

LAS TRADUCCIONES DE LAS ODAS DE HORACIO DE BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA¹

Rosa M^a MARINA SÁEZ
Universidad de Zaragoza

La traducción de textos clásicos adquirió en el Renacimiento y el Barroco españoles un auge espectacular.² Muchos poetas de estas épocas incluyen en sus obras distintas versiones de textos grecolatinos,³ creándose así una tradición en la que dichas traducciones no se limitan a desempeñar una labor de transmisión de los clásicos en nuestra lengua o de ensayo previo a unas formas de imitación más creativas, sino que estas constituyen verdaderas obras de arte⁴ en las que cada autor trata de mostrarse original frente a sus predecesores, siguiendo las corrientes estéticas vigentes en cada momento.⁵ Incluso la teoría de la traducción de la época, frente a una literalidad excesiva, valora especialmente las cualidades artísticas de los textos resultantes de esta actividad.⁶

¹ El presente artículo constituye la reelaboración de una parte de los resultados del Proyecto del IEA «El Horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola», en el que han participado Pedro Peiré, Juan Carlos Pueo y Estela Puyuelo, aparte de mí misma, y ha colaborado en cuestiones de tipo bibliográfico José Enrique Laplana. Un resumen detallado de la totalidad del trabajo podrá verse en las *Actas del I Congreso sobre Tradición Clásica en Aragón*, que se hallan en curso de publicación en el IEA, al que agradezco la ayuda económica prestada. Asimismo, la parte de dicho estudio dedicada a los tercetos argensolistas se ha publicado en la monografía de Rosa M^a MARINA, Pedro PEIRÉ, Juan Carlos PUEO y Estela PUYUELO, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002.

² Sobre la importancia de esta práctica en el humanismo, *vid.* CHAPARRO (1991). Sobre la reflexión teórica presente en la obra de Vives, *vid.* COSERIU (1977). Sobre la teoría de la traducción en el Siglo de Oro, *vid.* SANTOYO (1999).

³ Una relación de traductores españoles de estas épocas puede verse en RUIZ CASANOVA (2000: 148 y ss.).

⁴ *Vid.* PÉREZ GONZÁLEZ (1996: 116-117).

⁵ Sobre la importancia de la traducción en los poetas a partir del Renacimiento y su consideración como género literario, *vid.* VEGA (1994: 30). Sobre la importancia de las corrientes estéticas propias de la época de cada traductor en la configuración de sus versiones, *vid.* BOCCHETTA (1970: 11).

⁶ Una panorámica acerca de la reflexión sobre el problema de la traducción desde la antigüedad al siglo XVIII puede verse en BOCCHETTA (1970: 10 y ss.), VEGA (1994: 21 y ss.), PÉREZ GONZÁLEZ (1996: 107-124). Sobre el periodo humanístico y sus antecedentes, *vid.* RODRÍGUEZ PANTOJA (1990: 91-124). Sobre la teoría en el Siglo de Oro, *vid.* SANTOYO (1999).

En lo que se refiere al problema concreto de las traducciones horacianas, a partir de fray Luis de León (RUIZ CASANOVA, 2000: 221), las versiones de las odas serán muy abundantes en los poetas españoles, a través de cuya lectura se pueden apreciar distintos tratamientos del original según las épocas, la evolución de las ideas estéticas, el estilo personal o el propio concepto de traducción vigente en cada momento.⁷ En ese sentido, respecto a las traducciones horacianas de los siglos XVI y XVII,⁸ CASCÓN (1994), siguiendo a MENÉNDEZ PELAYO (1951: *passim*), llega a la conclusión de que los poetas se preocupan menos por la fidelidad al original latino que por recrearlo en una nueva obra de arte.

