

Verso y traducción en el Siglo de Oro

José María Micó

Universitat Pompeu Fabra. Facultat d'Humanitats
Ramon Trías Fargas, 25-27. 08005 Barcelona

Data de recepció: 26/3/2001

Resumen

En este trabajo se ha querido ilustrar como las múltiples relaciones existentes entre las nociones de adaptación, imitación y traducción de poesía pueden todavía enriquecerse si se considera la elección de diferentes versos y estrofas en la literatura receptora. Los ejemplos se han tomado de traductores españoles del Siglo de Oro: Juan del Encina, Fray Luis de León y Francisco Sánchez de las Brozas (Virgilio); Jerónimo de Urrea (Ariosto); Baltasar de Romaní y Jorge de Montemayor (Ausiàs March); Góngora y Francisco Faría (Claudio).

Palabras clave: traducción de poesía, poesía española del Siglo de Oro, traducciones al castellano en el Siglo de Oro, verso, estrofa.

Abstract

This paper aims to illustrate how the multiple connections between poetry imitation, adaptation, and translation, can still be complicated and enriched by the use of different meters and stanzas in the reception literature. The examples are taken from xvth century Spanish translators: Juan del Encina, Fray Luis de León and Francisco Sánchez de las Brozas (Virgil); Jerónimo de Urrea (Ariosto); Baltasar de Romaní and Jorge de Montemayor (Ausiàs March); Góngora and Francisco Faría (Claudianus).

Key words: poetry translation, xvth century Spanish poetry, xvth century Spanish translations, line, stanza.

Sumario

Verso y traducción	Una mediación desconocida:
Dos ejemplos de traducciones	entre Góngora y Claudio
de «lenguas fáciles»	Bibliografía

Verso y traducción

Una vez más es necesario empezar con Menéndez Pelayo. Al tratar de la originalidad de las *Coplas* de Jorge Manrique en su *Antología de poetas líricos castellanos*, el polígrafo santanderino discute y descarta, con buenos argumentos, cierta «brillante paradoja que con su grande ingenio y autoridad quiso acreditar D. Juan

Valera». ¹ La paradoja en cuestión brotaba de la pasmosa semejanza entre la elegía manriqueña y una elegía árabe compuesta con anterioridad por el poeta rondeño Abul-Beka. Valera, convencido de la ascendencia de Abul-Beka sobre Manrique, decidió traducir el poema árabe en dobles sextillas de pie quebrado, es decir, adoptó la estrofa manriqueña, convirtiendo una afinidad tan notable como lógica (la sentenciosidad moralizante, el *ubi sunt?*, los ejemplos de poderosos caídos en desgracia, el interés por la realidad más inmediata...) en un parentesco tan llamativo como espurio. Don Marcelino advertía con inteligencia, a ese propósito, «lo mucho que contribuye a la ilusión el empleo de un mismo metro», pero también puede darse el caso contrario, el de ciertas influencias reales que quedan desfiguradas hasta resultar imperceptibles por el uso de un metro distinto del original, o por la aplicación de una lengua literaria fundamentada en principios diversos, con todo su arrastre de peculiaridades idiomáticas y aun idiosincrásicas. Un buen ejemplo pueden ser las primeras muestras castellanas de un petrarquismo octosilábico y pregarcilasiano solo reconocible para ojos avizores. ²

El verso tiene, pues, la virtud de complicar o enriquecer las posibilidades de relación entre conceptos tan fértiles para la literatura de cualquier época como los de imitación, adaptación y traducción, que ya dieron muchas muestras de pujanza durante toda la Edad Media, desde las primeras poesías en lengua romance, que no son sino aljamías, hasta las probaturas «al itálico modo» del Cuatrocientos, pasando por la *amplificatio* de modelos únicos (Braulio, Grimaldo, Munio...) a cargo de versificadores de talento como Gonzalo de Berceo, por la combinación de un texto de referencia (el *Alexandreis* de Châtillon en el *Libro de Alexandre*, por ejemplo) con otras fuentes aprovechadas ocasionalmente por razones argumentales o retóricas, o por el uso de una lengua distinta de la propia en la lírica culta peninsular de los siglos XIII y XIV.

