

# Sobre dieciséis traducciones de Horacio incluídas en las «Flores» de Pedro Espinosa

POR

M.<sup>a</sup> JOSEFA DIEZ DE REVENGA

Pedro Espinosa reunió en 1603 una selección de poemas de escritores representativos de su época, que vio la luz impresa en Valladolid en 1605, y que llevaba el título de *Flores de poetas ilustres* (1). Entre los poemas recogidos, Espinosa incluye la traducción de 18 odas de Horacio. En el prólogo “al lector” el mismo colector llama la atención sobre este hecho: “De paso advertid que las odas de Horacio son tan felices, que se aventajan a sí mismas en su lengua latina”.

Debemos tener en cuenta que Pedro Espinosa (1578-1650) asiste como poeta al triunfo barroco, en los años en que culmina la evolución e intensificación de las formas renacentistas como final de un proceso continuado que se había iniciado en los albores del Renacimiento. Espinosa, andaluz, está en contacto permanente con los poetas de la llamada escuela “antequerano-granadina”, y participa con ellos en la elaboración de las formas que va exigiendo la nueva sensibilidad. Tomemos como punto de referencia algunos datos significativos de la cronología del más importante poeta culto barroco, mayor que Espinosa: Góngora (1561-1627), del cual aparecen 37 composiciones en las *Flores de poetas ilus-*

---

(1) Texto: B.A.E., XLII, ordenado por Don Adolfo de Castro. Madrid, 1951

*tres* (1605). Sus primeras obras están fechadas en 1580. Es de 1604 un breve romance burlesco dedicado a Píramo y Tisbe; la *Canción a la toma de Larache* es de 1610-11; la *Soledad Primera* y el *Polifemo* están acabados a mediados de 1613. La *Fábula de Píramo y Tisbe* está fechada en 1618 (2).

Insistimos en el hecho de que a esta nueva estética y sensibilidad no se llega en unos cuantos años, sino que es el resultado de todo un proceso evolutivo que ya se va configurando en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII.

Menéndez y Pelayo, en su exhaustivo estudio *Horacio en España* (3) reseña las traducciones de las 18 odas recogidas en las *Flores...* de Espinosa, y comenta lo que de ellas dice el antólogo en el ya citado prólogo "al lector". Para el ilustre polígrafo contemporáneo "nada (es) más absurdo que este elogio aplicado a traducciones tan incorrectas, parafrásticas, y, digámoslo así, libérrimas, tan palabreras y poco horacianas en general, y recomendables sólo por cierto sello de vetustez que traen consigo, y por algunos pedazos candorosos, a la vez que poéticos que contienen. Aun las mejores adolecen de notables desigualdades...".

Dejando a un lado las dos traducciones realizadas por Lupercio Leonardo de Argensola (oda VI del libro III "Delicta maiorum in meritis lues", y II del libro de *Epodos* "Beatus ille, que procul negotiis"), las traducciones recogidas en las *Flores* están hechas por poetas vinculados a la escuela "antequerano-granadina".

El licenciado Bartolomé Martínez es el más prolijo de todos; traduce siete odas, todas del L. I (I: "Maecenas atavis"; V: "Quis multa gracilis"; VIII: "Lydia dic per omnes"; XII: "Quem virum aut heroa"; XV: "Pastor cum traheret"; XVII: "Velox amoenum"; y la XIX: "Mater saeva Cupidinum") (4). Don Diego Ponce de León y Guzmán traduce dos, también del libro I (la III: "Sic te diva potens", y la IX: "Vides ut alta stet nive") (5). Luis Martín de la Plaza traduce la oda X del L. III: "Extremum Tanain", y la VII del L. IV: "Diffugere nives" (6). El licenciado Juan de Aguilar lo hace con la II del L. I: "Iam satis teris" (7). Un Don Diego de Mendoza la IV del L. I: "Solvitur acris" (8). Juan de la Llana traduce la oda XX del L. I: "Vile potabis" (9), y Juan

(2) Datos tomados de la ed. de *Obras Completas* de Góngora, por Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Aguilar, Madrid, 1961, 5.<sup>a</sup> ed.

(3) Menéndez Pelayo: *Bibliografía hispano-latina clásica*, Vol. VI, *Horacio en España*. Edición Nacional, Santander, 1951, págs. 90 y ss.

(4) *Flores*. B.A.E., XLII, págs. 6, 19, 20, 9-10, 14-15 y 29 respectivamente.

(5) Op. cit., págs. 9 y 31.

(6) Op. cit., págs. 32-33.

(7) Op. cit., págs. 6-7.

(8) B.A.E. XXXII, pág. 103.

(9) B.A.E. XLII, pág. 17.

de Morales la X del L.II: Rectius vives" (10). Más una, la XI del L. I: "Tu ne quaesieris", incluida como de autor incierto. (11).

De todos ellos nos da noticia Menéndez y Pelayo en la *Biblioteca de traductores españoles*:

El licenciado Bartolomé Martínez "granadino a lo que parece, dedicóse a traducir las odas de Horacio a fines del siglo XVI. Algunas muestras de su trabajo —únicas que han llegado a nosotros— fueron incluidas por Pedro Espinosa en sus *Flores...*" (12).