Pasando a tratar el tema concreto que nos ocupa, las traducciones argensolistas de las odas de Horacio han sido valoradas de forma desigual por la crítica, siempre bajo el influjo de Menéndez Pelayo, que se expresa en los siguientes términos:

El estro lírico era menos poderoso en los hermanos aragoneses que el sentido filosófico y la sátira acerada; por eso no anduvieron muy felices Bartolomé en la oda *A la Fortuna*, ni Lupercio en el *Cælo tonantem*.⁹ (1951: 94)

Esta opinión tan poco positiva es asumida por autores como CASCÓN (1994: 360), quien considera que en las traducciones de los hermanos Argensola de odas horacianas se dan excesivas licencias, cuyo valor poético, en su opinión, resulta dudoso. Sin embargo, esta caracterización no se aplica de forma exclusiva a la obra de los Argensola, ya que el propio Cascón señala que no fueron los únicos que en ocasiones se vieron desbordados por las dificultades de adaptación a la rígida métrica castellana, pues en las traducciones de autores como fray Luis o Vicente Espinel es posible hallar también algunos pasajes no demasiado logrados.¹⁰

Mucho más positiva resulta la opinión de BLECUA (1974: XLVII-XLVIII), para quien estas traducciones, aunque resultan mucho menos concisas que las de fray Luis, siempre fueron elogiadas, frente a su versión de Píndaro, caracterizada por el exceso de ampliaciones.¹¹ Asimismo, ya anteriormente BURGOS (1820: 181), en las notas a la traducción de la oda I 35, había llamado a Bartolomé Leonardo «excelente poeta», aunque criticó algunas partes de su versión.

De todos modos, aparte de estos juicios de valor de carácter general, por el momento no se ha realizado un análisis exhaustivo de los recursos utilizados en dichas versiones que permita conocer de forma objetiva la técnica del poeta y su con-

⁷ Sobre la importancia de las diferencias en los métodos de traducción según las circunstancias históricas y socio-culturales, *vid.* CASTRO-MOYA (1997).

⁸ Las traducciones de Horacio de la época aparecen catalogadas en la obra de BEARDSLEY (1970).

⁹ Frente a ello, el propio MENÉNDEZ PELAYO (1951: 94) valoró muy positivamente la versión argensolista de la sátira I 9, opinión a la que más adelante se adherirá BLECUA (1974: XLVIII).

¹⁰ Sobre la traducción de textos clásicos en esta época, *vid.* VEGA (1994: 30). Sobre su práctica académica en la Universidad de Salamanca y en el entorno poético de fray Luis, que Bartolomé Leonardo probablemente conoció, *vid.* BLECUA (1981), RIVERS (1985).

¹¹ Una crítica de esta traducción puede verse en FERNÁNDEZ-GALLIANO (1947).

cepción de la traducción literaria. En ese sentido, en primer lugar es necesario insertar al poeta aragonés dentro de una tradición de versiones de las odas horacianas que, según BLECUA (1981: 95), comienza a gestarse en el entorno poético salmantino antes de 1572, y en la que, como se ha comentado anteriormente, fray Luis se erigió en uno de los principales modelos.¹² Por este motivo, en los casos en que existan traducciones previas en verso de las odas que se incluyen en la edición de Bartolomé Leonardo será necesario realizar una comparación con el fin de conocer las diferencias y semejanzas técnicas existentes.

Una vez establecidas estas premisas, se comenzará con el comentario de la traducción de Hor. *Carm.* I 35. Con este fin, y para facilitar el seguimiento de este análisis y posibilitar al lector obtener sus propias conclusiones al respecto, se ofrece junto a la traducción de Bartolomé Leonardo de Argensola el texto original latino:

<p>[195]</p> <p>TRADUCCIÓN DE HORACIO, <i>O diva, te potens...</i></p> <p>Oh diosa, tú que riges el agradable Ancio, y nuestros fines a tu gusto diriges, ya desde el centro al sol los avecines, o ya las triunfales pompas quieras trocar en funerales;</p> <p>a ti el labrador pobre con solícitos ruegos te procura, y el que su nave sobre el Carpacio piélagos aventura, de las ondas, señora, a ti, en partiendo de Bitinia, adora.</p> <p>A ti el áspero dacio, los fugitivos scitas y otras gentes temen, y el fértil Lacio, madres de reyes bárbaros ausentes, los tiranos temidos, bien que de rica púrpura vestidos.</p> <p>No con el pie injurioso esta columna firme postrar quieras, ni el vulgo en sedicioso tumulto al pueblo dé las armas fieras, y el que cesaba vuelva a armarse, y el imperio se resuelva.</p>	<p>TEXTO LATINO</p> <p>O diva, gratum quæ regis Antium, præsens vel imo tollere de gradu mortale corpus vel superbos vertere funeribus triumphos,</p> <p>te pauper ambit sollicita prece ruris colonus, te dominam æquoris quicumque Bithyna lacessit Carpathium pelagus carina.</p> <p>te Dacus asper, te profugi Scythæ, urbesque gentesque et Latium ferox regumque matres barbarorum et purpurei metuunt tyranni,</p> <p>iniurioso ne pede proruas stantem columnam, neu populus frequens ad arma cessantis, ad arma concitet imperiumque frangat.</p>
---	--

¹² A ese respecto, *vid.* CRISTÓBAL (1994: 163-164). Sobre las traducciones luisianas, *vid.* además RIVERS (1985), CALERO (1991), CODONER (1994), etc.