La vida de la literatura es siempre una vida de frontera, y hay pocos territorios más ferazmente fronterizos que el de la poesía del Siglo de Oro, sedimentado sobre un concepto de la imitación mucho más complejo y sofisticado que el anterior, y que no solo fue asumido por los teóricos, sino aplicado a conciencia por los creadores. Bastaría echar una ojeada al petrarquismo del siglo XVI en cualquiera de las lenguas europeas (incluyendo, obviamente, el latín) para comprender la dificultad de distinguir entre traducciones, adaptaciones e imitaciones. Es cosa sabida y muy estudiada que hubo una aportación doblemente crucial, la que debemos a la amistad entre Juan Boscán (ahora en su faceta de traductor del *Cortesano*) y Garcilaso de la Vega, primeros abanderados de un cambio que no fue solo terminológico: «él a esto no lo llama romanjar, ni yo tampoco», precisa Garcilaso hablando de la traducción de su amigo. ³ Por centrarnos en el verso, la obra poética del toledano supuso un triple proceso de adaptación y naturalización: del petrarquismo (en sus sonetos y canciones), del horacianismo (por la oda, las elegías y la epístola) y del bucolismo de raigambre virgiliana (gracias a las tres églogas).

1. Menéndez Pelayo (1944: 396).

2. Como los de Rico (1978); véase después Recio (1996).

3. Véase ahora el balance de Ruiz Casanova (2000: 155-160).

Donde mejor se advierte el enorme salto estético y filológico que supuso el Humanismo es precisamente en los modos de recepción de las églogas de Virgilio, traducidas por Juan del Encina hacia 1492 e incluidas después en su *Cancionero*. Así suena la interpelación inicial de Melibeo en la primera égloga: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi...*

Títiro, cuán sin cuidado
que te estás so aquesta haya,
bien tendido e rellanado;
yo triste, descarriado,
ya no sé por dó me vaya.
¡Ay, carillo!,
tañes tú tu caramillo,
no hay quien cordojo te traya.

Yo, lacerado, aborrido,
he dejado ya mi tierra,
ando acosado y huido,
y tú estáste aquí tendido
a sabor por esta tierra,
canticando
por las silvas retumbando,
no tienes quien te dé guerra.

Cantas dos mil cantilenas
de Amarilis, tu adamada,
deslindándole tus penas,
tus presiones y cadenas,
tiénesla bien canticada,
con reposo,
a la sombra gasajoso,
no te das nada por nada.⁴

También puede citarse otro *incipit* famosísimo, el de la égloga IX, *Quo te, Moeri, pedes? an, quo uia ducit, in urbem?*

¿Adónde aballas la pata,
Meris?, dime la verdad,
¿dónde vas?,
¿dónde vas?, dímelo, cata,
¿vas de cara la ciudad?,
di verás.

4. Modernizo el texto tomándolo directamente del facsímil del *Cancionero* de 1496 (Madrid, Real Academia Española, 1989, a su vez reimpresión del de 1928), más fiable que algunas ediciones modernas (por ejemplo, la edición de Rambaldo (1978: I, 234), dice *rellenado* en el v. 3 y *quién* en los vv. 8 y 16).

En el segundo de los prólogos a su traducción, dice Encina que «por no engendrar fastidio a los letores desta mi obra, acordé de la trovar en diversos géneros de metro» (*Cancionero*, fol. xxxiii^r). Esa diversidad, que es apenas perceptible para un lector de hoy y que ya no sería muy notoria para un nieto del mismo Encina, consiste en usar diversas estrofas de versos octosílabos (octavillas, sextillas, quintillas y redondillas, con presencia variable del pie quebrado), pero aplicando siempre un criterio expresivo consecuente con el estilo bajo («rústico», dice el mismo Encina) asignado a las églogas en la famosa y todavía circulante rueda virgiliana. La única excepción, tanto a efectos métricos como estilísticos, es la traducción de la égloga IV: puesto que hay que tratar «de cosas mayores» (el mismo Virgilio lo dice en su invocación: «Sicelides Musæ paulo maiora canamus...»), Encina eleva el estilo y escoge el metro de más gravedad al que puede recurrir, el arte mayor del *Laberinto* de Juan de Mena o de algunos *decires* del Marqués de Santillana.