De don Diego Ponce de León y Guzmán Menéndez y Pelayo sólo nos puede decir que su apellido demuestra la nobleza de su cuna (13).

Luis Martín de la Plaza "nació en la ciudad de Antequera por los años de 1585. Siguió la carrera eclesiástica; fue beneficiado de la iglesia parroquial de San Juan y canónigo de la Colegiata de su ciudad natal. Cultivó la poesía con éxito..." (14).

El licenciado Juan de Aguilar "...distinguido humanista de la escuela granadina. Sabemos únicamente que el licenciado Juan de Aguilar, natural de Rute, provincia de Córdoba, tuvo por segunda patria a la ciudad de Antequera, en donde enseñó letras humanas a fines del siglo décimosexto" (15).

El nombre de don Diego de Mendoza planteó bastantes dificultades de identificación. En un principio se pensó que se trataba de don Diego Hurtado de Mendoza, pero Menéndez y Pelayo dudó mucho el que esta traducción de la oda "Solvitur acris" fuese suya (16). Posteriormente en una nota que inserta en el mismo volumen de la *Biblioteca hispano-latina* (17) aclara: "mi erudito amigo D. Juan Quirós de los Ríos, que posee muy raras noticias de los poetas antequerano-granadinos de las *Flores* de Espinosa, acaba de descubrir que el Diego de Mendoza de las *Flores*, no es Don Diego Hurtado, sino un capitán Diego de Mendoza Barros, vecino de Antequera, que murió en Valladolid en 1601". La traducción de la oda IV del L. I que aparece a su nombre había sido considerada por Menéndez y Pelayo como de Fray Luis de León. Como tal aparece en una edición de *Poesías completas* de Fray Luis hecha por el

(10) Op. cit., pág. 32.

(11) Op. cit., pág. 32.

(12) Menéndez y Pelayo: *Biblioteca de traductores españoles*. Vol. III. Edición Nacional. Santander, 1953, pág. 102

(13) Op. cit., Vol. IV, pág. 76.

(14) Op. cit., Vol. III, pág. 106.

(15) Op. cit., Vol. I, pág. 38.

(16) Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. Ed. citada, pág. 41 y ss.

(17) Op. cit., pág. 44, nota.

P. Félix García (18). En cambio, en otra también del P. Félix García ni aparece ni se justifica su ausencia (19).

Juan de la Llana fue “licenciado y natural de la ciudad de Antequera” (20). Juan de Morales aparece como “elegante poeta lírico y bucólico de fines del siglo XVI” (21).

Por último queda el problema del “incierto” autor de la traducción de la oda XI del L. I. Menéndez y Pelayo pensó que éste bien podría ser el propio Espinosa o Góngora (22). En el “Índice de poesías atribuidas” a Góngora que Juan e Isabel Millé y Giménez incluyen al final de la edición de *Obras completas* del poeta cordobés, aparece como atribuida a Góngora y considerada como tal por Foulché Delbosch en su edición de 1921 (23).

Dejando a un lado la discutida problemática de la atribución de estas traducciones a unos u otros poetas, el hecho es que nos encontramos ante un número considerable de odas de Horacio interpretadas, en opinión de Espinosa, por un grupo “de los ilustres ingenios que hoy en España profesan el estudio de la poesía” (24), y que, en cierto modo, son representativos del tránsito Renacimiento-Barroco que debemos situar en estos últimos años del siglo XVI y primeros del XVII.

Vittore Bocchetta en su libro *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León* dedica todo un capítulo a revisar las “teorías del traducir”, y recuerda cómo “es en Roma, y particularmente con Cicerón, donde se comienza a distinguir entre traducción *literal* y traducción *literaria*; de las dos, la primera se reduce a una actividad meramente práctica, escolar, no creadora, mientras la segunda llega a ser un *rehacer* libre, personal y creador, lo único que tiene dignidad literaria” (25). Igualmente revisa los consejos que Horacio da a este respecto en su epístola *Ad Pisones* y Quintiliano en sus *Institutiones oratoriae*. Los preceptistas del Renacimiento en España no prestaron demasiada atención a la técnica de la traducción y en sus obras se encuentran pocos datos que aclaren cuál era la tendencia considerada como más perfecta. Por otra parte, Bocchetta recuerda el problema que tenían con el Santo Oficio los traductores de

(18) *Poesías completas* de Fr. Luis de León. Ed. del P. F. García, O.S.A. Aguilar, Madrid, 1964, 5.<sup>a</sup> ed. (La “Nota preliminar” está fechada en 1943).

(19) *Obras completas castellanas* de Fr. Luis de León, Ed. del P. F. García, O.S.A., B.A.C. Madrid, 1959, 3.<sup>a</sup> ed. (“Introducción” de 1944).

(20) Menéndez y Pelayo: *Biblioteca de traductores españoles*, Vol. II, pág. 374.

(21) Op. cit., Vol. III, pág. 383.