En tu pompa precede
la gran necesidad, que en la cruel diestra
los clavos, a quien cede
el leño duro, y otros hierros muestra;
ni falta el garfio agudo,
ni el grave plomo, de piedad desnudo.

Hónrate la esperanza,
la rara fe, de un blanco velo toda
cubierta, a quien mudanza
jamás de tu amistad desacomoda,
aun cuando te declaras
y los soberbios techos desamparas.

El vulgo fraudolento,
la ramera perjura apenas mira
el común detrimento
que el pie poco constante atrás retira,
y en el trance postrero
rehúye la cerviz del yugo fiero.

A César, que a dar guerra
va a los britanos últimos del mundo,
y al escuadrón que atierra
los reinos del Aurora, y del profundo
Océano, te ruego
que nos lo restituyas con sosiego.

Mas, ¡qué grande vergüenza!
¿las heridas no son de los hermanos?
¡Qué infame desvergüenza!
¿Libre pudo pasar por nuestras manos?
¡Qué maldad inventada,
a atrevimiento ajeno reservada!

¿A quién detuvo el miedo
de Dios, que perdonase algunas aras?
¿Cuál hierro estuvo quedo?
Oh tú, que en nuevo yunque lo preparas,
haz que entre sus saetas
a los árabes dañe y masagetas.

te semper anteit sæva Necessitas,
clavos trabalis et cuneos manu
gestans aena, nec severus
uncus abest liquidumque plumbum.

te Spes et albo rara Fides colit
velata panno, nec comitem abnegat,
utcumque mutata potentis
veste domos inimica linquis.

at vulgus infidum et meretrix, retro
periura cedit, diffugiunt cadis
cum fæce siccatis amici
ferre iugum pariter dolosi.

serve iturum Cæsarem in ultimos
orbis Britannos et iuvenum recens
examen Eois timendum
partibus Oceanoque rubro.

heu heu, cicatricum et sceleris pudet
fratrumque. quid nos dura refugimus
ætas? quid intactum nefasti
liquimus? unde manum iuventus

metu deorum continuit? quibus
pepercit aris? o utinam nova
incude diffingas retusum in
Massagetas Arabasque ferrum!

La oda I 35, compuesta en el original latino en estrofas alcaicas, las cuales constan de dos endecasílabos alcaicos, un eneasílabo y un decasílabo, aparece traducida en sextetos-lira, combinación de heptasílabos y endecasílabos con rima aBaBcC, profusamente utilizada por fray Luis en sus versiones horacianas.¹³ Ya me-

¹³ Sobre su uso en traducciones, *vid.* NAVARRO TOMÁS (1974: 207). Sobre su importancia en el Siglo de Oro en autores como fray Luis o los Argensola, *vid.* OSUNA (1993).

diante un simple recuento se observa que el número de estrofas del original y de la traducción coincide en un número de 10, por lo que en principio Bartolomé Leonardo de Argensola traduce una estrofa latina por una castellana. Sin embargo, en lo que se refiere a la correspondencia de elementos concretos dentro de cada una de ellas, es preciso tener en cuenta que el tipo de estrofa elegido para la traducción presenta un mayor volumen silábico que la del original —51 sílabas frente a 41—, así como un mayor número de versos —6 frente a 4—. Así pues, es de esperar que en la traducción se recurra a la amplificación.¹⁴ Asimismo, dada la diferente distribución silábica en versos del texto latino —dos más largos y dos algo más cortos— y del castellano —un verso largo que alterna con uno corto—, la coincidencia exacta entre verso latino y verso castellano resulta prácticamente imposible.

Una vez establecida esta comparación previa entre el original y la traducción, resulta oportuno realizar una caracterización general de la misma y señalar los principales recursos utilizados por el poeta aragonés.