Musas de Sicilia dexemos pastores,
alcemos las velas del nuestro dezir,
razón nos convida aver de escrevir
misterios más altos de cosas mayores,
ni a todos agradan los grandes primores
ni a todos tan poco las cosas palpables,
cantemos estilo notable a notables
y suene el menor allá con menores.

Este abismo expresivo entre la traducción de la égloga IV y la de las demás no es desde luego justificable en términos de fidelidad filológica al texto virgiliano. Además, Encina la concibe en alabanza de los Reyes Católicos y la aplica, como anuncia en el argumento, «al nacimiento bienaventurado del nuestro muy esclarecido príncipe don Juan». Entre otras metamorfosis, todas ellas justificables si no las contemplamos con anteojos de ahora (el infante de Virgilio ya había sido identificado tradicionalmente con Cristo), el cónsul Polión se convierte en el rey Fernando el Católico y la diosa Lucina en la Virgen María.

Gracias, entre otras cosas, a la mediación idealizante y de base humanística del bucolismo garcilasiano, esas traducciones con adaptaciones abusivas serán imposibles en los tiempos de fray Luis de León y Francisco Sánchez de las Brozas. Oigamos de nuevo a Melibeo, primero en la versión del Brocense:

Títiro, so la encina reposando
con tu flauta, la alegre cantilena
estás a tu sabor ejercitando.
Mas ¡ay del que se parte a tierra ajena,
huyendo de la suya desterrado,
del dulce prado y de la selva amena!
Tú, Títiro, a la sombra recostado,
enseñas a estas selvas deleitosas
resuenen a Amarilis tu cuidado.

Y ahora en la menos amplificada de fray Luis:

Tú, Títiro, a la sombra descansando
de esta tendida haya, con la avena
el verso pastoril vas acordando.

Nosotros desterrados, tú sin pena,
cantas de tu pastora, alegre, ocioso,
y tu pastora el valle, el monte suena.

El poeta de la *Vida retirada* tradujo cinco églogas en tercetos (I, III, IV, V y IX) y otras cinco en octavas (II, VI, VII y VIII), pero tanto en su versión como en la del Brocense se advierte un contraste estilístico y filológico con la de Encina que no necesita comentarios.⁵ Tampoco es preciso insistir ahora en la importancia de fray Luis en la historia de la traducción literaria, pero quizá sea útil tener en cuenta que su generación, que es también la del Brocense y la de Fernando de Herrera, desempeñó un papel determinante en la comunicación entre el petrarquismo y la poesía grecolatina (y neolatina) o en la adaptación de los metros y géneros clásicos (con sus confluencias y polaridades).⁶ Del interés creciente por la traducción poética da muchas muestras el grupo sevillano reunido en torno a las *Anotaciones* herrerianas, o por sí solo Juan de Mal Lara en la *Filosofía vulgar*, donde ofrece una curiosa mezcla de divulgación y experimentación al traducir numerosos fragmentos clásicos.⁷

Dos ejemplos de traducciones de «lenguas fáciles»

En una imprenta de Barcelona le presentaron a don Quijote a un traductor del italiano (II, 62):

—¡Cuerpo de tal —dijo don Quijote—, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piace*, dice vuesa merced en el castellano *place*; y adonde diga *più*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giù* con *abajo*.

—Sí declaro, por cierto —dijo el autor—, porque esas son sus propias correspondencias.

—Osaré yo jurar —dijo don Quijote—, que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. [...] Y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quie-

5. Sobre todo porque ha sido muy bien estudiado por Bayo (1970) y porque contamos con análisis lingüísticos que comparan dichas traducciones, por ejemplo el de Morreale (1989).
6. Véanse a tal propósito los resultados de los encuentros organizados por el Grupo P.A.S.O., en particular los dedicados a la oda, la elegía y la epístola López Bueno (1993, 1996, 2000). El caso italiano, útil para las demás literaturas europeas, se estudia en Carrai (1999).
7. Lo estudia Osuna (1994). Una visión de conjunto de la traducción en el Siglo de Oro se ofrece en García Yebra (1994: 135-151), y un completo repertorio en Ruiz Casanova (2000: 131-300).

ro inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen.