(22) Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. Ed. citada, pág. 91.

(23) *Obras completas* de Góngora. Ed. citada, pág. 1268.

(24) Flores. Ed. citada, pág. 1.

(25) Bocchetta, V. *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*. Ed. Gredos, Madrid, 1970, págs. 13 y ss.

autores clásicos paganos, y cómo en España la traducción era “más que un género literario un problema lingüístico que no podía enfocar soluciones prácticas sin rozar otros problemas mucho más complejos y de grandes repercusiones filosóficas o religiosas” (26). Y así, mientras el espíritu clásico y contenido, renacentista de Fray Luis lo lleva a ser muy fiel a la letra original y sólo traducir lo *expreso* en Horacio, Villegas pretende reproducir el pensamiento tanto *expreso* como *tácito* en el poeta latino.

Al examinar las traducciones de las odas de Horacio que Pedro Espinosa recoge en sus *Flores*, no debemos perder de vista otro hecho importante, ya notado por Menéndez y Pelayo: estos poetas “eran fáciles versificadores (algunos, como Luis Martín, se dan la mano con la escuela de Góngora)...” (27). Son poetas que participan activamente de las corrientes estéticas de su época; tienen un afán cultista que les hace componer unos poemas en que los elementos renacentistas se han exacerbado y amplificado, en donde el virtuosismo del autor de algún modo radica en la complicación de aquellas formas; es ahora cuando la contención y la sobriedad clásica ya no es buscada ni deseada por el poeta. Los temas renacentistas procedentes de las literaturas clásicas no son abandonados en modo alguno, pero reciben un nuevo tratamiento que los distancia de los originales.

Los poetas que nos ocupan, al intentar verter a su lengua española los poemas latinos, más que traducirlos “verbum pro verbo” lo que quieren es interpretarlos según su estética y valoración. Traducen a Horacio, pero lo abarrocan y lo acercan así a su modo de expresión más meritorio y preferido. Por eso utilizan los medios que la flexibilidad del idioma ha puesto a su alcance y que están acostumbrados a manejar en sus poemas originales.

No nos parece justo pensar que Pedro Espinosa, el inspirado e ingenioso poeta que fue capaz de reunir una colección “que constituye el mejor tesoro de la poesía que tenemos” de la época áurea en opinión de Gallardo —opinión que, por otra parte, aunque se ha considerado excesiva, no ha sido desacreditada por la crítica posterior—, no fuese capaz de saber escoger unas traducciones representativas de Horacio, y además, ignorando su desacierto, las elogiase en el prólogo al lector, diciendo de ellas que “se aventajan a sí mismas en su lengua latina”. Sin duda ninguna, estamos ante una interpretación barroca del clásico poeta latino. Interpretación ésta que sigue muy de cerca a Horacio; que intenta ajustarse al original latino; que muestra voluntad de clasicismo en cuanto que las amplificaciones no desfiguraron el texto original ni lo complican

---

(26) Op. cit., pág. 152.

(27) Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. Ed. citada, pág. 92.

demasiado; interpretación en que el espíritu horaciano que era suficientemente conocido por los poetas cultos, sobre todo en ideas que se convierten en tópicos en nuestra poesía barroca, está mezclado con el de las realizaciones de poetas posteriores, también clásicos, que sirvieron de difusores de aquellas ideas.

Las traducciones que nos ocupan están realizadas en la mayoría de los casos en estrofas de endecasílabos y heptasílabos; sólo en dos ocasiones se utilizan los endecasílabos plenos —octavas reales—: en la oda IV del L.I., de don Diego de Mendoza, y en la oda XI del L. I, de autor incierto. De las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, la más abundante es el tipo de estancia de seis versos con tres consonancias (aB a B c C) que Navarro Tomás registra en su *Métrica española* con el nombre de “sexteto-lira”; ya acreditado en el Renacimiento por Fray Luis de León, encontró numerosos continuadores en el período que nos ocupa (28). Fue utilizada por el licenciado Bartolomé Martínez en seis de sus siete traducciones: La oda V del L. I; VIII del L. I; XII del L. I; XV del L. I; XVII del L. I y XIX del L.I. También usó esta estrofa don Diego Ponce de León para la versión de la oda IX del L.I; el licenciado Juan de la Llana en la odaXX del L.I; Juan de Morales en la oda X del L. II y Luis Martín de la Plaza para la oda X del L. III.

Dos composiciones, una del Licenciado Juan de Aguilar (oda II del L. I) y otra de don Diego Ponce de León (oda III, del L. I), nos muestran otra modalidad de estancia muy próxima también a la lira; se trata de cinco versos con dos consonancias: a B a B B. La única diferencia estriba en el cuarto verso, que es endecasílabo en vez de heptasílabo. La disposición de las rimas es idéntica.