En primer lugar se observa cómo se suele buscar la literalidad en mayor medida a comienzo de estrofa, especialmente en las primeras. Un ejemplo de ello puede verse en la traducción de la primera de ellas con el «Oh diosa» por *o diva* como primer elemento, y cuya función sería la de facilitar al lector culto el reconocimiento del original.¹⁵ Sin embargo, esta tendencia no se cumple siempre, y a partir de la 6ª estrofa se dan mayores libertades.

Otro elemento de carácter conservador presente en esta versión, y de gran importancia como medio de enriquecimiento de la propia lengua castellana, sería el uso de la traducción etimológica en algunos casos, como en *sollicita prece* (5) por «solicitos ruegos» (8), en *gentes* (10) por «gentes» (14) o en *iniurioso* (19) por «injurioso» (13). Sin embargo, en la segunda estrofa traduce *colonus* (6) por «labrador» (7), es decir, que en este caso prefiere utilizar un término más común en castellano.

Sin embargo, en la traducción predomina el uso de recursos que de un modo u otro modifican el original. Entre ellos destaca en primer lugar la tendencia a la amplificación, en cierto modo obligada, como se ha indicado anteriormente, por el mayor volumen silábico de la estrofa castellana. Este recurso puede presentar formas muy diversas, que van de la simple adición de términos aislados a la introducción de frases completas.

En lo que se refiere al orden de palabras, aunque el poema admite algunos tipos de hipérbaton que imitan la lengua latina consagrados por la tradición, como la colocación del verbo al final de frase, la anteposición de algunos complementos nominales o la intercalación de un elemento en medio de una coordinación, como

¹⁴ La tendencia a la *amplificatio* es común en las traducciones de la época (RODRÍGUEZ PANTOJA, 1990: 116).

¹⁵ Como indica HERRERA MONTERO (1998: 25), este rasgo se da también en Fernando de Herrera. Sobre la presencia de esta característica en las imitaciones latinas de las odas de Horacio, *vid.* MAESTRE (1993: 96).

la que se produce en «a los árabes dañe y masagetas» del último verso,¹⁶ Bartolomé Leonardo tiende a la castellanización de dicho orden, con la eliminación de la disyunción de sustantivo y adjetivo,¹⁷ utilizada en cambio por otros poetas como fray Luis.¹⁸

Otros recursos utilizados afectan a la morfosintaxis o a la semántica del texto a través de distintos procedimientos como la trasposición y la modulación.¹⁹ Respecto al primer tipo es posible hallar algunos ejemplos como el del acusativo *te dominam æquoris* (6) traducido por el vocativo «de las ondas, señora» (11). Sin embargo, más frecuente es el uso de la modulación, que no solo implica un cambio en las categorías morfológicas o en las funciones sintácticas, sino también en la apreciación del contexto extralingüístico. Entre los tipos de modulación destacarían los siguientes:

a) Traducción de lo particular a lo general, de lo concreto a lo abstracto, de la parte al todo y viceversa. Un ejemplo en el que se traduce de lo particular a lo general sería el de *Eois.../ partibus Oceanoque rubro* (35-36), por «los reinos del Aurora, y del profundo/ Océano» (46-47), donde no se especifica el océano en cuestión, mientras que en el texto latino se indica que se trata del Mar Rojo.

b) Incrementación semántica: una de las formas más habituales consiste en el uso de formas perifrásticas en la traducción de verbos simples, como en «quieras trocar» (6) por *vertere* (4).

c) Reducción semántica: un ejemplo de ello sería la traducción de *ambit* (5) por «te procura» (8), ya que el verbo latino presenta la idea de relacionarse con personas influyentes con el fin de conseguir algo, mientras que el término castellano resulta más neutro.

d) Traducción por perífrasis explicativa, como la que se produce en el caso de *purpurei* (12) por «de rica púrpura vestidos» (18).

e) Sustituciones léxicas por elementos sin relación semántica: como la de *superbos* en la traducción de *superbos/ ... triumphos* (3-4) por «triunfales/ pompas» (5-6), con sustitución del *superbos* del original por el término «triunfales», que junto con «pompas» traduce la semántica del *triumphos* latino.

f) Activa por pasiva: la forma *timendum* (31) se transforma en la activa «que atierra» (47).

g) Cambios en el tipo de oración y en la modalidad del enunciado. Por ejemplo, las dos frases interrogativas de los vv. 34-36, *quid nos dura refugimus/ ætas? quid intactum nefasti/ liquimus?*, se traducen por la exclamación «¡Qué infame desvergüenza!» (51), y la interrogación «¿Libre pudo pasar por nuestras manos?» (52), con eliminación del *quid nos dura refugimus/ ætas?*

¹⁶ Sobre su presencia en Garcilaso, *vid.* PÉREZ ABADÍN (1995: 90).

