos isométricos e incluso en algunos poemas en dísticos, a no ser que pudiera encontrarse alguna agrupación sistemática de sus versos en sub-unidades de igual extensión. En esos casos, la distribución estrófica de las traducciones obedecía por lo general a una segmentación previa del original según criterios sintácticos, de modo que resultaran secuencias o unidades de traducción de variable amplitud, susceptibles de ser vertidas en unidades métricas regulares y, normalmente, autónomas desde el punto de vista sintáctico-semántico.

Cuando el texto latino ya presentaba una secuenciación estrófica, el traductor podía tomar como unidad de traducción la unidad métrica y, de hecho, gran parte de las traducciones reflejan que se ha trabajado fundamentalmente de estrofa a estrofa aunque, por supuesto, no siempre era así, y muchos textos se independizan por completo de la distribución de la materia que presenta el original. Entre los distintos problemas que podrían analizarse en relación con el establecimiento o no de esta correspondencia estrófica entre original y traducción, resultan particularmente interesantes las dificultades que suponían para los traductores los frecuentes desajustes entre la secuencia estrófica y la secuencia sintáctica de los poemas horacianos. En este sentido son muy significativos los enca-

²⁷ Esteban Manuel de Villegas, *ed. cit.*, p.94.

balgamientos que se producen de estrofa a estrofa, especialmente cuando el período oracional concluye antes de que finalice la estrofa encabalgada. En efecto, son muchas las composiciones en que se aprecian las reticencias de los traductores a la hora de reproducir estos encabalgamientos “abruptos” -e incluso a veces los que, de manera menos llamativa, se extendían por la totalidad de la estrofa-, destacando una clara tendencia a su eliminación o atenuación.

Buena muestra de las dispares soluciones que se ofrecían ante este recurso horaciano puede encontrarse en varias de las traducciones que nos han llegado de la oda I,5. El poema está compuesto por cuatro estrofas, entrelazadas dos a dos por sendos encabalgamientos que concluyen apenas mediado el primer verso de la estrofa encabalgada. Esto implica fundamentalmente a dos secuencias que, en este caso, se caracterizan por su relativa brevedad: “cui flavam religas comam, // simplex munditiis? (...)” y “(...) miseri, quibus // intemptata nites! (...)”

En su traducción Fray Luis no deja de reproducir con cierta fidelidad al menos el efecto de este engarce entre las dos primeras estrofas:

¿Quién es, ¡o, Nise hermosa!,
con aguas olorosas rociado,
el que en lecho de rosa
te ciñe el tierno lado?
¿Y a quién en nudos bellos,
con simple aseo, Pirra, los cabellos
ordenas? Quántas veces
su dicha llorará y tu fe mudada (...) ²⁸.

No obstante, no reproduce el enlace entre las estrofas tercera y cuarta, algo más violento puesto que, desde el punto de vista semántico, ocasiona un brusco cambio de perspectiva con la referencia, ya directa, al yo poético sin mediación de pausa de estrofa y ni siquiera de verso. Ante esto, lo que hace es regularizar la distribución haciendo corresponder las unidades de sentido con las unidades métricas.

Pero si en el texto de Fray Luis aún se mantenía el sabor horaciano de ese encabalgamiento de las primeras estrofas, lo más generalizado entre los traductores será la eliminación total de este procedimiento.

²⁸. Fray Luis de León, *ed. cit.*, p. 386.

Así lo hace Lupericio Leonardo de Argensola al establecer la correspondencia de cada una de las estrofas latinas con una de las sub-unidades métricas del soneto, pero restituyendo las secuencias encabalgadas a lo que el traductor debía de juzgar que era su colocación “natural”, es decir, a la misma unidad métrica en que se encontraba el resto del período sintáctico. En el caso del primer encabalgamiento más que una reagrupación lo que hace es simplemente suprimir la predicación que lo ocasionaba:

¿Quién es el tierno mozo que entre rosas
y con olores líquidos bañado
tienes, Pirra, en tu cueva regalado,
por quien trenzas las hebras de oro hermosas?²⁹

Para el segundo encabalgamiento sí recurre a un desplazamiento real de parte del período sintáctico, dando lugar a un terceto final un tanto peculiar en el soneto, pues, lejos de su habitual carácter unitario y abarcador, alberga un marcado cambio de perspectiva:

¡Ay de aquél, a quien nueva resplandeces!
yo, pintado en el templo, al dios marino
muestro haber dado el húmedo vestido³⁰.