El licenciado Bartolomé Martínez traduce la oda del L. I utilizando una complicada combinación de estancias de ocho versos, también heptasílabos —sólo dos o tres— y endecasílabos con cuatro consonancias. Las nueve estrofas que componen la versión corresponden a cuatro esquemas distintos. El primer tipo (a B C b C a D D) se da en la estrofa primera y en la cuarta; el segundo (a B C a B c D D) en la segunda y en la quinta; el tercer tipo (a B C a B C D D) es el más abundante, ya que aparece en la tercera, la sexta, la séptima y la novena. El cuarto tipo únicamente se da en la estrofa octava (a B C a C B D D). A pesar de la variación en la distribución de consonantes y en la aparición de dos o tres heptasílabos, se observa en el licenciado Martínez una voluntad de repetir el mismo esquema, puesto que es clara la idea de división estrófica, y todas las estrofas tienen la misma disposición en los tres primeros versos y en los dos últimos, que forman un pareado. Los cambios única-

(28) Navarro, T.: *Métrica española*. Syracuse University Press, 1956, págs. 186-187.

mente aparecen en los tres versos centrales, y todas las estancias son de ocho versos con predominio de los endecasílabos.

Luis Martín de la Plaza para la oda VIII del L. IV usa otro tipo de estancia muy amplia, de diecisiete versos: A b C a B C C d E f D f E G H g H, que se acerca más al tipo de la canción petrarquesca. En esta modalidad predominan también los endecasílabos (once en cada estrofa); los seis heptasílabos quedan repartidos, sin que predominen en un lugar determinado de la estrofa.

A la vista de todas estas modalidades, podemos observar que las estrofas preferidas son las más breves, de cinco o seis versos, que ya habían sido utilizadas por los traductores renacentistas de Horacio, especialmente por Fray Luis de León. Recordamos a este respecto el comentario que Dámaso Alonso hace en *Poesía española* sobre el gran acierto que supuso para Fray Luis escoger la lira en sus traducciones horacianas: estrofa contenida, con límites fijos, de gran sobriedad, y que se adaptaba perfectamente al ritmo y a la extensión de las combinaciones de versos utilizadas por el propio Horacio. El insigne crítico reseña este fenómeno como uno de los muchos que afectaron a toda la Europa renacentista, y dedica su atención al hecho de que la lira fue utilizada por primera vez en Italia por Bernardo Tasso, padre de Torcuato, poeta esencialmente horaciano (29). Los traductores que nos ocupan, aunque amplifican y aborrocen notablemente el texto, siguen prefiriendo este tipo de estrofa más ceñido, que ya había sido establecido como molde más adecuado para la poesía horaciana, sobre todo para las traducciones.

Respecto a la utilización del endecasílabo únicamente debemos hacer notar que el que aquí aparece es la realización normal del endecasílabo italiano, acentuado en sexta sílaba, con el acento obligatorio en décima sobre palabra grave. De las modalidades de este endecasílabo predomina la sáfica que, según Navarro Tomás es la más frecuente en español en intentos de imitación de la métrica latina. El citado crítico señala como característica de este verso "su blandura y lentitud" (30). En algunas traducciones, como ocurre en la de la oda I, L. I, entre los cincuenta endecasílabos, hay un total de veintiún sáficos con el primer apoyo rítmico en cuarta sílaba sobre palabra llana. Frente a este predominio, la traducción de la oda IV, L. I atribuida por Espinosa a don Diego de Mendoza y realizada en octavas reales presenta una notable mayoría de heroicos y melódicos. El heroico, verso organizado en cláusulas de ritmo trocaico "se distingue por su compás llano, equilibrado y uniforme". El melódico, con tres cláusulas trocaicas en su período rítmico produce "un efecto suave y

(29) Alonso, Dámaso: *Poesía española*. Ed. Gredos. B.R.H. Madrid, 1962, 4.<sup>a</sup> ed.

(30) Navarro, T. *Métrica española*. Ed. citada, pág. 178.

sosegado" (31). La modalidad enfática no tiene prácticamente representación en estas dieciséis traducciones.

El cultismo de los traductores hace que alguna vez, como en la oda XII, L. I, utilicen esdrújulos como soporte de los apoyos rítmicos del verso: *Sémeles* (estr. 1), *mármoles* (estr. 2), *enciéndeme* (estr. 3), *tiéneme* (estr. 4), *indómito* (estr. 5) y *victima* (str. 6). En los cuatro primeros casos se trata de versos heptasílabos, y en los dos últimos los esdrújulos soporatan el acento con que se inicia el período rítmico versal de endecasílabos.

Respecto a las habilidades métricas de nuestros traductores, otro hecho notable es que sus versiones están plagadas de consonancias que muy bien pudieran ser calificadas de pobres por los preceptistas clásicos. En algún caso encontramos palabras que son consonante de sí mismas en dos acepciones distintas: *cara* (rostro) y *carā* (costosa), vv. 26 y 28 de la oda V, L. I; o de un compuesto: *resuene* y *suene*, vv. 7 y 9 de la oda XII, L. I; *suenā* y *resuena*, vv. 26 y 28 de la oda XVII, L. I y vv. 38 y 40 de la oda IX; *recelos* y *celos*, vv. 44 y 46 de la oda XVII, L. I; *ventura* y *desventura*, vv. 20 y 22 de la oda X, L. II.