¹⁷ Un ejemplo de ello se da en el segundo verso de la versión argensolista, en el que «el agradable Ancio» traduce *gratum... Antium* (1). Sin embargo, en el texto castellano se dan algunos ejemplos de disyunción de nombre y complemento preposicional que no obedecen a la traducción de ningún sintagma latino, sino que son producto de diversas modificaciones del mismo, como sucede en «a quien mudanza/ jamás de tu amistad desacomoda» (33-34).

¹⁸ *Vid.* PÉREZ ABADÍN (1995: 235).

¹⁹ Según TORRE (1994: 127), la trasposición consiste en un simple cambio en la morfosintaxis que apenas afecta a la semántica. La modulación es definida por este (1994: 128) como introducción de un cambio en las categorías de pensamiento o establecimiento de un diferente punto de vista para enfocar la realidad extralingüística. Como el propio TORRE reconoce (1994: 121 y ss.) las fronteras entre ellas en ocasiones no resultan demasiado claras, y algunos tipos, como el traducir una frase activa por pasiva, para algunos autores sería trasposición y para otros modulación. Sobre este procedimiento, *vid.* CORONEL (1996).

Otro recurso utilizado por Argensola es la compensación,²⁰ que aparece por ejemplo en *iturum... in* (29), que se traduce por «que a dar guerra/ va» (43-44), con la idea de hostilidad tomada de la preposición *in* con acusativo del complemento circunstancial dependiente de él.

En cuanto a la traducción por medio de equivalencia o adaptación cultural,²¹ es preciso señalar que estos procedimientos son rarísimos en esta versión, ya que, frente a fray Luis, Argensola prefiere conservar el sabor clásico del texto, manteniendo los nombres geográficos y personales del original. De todos modos, un ejemplo de ello se hallaría en la traducción en singular de *deorum* por *Deus* de la última estrofa.

En algunos casos, las libertades son tan grandes que debe hablarse más de paráfrasis que de traducción. Un ejemplo de ello puede verse en la séptima estrofa, cuya primera frase presenta importantes modificaciones respecto al original, y el resto es una paráfrasis bastante libre del original, pues se elimina la alusión a la escena simposiaca, tan del gusto de Horacio.²² Este predominio de la paráfrasis se observa también en la novena estrofa, en la que la sintaxis original se respeta en menor medida ya desde el principio, donde la expresión «Mas, ¡qué grande vergüenza!» traduciría el *puDET* latino, cuyos complementos en genitivo *cicatricum et sceleris.../ fratrumque* pasan a convertirse en una oración cuyo sujeto «las heridas» traduce *cicatricum* y el complemento «de los hermanos» *fratrumque*, de modo que se elimina *sceleris* y la endíadis del texto latino. Los dos versos siguientes reproducen el mismo esquema que los anteriores en castellano, ya que dos frases interrogativas se sustituyen por la exclamación «¡Qué infame desvergüenza!» que amplifica el término *nefasti* y una interrogación que traduce libremente *quid intactum.../ liquimus*. Los dos versos siguientes tampoco son versión exacta de *unde manum iuventus*, sino que constituyen una expansión del texto anterior.

Un hecho que llama la atención es la traducción de *ferox* por «fértil», debida a una confusión con *ferax*, que pudo partir del propio texto horaciano utilizado por Argensola, texto que no se ha podido localizar.²³

Para concluir, en el análisis de este tipo de versiones debe tenerse en cuenta en qué medida se respetan las figuras del original. En ocasiones el traductor trata de

²⁰ Según TORRE (1994: 132) a través de este procedimiento se tratan de compensar las pérdidas léxicas o semánticas que se producen en la traducción.

²¹ Según TORRE (1994: 130 y ss.), la adaptación consistiría en una sustitución de la situación comunicativa con respecto al original. Se trata en su opinión de un procedimiento diferente a la modulación.