Es el mismo pasaje en que aparecen otras dos frases muy repetidas, la comparación con los «tapices flamencos» y el elogio, como excepciones, de los «famosos traductores» Cristóbal Suárez de Figueroa (por su versión del *Pastor fido*) y Juan de Jáuregui (por su *Aminta*), pero tanto la sorna de don Quijote con el supuesto traductor de unas supuestas *Bagattelle* como la más célebre sentencia del cura durante el escrutinio (I, 6: los libros traducidos «jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento») apuntan a la traducción de poesía en lengua vulgar, pues dejan expresamente fuera las versiones «de las reinas de las lenguas, griega y latina».

El menosprecio de la traducción entre lenguas vulgares era casi obligado en textos humanísticos, pero las opiniones vertidas en el *Quijote* responden, para empezar, al hecho de que Cervantes y otros muchos españoles medianamente cultos (aun sin pasar por los tercios de Italia, destino común a no pocos escritores) podían hacer suyas las palabras del Caballero de la Triste Figura: «sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto». ⁸ Pero además tiran a dar precisamente contra las traducciones de la épica italiana, que representaban (y es detalle muy revelador sociológicamente) un tipo distinto de traducción, no impulsado por motivos estéticos, creativos o de combate humanístico, sino también, o sobre todo, por la oportunidad editorial y comercial de satisfacer las necesidades del mercado y del público, un público no compuesto ya por escritores que entienden y recitan en italiano las correrías de Angélica, sino por lectores de a pie ávidos de aventuras caballerescas en verso o en prosa.

Es sintomática la proliferación de imitaciones y adaptaciones del *Morgante* de Pulci o del *Orlando innamorato* de Boiardo en obras como, por poner uno de los muchos ejemplos posibles, el *Espejo de caballerías*,⁹ y no resulta menos reveladora la decisión de traducir en prosa obras tan destacadas por su valor lírico como el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, prosificado por Diego Vázquez de Contreras en 1585. Si nos detenemos un momento en el caso de los traductores de Ariosto, ya bastante estudiado, la traducción en verso tampoco era una garantía de fidelidad.¹⁰

La primera y más difundida de las traducciones rimadas del *Orlando furioso* fue la de Jerónimo de Urrea, objeto indudable de las críticas de los personajes del *Quijote* y de otros contemporáneos de Cervantes.¹¹ Solo durante el siglo XVI cono-

8. Otro caso parecido era el de Jerónimo de Pasamonte (Riquer, 1988: 115).

9. Véase Gómez-Montero (1992).

10. Véase Chevalier (1966); en la tesis doctoral, aún inédita, de Luisa Gutiérrez Hermosa (1999: 97-136) puede verse un excelente estudio de conjunto, con bibliografía muy completa, de las traducciones de Ariosto en el siglo XVI.

11. Compárese un pasaje de la curiosa *Respuesta del capitán Salazar al Bachiller de la Arcadia*, alguna vez citado por los anotadores del *Quijote*: «Y don Jerónimo de Urrea, ¿no ha ganado fama de noble escritor, y aun, según dicen, muchos dineros (que importa más), por haber traducido a *Orlando el Furioso* poniendo solamente de su casa, adonde el autor decía *cavallieri*, *caballeros*, y adonde el otro decía *arme*, ponía él *armas*, y donde *amori*, *amores*» (en Paz y Melia, 1890: 89).

ció una docena de ediciones aparecidas en Amberes (la *princeps* en 1549 y otras dos en 1554 y 1558), Lyon (1550 y 1554), Venecia (1553 y 1575), Barcelona (1564), Medina del Campo (1572), Salamanca (1578), Toledo y Bilbao (ambas en 1583). Más allá del deseo de conservar «la dulzura y primor» originales y por encima (o por debajo) del no muy destacado talento poético de Urrea, su concepto de la traducción admitía y aun exigía libertades de manga muy ancha. Son tan numerosas y profundas las intervenciones modificativas del traductor, que los estudiosos modernos han podido proponer más de una taxonomía. Urrea eliminó buena parte del canto tercero (el de exaltación de la familia d'Este), desvirtuó episodios importantes (entre ellos el del viaje de Astolfo a la luna) al eliminar por motivos religiosos varias octavas con alusiones al arcángel san Miguel o a san Juan Evangelista, dulcificó las críticas ocasionales a los españoles y, sobre todo, añadió no pocas octavas (especialmente en el canto XXXV) para embutir en su *Orlando* un elogio de diversos próceres de los que Ariosto no tuvo noticia. Hoy esa conducta nos sorprende y nos resulta filológicamente intolerable, pero era bastante común y respondía al deseo interesado de *traducir* de manera efectiva el elemento panegírico que indudablemente contenía el original. Además, tanto la atenuación de las implicaciones religiosas como la hispanización de los temas y de los personajes se dio en otros traductores del *Furioso* (como Hernando de Alcocer) y aun de la *Gerusalemme liberata* de Tasso, asunto sobre el que contamos con una reciente y modélica investigación.¹²