En muchísimas ocasiones las palabras que mantienen la rima son verbos con los mismos morfemas de persona, número, tiempo, etc: *engendraste* y *apacentaste*, vv. 72 y 74 de la oda II, L. I; *diste*, *descendiste* y *venciste*, vv. 81, 83 y 84 de la misma; *guiando* y *volando*, vv. 53 y 54, de la oda XV del L. I. Adjetivos derivados cuyo sufijo es *—oso*, o procedentes de participios (*—ado*, *—ido*). Adjetivos en superlativo: *prudentísimo* y *sapientísimo*, vv. 49 y 51 de la oda XV, L. I.

A pesar de la frecuencia con que aparecen estas rimas, que pueden restar valor estético al conjunto del poema, pensamos que son justificables, en primer lugar por tratarse de una traducción —con todas las limitaciones que esto conlleva—, y porque el efecto está suavizado por el empleo también frecuentísimo del encabalgamiento.

Desde el punto de vista expresivo, estos poetas al traducir a Horacio respetan en la mayoría de los casos las imágenes del poeta latino. Su creatividad se deja ver especialmente en la amplificación y complicación de lo que ya estaba en Horacio. En ningún momento debemos olvidar que casi todos los traductores-poetas estaban vinculados a una escuela que ha sido señalada como clave en la evolución de las formas de Herrera hasta llegar a las gongorinas.

El cultismo de los poetas hace que la utilización del hipérbaton sea más frecuente que su ausencia. En el plano más sencillo observamos una significativa preferencia por anteponer a un núcleo oracional su complemento preposicional, con lo que la fórmula "*de* — nombre + núcleo",

(31) Op. cit., págs. 177-178.



que era un lugar común en la poesía culta de la época, lo sea aquí también; citamos algunos casos:

- L. I, Oda I: “de real tronco generosa rama (estr. 1)  
 “del inconstante vulgo los favores (estr. 2)  
 L. I, Oda VIII: “del Tíber las hermejas ondas (estr. 4)  
 L. I, Oda XV: “De Príamo el imperio” (estr. 4)  
 “de tu traición el pago” (estr. 5)  
 “del cretense fiero las saetas” (estr. 7).  
 “y quedará desierta, / de negros humos y de  
 [hollín cubierta” (estr. 13).

A veces se intercala otro u otros elementos entre aquellos dos; por ejemplo, el verbo, que funciona como núcleo predicativo:

- L. I, Oda V: “mas ya de la tormenta / colgué los rotos y mojados  
 [paños” (estr. 6).  
 O. VIII: “de la dura malla / no viste el jaco” (est. 5)  
 O. XII: “a quien del valle hueco / en su alabanza me responda  
 [el eco” (est. 1)  
 “o si del atrevido / Catón diré la honrosa y dura muer-  
 [te” (est. 13)  
 O. XVII: “ni las violentas manos / temerás del villano” (est. 10)  
 L. III. O. X: “y un marido tuvieras / cruel” (est. 1).

Los dos miembros de un mismo elemento sintáctico aparecen separados por el verbo o por cualquier otro elemento:

- L. I. Oda VIII: “con yelmo cubre y penachada cresta” (est. 3/)  
 “lucio aceite y grueso” (est. 4)  
 O. XV: “en lira blanda y verso” (est. 6)  
 O. IV: “que nuevo ser da al cuerpo y nueva vida” (est. 1)  
 O. XX: “barato vino y claro” (est. 1)

Hay marcada tendencia a construir la oración colocando el verbo en último término:

- L. I, Oda I: “y de templarme el lésbico instrumento / Polimnia no  
 [rehúsa” (est. 9)  
 XII: “también la lastimosa indigna suerte / de Marco Atilio  
 [digo” (est. 13)

- “y de Julio en el cielo / la estrella entre las otras res-  
[plandece” (est. 16)  
XV: “y los funestos hados / a Troya por tan grande mal  
[guardados” (est. 2)  
III: “donde su mal los que en el mar caminan / y sus naufra-  
[tristes adivinan” (est. 10)

A veces el hipérbaton afecta a toda una estrofa, como ocurre en la oda XVII, L. I:

“De su dulce acogida  
que en el Liceo monte el fauno tiene  
con ligera corrida  
al suelo fértil de Lucretil viene,  
para tomar contento  
en este dulce sitio y fresco viento” (est. 1)

o en la oda II, L. I:

“A ti los alaridos  
y el confuso gritar y las celadas  
lucidas y bramidos  
te agradan, y del moro las espadas  
(que puesto a pie más fiero) ensangrentadas” (est. 16)

Los tipos de hipérbaton que hemos señalado hasta ahora no son los únicos que muestran el cultismo de los traductores en lo que se refiere a la sintaxis; a veces el antecedente está separado del relativo: “pensaba que el terrible / siglo tornaba que ahogó a las gentes” (oda II, L. I, estr. 2).