²² Sobre la traducción de este pasaje BURGOS (1820: 181 y ss.) dice lo siguiente: «El lector a quien no contente esta versión podrá reflexionar para disculparla, que la baja imagen de los toneles apurados hasta la hez, junto a la metáfora de llevar el yugo, forman un periodo embrollado, que es casi imposible traducir con exactitud. Yo he suprimido como Argensola, y por los motivos que aporté en el prólogo, la primera imagen».

²³ Los aparatos críticos de las ediciones modernas no dan esta lectura, por lo que pudo tratarse de una simple errata.

mantener algunas de ellas, como es el caso de la anáfora *te... te... te* por «a ti... a ti... a ti», aunque no se da en las mismas posiciones. Asimismo, se ha observado que en ambos textos se producen encabalgamientos entre estrofas, pero no siempre coinciden. En otros casos en la traducción se elimina una figura del original, como sucede en el caso de la endíadis de *sceleris.../fratrumque* (33-34). En cuanto al encabalgamiento, como se ha indicado, no siempre que se da en el texto latino se respeta en el castellano, y, por ejemplo, se rompe el que existe entre las estrofas 9 y 10.

Una vez descritas las características de esta versión se pasará a comentar la traducción de la oda III 7.

TRADUCCIÓN DE LA ODE SÉPTIMA DEL LIBRO TERCERO CARMINUM, DE HORACIO: <i>¿Quid fles, Asteria?</i>	TEXTO LATINO
<p>¿Por qué, Asteria, te afliges, pues te restituirán en agradable primavera a tu Gijes los favonios con soplo favorable, mozo de fe constante, y de riquezas tinas abundante?</p>	<p>quid fles, Asterie, quem tibi candidi primo restituent vere Favonii Thyna merce beatum, constantis iuvenem fidei</p>
<p>Él, del Noto arrojado, en Orico, el furor de las impías cabrillas ya aplacado, pasa sin reposar las noches frías en la molesta casa, y no sin muchas lágrimas la pasa.</p>	<p>Gygen? ille Notis actus ad Oricum post insana Capræ sidera frigidas noctes non sine multis insomnis lacrimis agit.</p>
<p>Que a aficionarle aspira de su huésped Cloe, que lo pretende, y que por él suspira, y en su fuego la mísera se enciende; el tercero le cuenta, y con mil pruebas la sagaz lo tienta.</p>	<p>atqui sollicitæ nuntius hospitæ, suspirare Chloen et miseram tuis dicens ignibus uri, temptat mille vafer modis.</p>
<p>Cuéntale de qué suerte la infiel mujer a Preto, su marido incitó a darle muerte temprana, con mentiras persuadido al demasiado honesto Belorofonte por creer tan presto.</p>	<p>ut Proetum mulier perfida credulum falsis impulerit criminibus nimis casto Bellerophontæ maturare necem refert;</p>
<p>Y que huyendo asimismo de la magnesa Hipólita Peleo, casi al tartáreo abismo lo hundió por contrastar a su deseo; y a esta historia añaden todas las que a pecar le persüaden.</p>	<p>narrat pæne datum Pelea Tartaro, Magnessam Hippolyten dum fugit abstinens; et peccare docentis fallax historias monet.</p>

Él oye más entero
que peñascos al ímpetu marino
en el Icaro fiero;
tú, pues, guárdate acá de tu vecino
Enipeo, que a tu gusto
no satisfaga más de lo que es justo.

Aunque en el marcio prado
ninguno corra con igual destreza,
ni del caballo osado,
como él, fatigue y dome la braveza,
ni quien tan suelto y libre
nade en el fondo del toscano Tibre,

cierra en anocheciendo
tu casa, y déjate de andar curiosa
por las calles, oyendo
de las flautas la música quejosa;
y aunque te llame dura,
difícil y constante ser procura.

frustra: nam scopulis surdior Icar
voces audit adhuc integer. at tibi
ne vicinus Enipeus
plus iusto placeat cave;

quamvis non alius flectere equum sciens
æque conspicitur gramine Martio,
nec quisquam citus æque
Tusco denatat alveo.

prima nocte domum claude neque in vias
sub cantu querulæ despice tibiæ,
et te sæpe vocanti
duram difficilis mane.