Otro caso interesante es el de Ausiàs March, «senza dubbio il piú grande poeta lirico europeo del quindicesimo seculo».¹³ Las traducciones antiguas, poco útiles para un lector de hoy y reunidas por Martín de Riquer hace más de medio siglo,¹⁴ presentan bastantes errores de comprensión debidos a menudo a los problemas de transmisión de los textos, que, erratas aparte, afectan a cuestiones tan importantes como la ordenación del cancionero o la ausencia de *torrades*. A pesar de estos defectos y a pesar también de la dificultad de establecer en la época los límites entre traducción, adaptación e imitación (de hecho, a menudo es en imitadores ocasionales como Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza donde topamos con las mejores traducciones de algunos pasajes antológicos), los traductores del «Siglo de Oro» nos han legado problemas y soluciones fructificantes.

La *princeps* de la traducción de Baltasar de Romaní aparece en 1539, cuando los endecasílabos con cesura marcada (en cuarta, al modo de March), algunas rimas conservadas contra natura y los demasiados oxítonos la alejan de la musicalidad del *endecasillabo* italiano que acabaría imponiéndose en la poesía en castellano. La traducción de Jorge de Montemayor (1560), compuesta cuando la métrica italianizante ya está plenamente naturalizada, es literariamente la mejor de las antiguas, pero el escritor portugués no pudo evitar idealizar la temática, petrarquizar las

12. La ya citada de Gutiérrez Hermosa (1999).

13. Di Girolamo (1998: 9). En estos párrafos me limito a señalar algunos aspectos que me parecen esenciales ahora, pero para más detalles debe verse la contribución de Lluís Cabré en este mismo volumen o el trabajo de Noguera Valdivieso y Sánchez Rodrigo (1999).

14. Riquer (1946).

imágenes y rebajar o preterir la conflictiva religiosidad del original.¹⁵ En definitiva, esas dos traducciones reflejan perfectamente el estado de la poesía española antes y después del triunfo de Garcilaso. La traducción de Montemayor fue reeditada en un par de ocasiones (en Zaragoza, 1562, y en Madrid, 1579) y resultó muy importante para la *lectura* que hicieron de March las generaciones siguientes, que también pagaron su tributo de admiración al poeta valenciano con traducciones ocasionales: destacan la que hizo el Brocense hacia 1580 y «al pie de la letra» del «Canto primero» (es decir, el poema XXXIX), y las atribuidas quizá demasiado alegremente a Quevedo, entre ellas la del *Cant espiritual*, que presentan la particularidad de la recuperación del octosílabo en la línea de la poesía religiosa barroca (por ejemplo, la de José de Valdivielso).

Una mediación desconocida: entre Góngora y Claudiano

Montaigne no se cansó de confesar que Plutarco era uno de sus autores de cabecera, pero solo «depuis qu'il est François» (*Essais*, II, x), aun a despecho de la difundidísima versión latina. El Plutarco de Montaigne fue el de Amyot, y el Plutarco de Mateo Alemán (relación que han apuntado, pero poco más, los estudiosos del *Guzmán de Alfarache*) fue el de Diego Gracián. La posible mediación de ciertos traductores es un aspecto muy importante en el que hay mucho por explorar, porque la versión de un clásico griego o latino a cualquiera de las lenguas vulgares no se limitaba a asegurar el suministro de temas, personajes o ideas, sino que participaba directamente en la evolución del estilo literario, reflejando sus tendencias y mudanzas o ejerciendo una influencia real en autores concretos.