El reconocimiento de la función expresiva del hipérbaton no es, ni mucho menos, un hallazgo reciente. Viene siendo utilizado con regularidad por los poetas cultos desde el siglo XV, y su uso se intensifica en los años que nos ocupan, hasta llegar al límite de sus posibilidades en los grandes poemas de Góngora. Dámaso Alonso, en *Góngora u el “Polifemo”* recuerda que “el valor expresivo del hipérbaton desconocido por la crítica de los siglos XVIII y XIX, había sido apuntado ya en el XVII por Espinosa Medrano en su *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*” (32).

Junto a este rasgo sintáctico hallamos otros muchos que igualmente

(32) Alonso, Dámaso: *Góngora y el “Polifemo”*. Ed. Gredos, Madrid, 1960, pág. 137.

son característicos del Barroco. Entre ellos, alguna construcción de las llamadas "acusativo griego"; don Diego Ponde de León traduce los versos de la oda III, L. I

*"audax omnia perpeti  
gens humana ruit per vetitum nefas. (vv. 25-26)*

del siguiente modo:

*"¡Con cuánto atrevimiento  
la gente humana, en su peligro osada,  
sin miedo de tormento,  
se arroja con codicia demasiada  
a la maldad, por justa ley vedada!" (estrofa 13).*

O el licenciado Bartolomé Martínez el pasaje de la oda XII, L. I, vv. 21-22:

*"proeliis audax, neque te silebo,  
Liber..."*

como

*"Y no olvidaré agora  
¡Oh Baco, en las batallas animoso!  
tu fuerza vencedora". (estrofa 7).*

En esta misma traducción aparece la construcción "*decir + de + objeto*": "diré de Alcides" (estr. 8), que en Horacio es "*dicam et Alciden*"; o "cantaré de Pompilio" en la estr. 12.

Juan de Aguilar, en la oda II, L. I, traduce el verso 50:

*"hic ames dici pater atque princeps"*

de esta manera:

*"Ten por blasón honroso  
ser dicho padre y príncipe extremado" (estr. 20)*

Los poetas que traducen a Horacio, como ya hemos podido observar, no se contentan con un solo término para plasmar en español una idea que aparece en el original latino, sino que usan con sorprendente abun-

dancia el modo de elocución que Dámaso Alonso llama “sintagmas no progresivos”, que a cada paso detienen, amplifican y colorean la expresión. Por una parte, esto es una de las consecuencias de la herencia petrarquista que había recibido toda Europa; por otra, los poetas pretenden interpretar a Horacio, y quieren dejar dicho con suficiente claridad lo que en Horacio es sólo una sugerencia; de este modo, insisten en ello hasta conseguir que sus odas doblen el número de versos de las de Horacio. La mayor parte de los ejemplos que tomamos contienen elementos sinonímicos:

Oda VIII, L. I:      “*Por los dioses te ruego  
me digas, Lidia, ¿cómo afliges tanto  
y quitas el sosiego  
a Síbaris el mozo, que con tanto  
amor te quiere y ama  
y tú lo abrasas en su ardiente llama*” (est. 1).

versión de:

“*Lydia, dic per omnes  
te deos oro, Sybarin cum properes amando  
perdere;*”

“afliges tanto y quitas el sosiego”, “con tanto amor te quiere y ama” son casos de sinonimia intensificadora, aportación del traductor que, además, los incrementa con la imagen del último verso citado, también suya. Igualmente traduce el “*quid latet*” del verso tridécimo “*Agora está escondido / y se hurta a los ojos de la gente*” (estr. 7).

Los versos 49-52 de la oda XII, L. I:

“*gentis humanae pater atques custos  
orte Saturno, tibi cura magni  
Caesaris fatis data: tu secundo  
Caesare regnes*”

tampoco parecen suficientes a Bartolomé Martínez en el momento de traducir, ya que repite e insiste en algunos atributos:

“*¡Oh hijo omnipotente  
del padre antiguo! ¡Oh padre, fiel reparo  
de aquella humana gente!  
tú del gran César tienes el amparo;  
gobierna, pues, el mundo,  
siendo rey, César y señor segundo*”. (estr. 17).

Un solo adjetivo —*vetus*— del verso 8, oda XV, L. I: “et regnum Priami vetus” es traducido por cuatro:

“*De Priamo el imperio*  
antiguo, noble, rico y celebrado” (estr. 4).

El mismo traductor, en la oda XIX, L. I, añade todos los adjetivos que señalan las características del pueblo escita, sólo nombrado por Horacio en el V. 10: “nec petitur Scythas”:

“*No consiente que cante*  
*del indómito cita, bravo y fiero,*  
el osado semblante” (estr. 5).

A este respecto citamos la opinión que H. Lausberg registra sobre la función expresiva de este recurso: “La repetición de la significación de la palabra con cambio del cuerpo fonético sirve para el encarecimiento (parcial) de la *voluntas* enunciativa en el sentido de la *amplificatio*. Lo mentado por el hablante queda circunscrito, jalonado y diversamente coloreado por varios sinónimos. La sinonimidad de los términos empleados no muestra en modo alguno una coincidencia total (semánticamente superflua) de los contenidos de las palabras, sino que incluye diferencias semánticas, cuyo acentuamiento puede ser querido por el hablante y se manifiesta (en todas las formas de repetición) con el propósito de intensificación expresiva” (33).