La forma métrica elegida para la traducción de *Carm. III 7*, en asclepiadeos terceros, es de nuevo el sexteto-lira, con un volumen silábico mayor que el de la estrofa latina. Los dos versos largos y dos más cortos de los asclepiadeos terceros son traducidos por una alternancia de verso largo y verso corto, lo que de nuevo dificulta la correspondencia entre unidades inferiores a la estrofa, aunque en general o bien los tres primeros traducen los dos primeros y los tres siguientes los dos últimos, o bien los cuatro primeros corresponden a los dos primeros y los dos últimos a los dos siguientes. Por otra parte, se produce una coincidencia en número de estrofas en ambos textos. Sin embargo, se observa que no siempre que en latín se produce encabalgamiento este se refleja en la traducción y viceversa, por lo que en este caso el nivel de correspondencia entre estrofas resulta menor que en el poema anterior. Por ejemplo, en la traducción de la primera estrofa hay que señalar la ausencia de esta figura, mientras que en el original sí se produce. Llama la atención además el hecho de que el primer verso reproduce el primer hemistiquio del original *quid fles, Asterie*, traducido como «¿Por qué, Asteria, te afliges», de modo que en ambos casos el nombre de la protagonista se sitúa en una posición central en el verso y precedido por dos monosílabos, es decir, que rítmicamente el comienzo de la traducción recuerda el del original, aunque esto ha obligado a realizar modificaciones en el orden de palabras. En cambio en la quinta estrofa el *narrat* inicial se suprime, y se hace depender el resto del verbo de la estrofa anterior, produciéndose un encabalgamiento que no se daba en el original. En la séptima estrofa, en lugar de darse esta figura con respecto a la estrofa anterior, se produce en esta respecto a la siguiente.

Por otra parte, los recursos utilizados en esta traducción son prácticamente los mismos que en la anterior, y las principales diferencias, centradas en que en es-

te caso no se busca una mayor literalidad al comienzo, sino que más bien se da al final, se deben esencialmente a que se está traduciendo un tipo de estrofa latina diferente con los mismos moldes métricos castellanos. Así pues, no voy a establecer una caracterización general de dichos recursos como en el caso anterior, ya que aquella puede aplicarse perfectamente a este poema. Sin embargo, ya que existen otras traducciones de esta oda con las que podría relacionarse la versión de Bartolomé Leonardo de Argensola, una con problemas de atribución, aunque casi con seguridad de fray Luis de León,²⁴ y otra de su hermano Lupercio, y ya que en esta época los traductores solían consultar,²⁵ e incluso utilizar otras versiones, he considerado oportuno reproducirlas a continuación y comentar las diferencias y semejanzas existentes entre ellas.

<p>FRAY LUIS DE LEÓN HORATII LIB. III, ODA 7 <i>Quid fles, Asterie</i></p> <p>¿Por qué te das tormento, Asterie? No será el abril llegado, que con próspero viento, de riquezas cargado, y más de fe cumplido, tu Gige te será restituido.</p> <p>Tu Orizo donde agora, está, por las Cabrillas revoltosas, turbado el mar do mora, las noches espaciosas y frías desvelado pasa, y de largo lloro acompañado.</p> <p>Bien que con maña y artes de su huésped Cloe, el mensajero le tienda por mil partes, diciendo el dolor fiero en que la triste pasa, y cómo con su fuego ella se abrasa</p>	<p>LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA [93] TRADUCCIÓN DE LA ODE SÉPTIMA DEL LIBRO 3, CARMINUM, DE HORACIO, «¿Quid fles, Asterie?»</p> <p>Asteria, ¿Por qué lloras, pues el Favonio y bella primavera a Giges, que tú adoras, fiel mozo, que en amarte persevera, restituirán cargado de las riquezas timas a tu lado?</p> <p>Él, en Orizo agora, donde los vientos resistencia, las noches largas llora; tú le robas el sueño en esta ausencia, y las fieras estrellas que el daño causan oyen sus querellas.</p> <p>Bien que de la cuitada Cloe, su bella huésped, le lleva una y otra embajada, y en vano sus astucias todas prueba el tercero, diciendo que está tu mismo fuego padeciendo.</p>
--	--

²⁴ Esta traducción aparece en un apéndice a la edición de Francisco de la Torre de Francisco de Quevedo, *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, en la Imprenta del Reyno, a costa de Domingo Gonçalez, mercader de libros, 1631, y es atribuida al Brocense, aunque a partir de MENÉNDEZ PELAYO (1951: 42 y ss.) parece seguro que fue escrita por fray Luis ya que se le atribuye en multitud de manuscritos, como señala CERRÓN (1993²: 309). El estilo de las traducciones horacianas de fray Luis fue definido por BOCCHETTA del modo siguiente: «Fray Luis de León, que se ajusta más a la sencillez horaciana, cae en cambio en una sequedad y frialdad con la que desvirtúa lo humano del poeta latino» (1970: 41). Sobre el entorno poético salmantino, en el que Bartolomé Leonardo pudo hallarse inmerso en sus años de estudiante, y las formas de difusión literaria, *vid.* BLECUA (1981).