Algo así sucedió entre Claudiano y Góngora. Don Luis conocía muy bien, y por supuesto en latín, toda la obra del autor del *De raptu Proserpinae*, porque en los llamados «poemas mayores» hay unos cuantos recuerdos, casi todos ya señalados por los comentaristas,¹⁶ de varios panegíricos, epitalamios y poemas mitológicos del romano. Como en el caso de otros autores tardíos (pienso en Silio Itálico), se trata de una influencia conocida pero poco explorada, cuyas primeras muestras asoman en esos años cruciales para la evolución de la lengua poética (digamos que en torno a 1580) en que se dieron la mano dos generaciones, porque tenemos noticia de dos traducciones perdidas, una de Fernando de Herrera («en verso suelto», según Francisco Pacheco) y otra de Lope de Vega, que la menciona como obra infantil (pero entiéndase juvenil, como siempre en estos casos) en la *Égloga a Claudio*.¹⁷

Vive sin luz, por ser en tierna infancia,
el robo de la hermosa *Proserpina*,
que a la pluma latina
trasladé la elegancia;

15. También hay buenos estudios recientes de la traducción de Montemayor: Gálvez (2000) y Noguera Valdivieso y Sánchez Rodrigo (2000).

16. Y reunidos por Gates (1937).

17. Para Herrera, véase Macrí (1972: 66), y para Lope, Beardsley (1970: 69-70).

mas dedicada al cardenal Colona,
por sirena quedó de su corona.

La pérdida inmediata e irreparable de la labor de dos traductores tan significados quedó en parte compensada con la aparición del *Robo de Proserpina* en versión del granadino Francisco Faría (Madrid, por Alonso Martín y a costa de Juan Berrillo, 1608), de quien poco se sabe y casi nada se ha dicho desde el cervantino *Viaje del Parnaso*, II, 181-189:

Este, que de la cárcel del olvido
sacó otra vez a Proserpina hermosa,
con que a España y al Dauro ha enriquecido,
verásle en la contienda rigurosa
que se teme y espera en nuestros días
(culpa de nuestra edad poco dichosa)
mostrar de su valor las lozanías;
pero ¿qué mucho, si es aquéste el docto
y grave don Francisco de Farías?¹⁸

A lo que alcanzo, el único que se ha ocupado en tiempos modernos de mencionar y juzgar a Faría ha sido, una vez más, Menéndez Pelayo, quien, aun aborreciendo a Claudiano, considera que la labor de Faría merece «solo... elogios», con la única excepción de «ciertos rasgos culteranos que a veces añade».¹⁹ Quizá no ha habido en la historia prejuicios más sabios y reveladores que los de don Marcelino, que aun disparando a otra parte daba siempre en el blanco. Por eso merece la pena mirar con más atención el volumen de 1608 y acabar estas páginas completando lo dicho en la vieja *Biblioteca de traductores españoles* (donde se entresacan un poco confusamente algunas frases de los preliminares: las primeras del privilegio y las últimas del prólogo). A continuación doy completo el prólogo «A los lectores».

Cuán difícil sea, en tanta diferencia de números, de voces y modos de decir como de un idioma a otro se conocen, traducir tan fielmente que la traducción agrade

18. Reúnen unas pocas noticias biográficas más Menéndez Pelayo (1952: 51) y Herrero García (1983: 498-499).

19. Vale la pena leer el juicio de don Marcelino (si es que en verdad el pasaje le pertenece por entero, como se preguntará quien eche un vistazo a la página correspondiente de la «Edición Nacional» de las *Obras completas*): «Faría tradujo un original de perverso gusto; por eso no es de extrañar que a la traducción hayan pasado los resabios del texto latino. La hinchazón, la excesiva pompa, el tono retumbante, todos los defectos, en fin, de la extrema decadencia se hallan fielmente reproducidos en la copia. Y no debió haber obrado el intérprete de otra manera, so pena de desfigurar la obra que traducía. / Nosotros sólo tendremos elogios para el trabajo de Faría. Aparte de ciertos rasgos culteranos que a veces añade a los grandes defectos del poeta latino, la versión presenta todos los méritos que podía tener, el tono brioso y robusto, la elocución limpia y correcta, la verificación gallarda y sostenida, aunque rítmicamente poco variada» (Menéndez Pelayo, 1952: 53).