Las “pluralidades correlativas”, así llamadas por Dámaso Alonso, tienen también su representación en estas versiones; así la que encontramos en la versión de la oda I, L. I:

“*A muchos les contenta*  
*la vida militar y el fiero estruendo*  
*de la trompeta ronca, que mezclado*  
*con el clarín, se aumenta;*  
*y el bélico furor y aquel horrendo*  
*ejercicio de Marte ensangrentado,*  
*a quien maldicen vírgines y madres,*  
*donde unas pierden hijos y otras padres”.*

La fórmula A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> - B<sub>2</sub> B<sub>1</sub> no aparece en Horacio, que sólo nombra a las madres:

(33) Lausberg, H. *Manual de retórica literaria*. Ed. Gredos, B.R.H., Madrid, 1967. Vol. II, pág. 126.

*“multos castra iuvant et litus tubae  
permixtus sonitus bellaque matribus  
detestata.”* (vv. 23-25)

Luis Martín de la Plaza hace algo parecido con los vv. 23-24 de la oda VII del L. IV:

*“non, Torquate, genus non te facundia, no te  
restituēt pietas;”*

y lo interpreta del siguiente modo, con la fórmula A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> A<sub>4</sub> - B<sub>1</sub> B<sub>2</sub> B<sub>3</sub> B<sub>4</sub>:

*“No te valdrán, Torcuato, ¡oh tiste suerte!  
la noble descendencia,  
la riqueza, la ciencia, el tierno llanto;  
que el noble, el rico, el sabio, no le mueven  
al negro dios de las cavernas hondas,  
y el llanto...”*

Son ordenaciones paratácticas que “tienen un fuerte carácter intelectual en cuanto representan un análisis de fenómenos, una ordenación del mundo por sus categorías genéricas”. (34).

Así mismo son notables los efectos conseguidos mediante aliteraciones. Tomamos ejemplo de algunas odas del L. I:

- Oda I: *“correr en carro ardiente”* (estr. 1); *“áfrico furioso”* (estr. 4).  
O. V: *“agradable gruta”* (estr. 1); *“falsedad de afeite”* (2),  
[*“falsa fe”* (3)]  
O. VIII: *“feroz boca de frisón brioso / ni con freno”* (estr. 3).  
O. XII: *“destierra los mortales / recelos tristes de la muerte  
[negra”* (est. 10)  
O. XX: *“falerno fuerte”, “vinos livianos”* (est. 3).

El cultismo léxico es abundante, aunque no excesivo; encontramos términos y sintagmas como *olímpica*, *icarias* (*olas*), *bélico* (*furor*), *horrendo*, *vírgines*, *umbroso*, *lésbico* (*instrumento*), *copiosísima*, *ceraunios* (*montes*), (*Aqueronte*) *hórrido*, *deleznable*, *áspero* (*mar*), *hediondas*, *lucio* (*aceite*), *piélago*, *húmedo* (*elemento*), *belicoso*, *fementido*, *ínclitos* (*varones*), *espantoso estrago*, *tálamo*, *horrendo*, *canícula*, *cítara*, *sanguino-*

(34) Alonso, Dámaso: *Seis calas en la expresión literaria española*. Gredos, B.R.H. Madrid, 1963, 3.<sup>a</sup> ed., pág. 68.

*sos, protervo, concentero, caleno, cécubo, femianos, ábrego, mísero, estrépito, esplendor, meta, argentería.*

Pero donde se hace más notorio el cultismo realmente es en el reiteradísimo uso del epíteto, hasta el punto de que hay pasajes en los que no aparece ni un sustantivo sin su correspondiente caracterización que, en algunos de los casos, no están en Horacio; tomamos los ejemplos de la versión que Juan de Morales hizo de la oda X del L. II: *alto mar, peñasco duro, peligrosa playa, ábrego inclemente, santa medianía, mísera pobreza, humilde casa, el grande pino mal seguro, más grave ruina, alto muro, alta sierra, continua guerra, grandes lluvias, la dormida musa, dulce lira, tal duras flechas, pecho fuerte, fortuna miserable, dichosa suerte, viento favorable, buen tiento.*

En algunos casos el poeta-traductor procura que el sintagma adjetivo-sustantivo o viceversa quede en versos distintos, encabalgado un elemento sobre el otro; de esta manera, los apoyos rítmicos del verso resaltan su valor expresivo: “el terrible / siglo”, “el vecino / campo romano”, “el caído / Imperio”, “oh favorable / Apolo”, “el agradable / rostro hermoso”, “las celadas / lucidas”, “las espadas / (...) ensangrentadas”. Todos los ejemplos citados pertenecen a la traducción de la oda II, L. I, realizada por el Licenciado Juan de Aguilar. Tampoco se desdeña la determinación por medio de un complemento preposicional, aunque solamente en una oda es preferido este tipo de determinación al adjetivo; se trata de la oda X del L. III, de Luis Martín de la Plaza.