Sin embargo, estas reagrupaciones no eran el único procedimiento, y en ocasiones la solución venía de mano de un recurso tan especialmente socorrido -aunque no exclusivo- en la traducción poética como la amplificación. Así, en la versión del licenciado Bartolomé Martínez, la tendencia a la corresponden-

²⁹ Lupericio Leonardo de Argensola, *ed. cit.*, p. 186.

³⁰ *Ibid.*, p. 186. Análogos desajustes en la estructura habitual del soneto provoca la reproducción aproximada del primer encabalgamiento que ofrece Vicente Espinel en su traducción:

¿Qué tierno niño en fresca rosa nueva
de líquidos ungüentos perfumado,
te aqueja, ¡oh Pirra!, en la agradable cueva,
por quien enrizas el bellón dorado,
simple en sólo el adorno que le ceba?

(V. Espinel, *ed. cit.*, p. 225. Atendiendo al sentido del quinto verso y en coherencia con el texto latino he modificado la puntuación.)

cia estrófica se rompe momentáneamente al generar una estrofa completa cada una de las secuencias sintácticas que intervienen en los encabalgamientos:

Y tú con tez senzilla,
sin engañosa falsedad de afeyte,
una y otra mexilla
le muestras, con que enciendes su deleyte,
y tus rubios cabellos
destrenzas, y le tiendes red con ellos.(...)

O tristes desdichados
aquellos a quien tu lustrosa cara
aplaze, no enseñados
a conocer tu fe mudable y cara,
que en tus serenas calmas
anegan los contentos de sus almas³¹.

El mismo recurso aparece en Villegas para solucionar el encabalgamiento de las estrofas tercera y cuarta ³².

Frente al modelo hegemónico de Horacio, la traducción de odas griegas o fragmentos de las mismas siguió cauces métricos parcialmente distintos, sobre todo en el caso de las anacreónticas. Píndaro fue escasamente traducido aunque algunas tempranas muestras son coetáneas de las primeras traducciones de Horacio. En la *Descripción de la Galera Real* el sevillano Juan de Mal Lara vierte un texto procedente de *Píticas*, IV en una extensa tirada de más de un centenar de endecasílabos sueltos ³³. El mismo metro había sido utilizado ya en un breve fragmento de *Nemeas*, 5 incluido en su *Philosophía Vulgar* ³⁴; pero más significativa es la elección, en esta misma obra, de una estrofa alirada de siete versos para un también breve texto extraído de *Olímpicas*, 2, elección sobre la que el traductor llama la atención, ya que “responde más al griego por los versos que hay allá”³⁵. Pese a la brevedad de este fragmento, se puede vislumbrar, pues, cierta tendencia

³¹. *Flores de Poetas Ilustres (1605)*, fols. 81v.-82r.

³². Esteban Manuel de Villegas, *ed.cit.*, p.69.

³³. Rocío Carande Herrero, *Mal-Lara y Lepanto: Los epigramas latinos de la Galera Real de Don Juan de Austria*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990, pp.35-38.

³⁴. Juan de Mal Lara, *op. cit.*, fol. 226 r.

³⁵. *Ibid.*, fol. 27v.

hacia una mayor amplitud de la estrofa alirada, en el caso de Mal Lara no contrastada con una práctica similar en la traducción de Horacio, pero que evidentemente se sale de los moldes métricos habituales en las versiones de este autor hasta casi finales de siglo, que no exceden los seis versos. Esta tendencia queda plenamente confirmada en la traducción que realiza Fray Luis de León de *Olímpicas*, 1 con la utilización de amplias estancias de diecinueve versos ³⁶.

La combinación de endecasílabos y heptasílabos vuelve a aparecer en textos vinculados al género de la oda clásica cuando Herrera traduce en sus *Anotaciones* el popular fragmento de Safo en que una muchacha se queja de su soledad en la noche, utilizando para ello una variante del sexteto-lira (aBbAcC) ³⁷.