tanto como la obra principal, júzguelo el sabio a cuyas manos este mi trabajo llegare. Y si, como espero, le pareciere que he procedido con juicio, y obediente a los preceptos de los legisladores de este arte, sin desdorar el lustre, ornato y figuras de que usó Claudiano, y valiéndome de la frasi más propia de mi lengua materna, en premio de este cuidado le suplico defienda mi obra de los que arrojadamente quisieren reprehender lo que yo con tanto estudio he deseado castigar. Bien quisiera ofrecer perfecto este estudio e intento que Claudiano dejó imperfecto y destroncado, mas confieso que me desanimó mi conocimiento propio, que no fio tanto de mí que pueda igualar lo que tan heroico y claro ingenio con alteza de estilo entendió. No faltará otro más capaz o más animoso que quiera acometer esta empresa, y yo quedaré contento con solo el nombre de traductor de obra tan insigne, que porque del todo no parezca inútil, quise exornar con dos sentidos alegóricos, uno moral, que pongo al principio de cada libro y traduje de italiano, y otro natural, que pondré al fin de la verdadera historia, y este dio ocasión a la ficción poética a que Claudiano se aplicó y yo ofrezco traducida. *Vale*, etc.²⁰

A diferencia de los «versos sueltos» que habría escogido Herrera, Faría optó por la octava, vehículo habitual de la poesía narrativa (al modo de los *romanzi* italianos, pero consecuente también con una línea temática de carácter mitológico que se remonta a la égloga tercera de Garcilaso). Se trata de una traducción equilibrada y bien proporcionada, con una media de algo más de dos endecasílabos castellanos por cada hexámetro latino; en el libro primero la *amplificatio* es ligeramente mayor (de 288 a 696 versos), pero la proporción de los libros segundo (de 372 a 792) y tercero (de 448 a 936) es casi idéntica.

El *Robo de Proserpina* está lleno de expresiones que tendríamos la tentación de considerar típicamente gongorinas (aunque anteriores al *Polifemo* y a las *Soledades*) si no fuesen el resultado de la obediencia debida a un autor latino que, además de figurar entre los predilectos de don Luis, frecuentó la narración de episodios mitológicos de ambientación siciliana o la descripción de ninfas enamoradizas, labores campestres y ocios cinegéticos. Es mero espejismo el aire pregongorino de expresiones como «en lo cóncavo oscuro de la tierra» (fol. 8v; *De raptu*, I, 38), «y apenas en la luna de su frente» (fol. 13v; *De raptu*, I, 129). Otros rasgos de estilo no siempre dependientes del original latino pueden asignarse a la evolución de las costumbres poéticas, como la abundancia de versos bimembres, uno de los recursos más destacados de la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Hay también, claro, bastantes innovaciones de un traductor que, cuando tiene que apartarse ligeramente de la literalidad del original, se muestra muy atento a la evolución léxica y sintáctica de la lengua poética de sus contemporáneos, usando giros y cultismos que no es difícil documentar en otros poetas (entre ellos, precisamente, Fernando de Herrera): *fulminante*, *impetuoso*, *joven*, *proceloso*, *luz dudosa*... Pero algunas de esas innovaciones léxicas o sintácticas resultan llamativas tanto por su despegue de la letra del original cuanto por la audacia expresiva que encerraban a la altura de 1608. Es el caso de algunos cultismos de uso más res-

20. *Robo de Proserpina, de Cayo Lucio Claudiano ... traducido por ... Francisco Faría* (Madrid, 1608), fol. ¶5 del pliego preliminar; modernizo la grafía.

tringido no inducidos contextualmente por Claudiano, como *caliginoso* («Rector de la región caliginosa», fol. 32v, traducción bastante libre de *De raptu*, II, 214) o *eminente*, frecuente en la poesía, pero pocas veces usado con el sentido de prominencia puramente física (y aun anatómica) que tiene en el *Polifemo*, 49 («un monte era de miembros eminente») y en un par de pasajes del *Robo*: «a la cumbre llegó del monte Ida / donde están los palacios eminentes» (fol. 17r; *De raptu*, I, 202) y, sobre todo, «humano el medio, el medio de serpiente, / sierpe lo bajo y hombre lo eminente» (fol. 24v; *De raptu*, II, 22-23).²¹ Y alguna vez topamos por sorpresa con hipérbatos que exceden en violencia a los herrerianos, como el usado al traducir un paso del libro segundo: «Luego que los caballos asomaron / a la no vista de sus ojos lumbre» (fol. 31v; *De raptu*, II, 192-194).