En general, las imágenes que usan nuestros poetas se encuentran ya en Horacio, no en vano se trata de traducciones; pero la libertad de los traductores hace que en determinados pasajes las imágenes estén presentadas de manera distinta o por medios diferentes a los que había usado el poeta latino: la imagen del mar embravecido identificada con la desdicha del amante está presente en la oda V del L. I, vv. 5-8:

“...heu quotiens fidem  
mutatosque deos flebit et aspera  
nigris aequora ventis  
emirabitur insolens.”

Bartolomé Martínez traduce:

“¡Cuántas veces el necio  
mozo imprudente llorará su daño,  
tu falsa fe y desprecio,

*y los contrarios amores y el engaño,  
y temerá los vientos  
en el áspero mar de sus contentos*" (estr. 3).

Insistiendo en esta misma idea, el licenciado Martínez aporta en la cuarta estrofa una imagen que en Horacio sólo está implícita:

*"y no ve el miserable  
que tu querer es viento deleznable".*

Relacionada con la aportación anterior del traductor está la metáfora "...en tus serenas calmas / anegan los contentos de sus almas" (estr. 5). En la estrofa sexta el traductor vuelve a crear imágenes que continúan las anteriores, y que supone necesarias para captar perfectamente la intención horaciana:

*"...me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo".* (vv. 13-16)

En Bartolomé Martínez:

*"Yo sufrí con afrenta  
naufragios en el mar de tus engaños,  
mas ya de la tormenta  
colgué los rotos y mojados paños,  
y al dios del mar amigo  
pinté una tabla, de mi mal testigo".* (estr. 6)

Ocurre algo semejante en la versión de la oda VIII del L. I, que también debemos a Bartolomé Martínez. El amor de Lidia por Síbaris impide al joven que realice sus actividades preferidas. En Horacio leemos:

*"Lydia, dic per omnes  
hoc deos vere, Sybarin cur properes amando  
perdere..."*

y en Bartolomé Martínez:



*“Por los dioses te ruego  
me digas, Lidia, ¿cómo afliges tanto  
y quitas el sosiego.  
a Sibaris el mozo, que con tanto  
amor te quiere y ama,  
y tú lo abrasas en su ardiente llama?”* (estr. 1)

O en los versos finales, cuando la idea horaciana es modificada por el traductor e incrementada con una personificación:

*“quid latet, ut marinae  
filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae  
funera, ne virilis  
cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?”* (vv. 13-16)

*“Agora está escondido  
y se hurta a los ojos de la gente,  
como el joven nacido  
de Tetis, antes de la guerra ardiente  
de Troya, a quien engaños  
y amor vistieron femeniles paños”.* (est. 7).

Las amplificaciones que nos parecen más notables y significativas corresponden a las efectuadas en las odas cuyo tema es el de la brevedad. El *carpe diem* horaciano había sido conocido y tratado con tremenda amplitud en la literatura española desde la Edad Media. La reflexión sobre la brevedad de la vida, que invitaba a llegar a conclusiones tan diferentes como las propias convicciones y creencias era un lugar común que todas las personas cultas conocían. En la obra de nuestros poetas renacentistas y barrocos hay toda una serie de poemas que nos muestran la importancia del tema en la lírica. Horacio no había sido el primero ni el único de los poetas que se había ocupado de esta reflexión; aunque sí el más famoso, como realizador de una forma perfecta. Otro poeta que había tenido gran resonancia y ejerció notable influjo en la posteridad fue Ausonio, poeta latino del siglo IV, con su realización

*“Collige, virgo, rosas, dum flos novus, et nova pubes,  
et memor esto aevum sic properare tuum”.*

Las traducciones coleccionadas por Pedro Espinosa nos muestran cómo las dos influencias están tan entremezcladas que, ni aun traducien-

do directamente a Horacio, se pueden separar. La brevedad de la vida, identificada con la de la flor, que corresponde a Ausonio, aparece de este modo en poemas que no son más que traducciones de Horacio:

Así, en la oda IX del L. I leemos:

*“quid sit futurum cras fuge quaerere et  
quem Fors dierum cumque dabit lucro  
appone, nec dulcis amores  
Sperne puer neque tu choreas,  
donec virenti canities abest  
morosa.”* (vv. 13-18).

Y en la traducción correspondiente de don Diego Ponce de León:

*“Con sutileza vana  
no busques el futuro tiempo incierto;  
haz cuenta que en el trance  
postrero echaste un provechoso lance.  
Y pues la flor empieza  
de tu verano corto y edad breve,  
y está de tu cabeza  
ausente la pesada y fría nieve  
coge en las tiernas flores  
los dulces frutos de placer y amores”*. (estr. 4 y 5).

Algo muy parecido encontramos en la versión que un poeta “incierto” hizo de la oda XI, del L. I:

*“dum loquimur, fugit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero”*. (vv. 7-8).

versos a los que corresponden estos otros:

*“el tiempo huye; lo que más te importa  
es no poner en duda tu provecho;  
coge la flor que hoy nace alegre, ufana;  
¿qué sabes si otra nacerá mañana?”* (estr. 3).