Sin embargo, estas combinaciones, aunque no del todo ausentes en las versiones de las *Anacreónticas*, ceden terreno en favor del verso corto y el isosilabismo del romance o del romancillo, acorde con el tono ligero que suele caracterizar estas composiciones, al igual que con la métrica de los textos originales.

Es posible que haya existido una traducción completa de las *Anacreónticas* anterior a la de Quevedo, llevada a cabo por Juan Fernández de Velasco, Conde de Haro. Pero sólo se conservan noticias muy fragmentarias que no permiten sacar conclusiones acerca de los moldes métricos preferidos, si bien al menos uno de los textos apunta hacia la utilización de estrofas aliradas ³⁸.

En cuanto al *Anacreón castellano* ³⁹ de Francisco de Quevedo, sólo en una ocasión la combinación de endecasílabos y heptasílabos sigue un esquema regular repetido, configurando estrofas de seis versos; son, sin embargo, mucho más frecuentes las estancias de entre doce y treinta y ocho versos (si bien alguna de ellas rebasa ampliamente esta extensión), que se caracterizan por un acentuado predominio de rimas pareadas. Ocasionalmente también des- punta la secuenciación estrófica con el empleo de redondillas y quintillas.

³⁶. Fray Luis de León, *ed. cit.*, pp. 438-446.

³⁷. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 393.

³⁸. Sobre estas versiones y la posibilidad de que formen parte de una traducción completa de las *Anacreónticas*, véase Sylvia Bénichou-Roubaud, "Quevedo helenista. El *Anacreón castellano*", *NRFH*, XIV (1960), pp. 57-58, y Juan Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento, 1987, pp. 31-32.

³⁹. *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, III (B.A.E., tomo LXIX), Madrid, Atlas, 1953, pp. 433-462.

Pero, sobre todo, Quevedo utiliza las más abiertas formas del romance, por lo general octosilábico, aunque también recurre a los versos heptasílabos y, excepcionalmente, a los hexasílabos.

Por su parte, Villegas⁴⁰ se decanta por el romancillo heptasilábico; el empleo del octosílabo en su monóstrofe 39 es sólo una excepción, puesta de relieve incluso en el propio epígrafe del poema. No desdeña las estrofas aliradas de cinco o seis versos para verter textos anacreónticos. Pero esto lo hace únicamente en el libro primero de las *Eróticas*, en el que estas composiciones van acompañadas de las odas originales y algunas traducciones de Horacio, escritas tanto unas como otras en metros similares. Cuando Villegas vierte la poesía anacreóntica como un *corpus* unitario y con rasgos específicos en el libro cuarto, “traducido en la misma cadencia en que está en griego”⁴¹, según indica el encabezamiento, los mismos textos que antes aparecían vertidos en formas aliradas, ahora adoptan el molde del romancillo, utilizado sistemáticamente en esta sección.

Se aprecia así cómo el panorama de la traducción de odas clásicas en la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del siguiente presenta una notable variedad métrica, no del todo incompatible con la delimitación de unas líneas generales que, en primer lugar, ha de tener presente la diversidad de los modelos que la Antigüedad ofrecía a los traductores. Como se ha señalado, para las composiciones horacianas predominó la secuenciación estrófica de la materia poética, práctica no exenta de eventuales dificultades cuando efectivamente se quería reproducir las peculiaridades que el modelo presentaba al respecto; la preferencia por las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, vago recuerdo de la polimetría de los versos que constituían las estrofas empleadas por Horacio, se puso de manifiesto en numerosas tentativas, entre las que se consolidó de forma especial, desde Fray Luis a Villegas, el sextetolira. Sin embargo, estos rasgos contrastan con los que presentan las traducciones de otros poetas igualmente cultivadores del género, especialmente en el caso de los textos anacreónticos, cuyas versiones, mucho más numerosas que las de Safo o Píndaro, muestran una decidida predilección por el verso corto, heptasílabo u octosílabo, y la tendencia a la desaparición de la distribución estrófica.

⁴⁰ Esteban Manuel de Villegas, *ed. cit.* pp. 15, 34, 36 y 171-205.

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.