En definitiva, varios detalles de la traducción de Francisco Faría nos sirven para hacer menos brusco y más comprensible el salto en ascenso que se produce entre la lengua poética de Herrera y la de Góngora. Así las cosas, es bastante probable que durante el proceso de creación del *Polifemo* y las *Soledades*, en la portentosa memoria creativa de don Luis, rebosante de los mejores latines de Horacio, de Ovidio y del mismo Claudiano, se entremetiese también el eco de ciertas soluciones expresivas de la traducción castellana del *Robo de Proserpina* publicada en 1608 por el granadino Francisco Faría. Pero quizá he tropezado y caído en el mismo trampantojo que don Juan Valera.

Bibliografía

- BAYO, Marcial José (1970). *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*. Madrid: Gredos.
- BEARDSLEY, Theodore S. (1970). *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699*. Madrid: Duquesne University Press.
- CARRAI, Stefano (1999). *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*. Roma: Bulzoni.
- CHEVALIER, Maxime (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*. Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.
- DI GIROLAMO, Costanzo (1997). «Traduire Ausiàs March». *Llengua & Literatura*, 8, p. 369-400.
- (ed.) (1998). *Ausiàs March, Pagine del Canzoniere*. Milán: Luni.
- GÁLVEZ, Jordi (2000). «Lectura i recepció d'Ausiàs Marc a l'obra de Jorge de Montemayor». En MARTIN, G.; ZIMMERMANN, M.-C. *Ausiàs March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*. París: Klincksieck, p. 345-355.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- GATES, E.J. (1937). «Góngora's Indebtedness to Claudian». *The Romanic Review*, 28, p. 19-31.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1992). *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542)*. El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria). Tubinga: Max Niemeyer.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa M^a (1999). *La «Gerusalemme liberata» en España. T. Tasso y sus traductores en el Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral.

21. Otros ejemplos en Vilanova (1957: I, 444).

- HERRERO GARCÍA, Miguel (ed.) (1983). Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*. Madrid: CSIC.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.) (1993). *La oda*. Sevilla-Córdoba: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.
- (ed.) (1996). *La elegía*. Sevilla-Córdoba: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.
- (ed.) (2000). *La epístola*. Sevilla-Córdoba: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.
- MACRÍ, Oreste (1972). *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos (segunda edición).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944). *Antología de poetas líricos castellanos*, II. Santander: CSIC.
- (1952). *Biblioteca de traductores españoles*, II. Santander: CSIC.
- MORREALE, Margherita (1989). «Fr. Luis de León y Juan del Encina ante la 10ª égloga de Virgilio». En MORÓN ARROYO, Ciriaco; REVUELTA SAÑUDO, Manuel (eds.). *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y a su obra*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- NOGUERAS VALDIVIESO, E.J.; SÁNCHEZ RODRIGO, L. (1999). «Notas sobre la traducción de la poesía románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March». En PAREDES, J.; MUÑOZ RAYA, E. (eds.). *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, p. 167-206.
- (2000). «Ausiàs March y Jorge de Montemayor: traducción e interpretación». En MARTIN, G.; ZIMMERMANN, M.-C. *Ausiàs March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*. París: Klincksieck, p. 357-374.
- OSUNA RODRÍGUEZ, M^a Inmaculada (1994). *Las traducciones poéticas en la «Filosofía Vulgar» de Juan de Mal Lara*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- PAZ Y MELIA, A. (ed.) (1890). *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*. Madrid: M. Tello (Colección de Escritores Castellanos).
- RAMBALDO, Ana María (ed.) (1978). Juan del Encina, *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RECIO, Roxana (1996). *Petrarca en la Península Ibérica*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- RICO, Francisco (1978). «De Garcilaso y otros petrarquismos». *Revue de Littérature Comparée*, 52, p. 325-338.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000). *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.
- RIQUER, Martín de (1946). *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- (1988). *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio.
- VILANOVA, Antonio (1957). *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*. Madrid: CSIC.