²⁵ Sobre esta actividad de consulta y reutilización de materiales previos, *vid.* entre otros CASTRO (1999a), sobre la versión de Teócrito de Henri Estienne, y CASTRO (1999b), sobre las traducciones del mismo autor de Eobanus Hessus y Vicente Mariner.

<p>Y cómo la alevosa Antea movió a Preto con fingida querella y presurosa- mente quitar la vida al casto en demasía Belerofonte él mismo le decía.</p>	<p>Cuéntale la mentira (por no haber con su amor condecendido) con que encendió la ira contra Belerofonte, del marido la mujer fementida, para quitalle la inmadura vida.</p>
<p>Y cuenta cómo puesto en el último trance fue Peleo mientras que huye honesto Hipólita y aún creo que le trae toda historia de mal ejemplo el falso a la memoria.</p>	<p>Y también de la suerte que, por huir de Hipólita, Peleo casi probó la muerte, trayendo por disculpa a su deseo cuantas cosas se sueñan, y las historias que a pecar enseñan.</p>
<p>En balde, porque a cuanto le dice está más sordo que marina roca, ni por espanto ni por ruego se inclina: tú huye por tu parte de Empeo, tu vecino enamorarte.</p>	<p>Mas no del mar Icario son más sordas las rocas combatidas que lo está él de ordinario. Razón es, pues, que con su fe te midas, y no aplazga a tu gusto más tu vecino Enipeo de lo justo.</p>
<p>Por más que en la carrera ninguno se le iguale, ni con mano revuelva más ligera el caballo en el llano, ni con igual viveza, nadando, corta el Tibre y su braveza.</p>	<p>Por más que en las contiendas del campo Marcio nadie se le iguale, en el regir las riendas del ligero caballo, cuando sale, ni corte con más brío la gran corriente del toscano río.</p>
<p>En siendo anochecido Tu puerta cierra, y no abras la ventana, aunque oigas el sonido de la dulzaina vana; Y aunque te llame fiera tú siempre en tu dureza persevera.</p>	<p>Tu puerta esté cerrada luego como anochezca, y si sonare la música acordada de las flautas, y dura te llamare, las ventanas y oídos constantemente cierra a sus gemidos.</p>

Como se puede apreciar, cada una de las traducciones presenta un estilo y una relación con el original latino diferentes, aunque también se observan algunas coincidencias que será preciso comentar en detalle. Dentro de ellas destaca el hecho de que los tres poetas han elegido unas formas métricas parecidas, pues Lupericio Leonardo, como su hermano, utiliza el sexteto-lira del tipo aBaBcC, y fray Luis ha preferido la variante aBabcC,²⁶ por lo que su traducción presenta un volumen silábico algo menor. Así pues, los tres traductores debieron enfrentarse a unos problemas de adaptación similares, y, tanto en fray Luis como en Lupericio, se observa una tendencia a la amplificación, como sucede en la versión de Bartolomé Leonardo.

²⁶ Sobre el uso de esta variante de sexteto-lira por fray Luis, *vid.* OSUNA (1993: 387).

Continuando con el análisis de los rasgos comunes de estas traducciones, es preciso señalar la existencia de coincidencias puntuales. Dichas coincidencias en algunos casos pueden deberse simplemente al azar, especialmente cuando se trata de pasajes que siguen el original de una forma especialmente literal o se utilizan transposiciones sintácticas habituales en la traducción de ciertas construcciones latinas. En cambio en otros existe la posibilidad de que haya algún tipo de relación entre estas versiones, siendo muy probable que Bartolomé y Lupercio Leonardo conocieran la de fray Luis, y que ambos Argensolas hubieran puesto en común las suyas.

Un ejemplo de coincidencia entre las tres versiones se halla en la primera estrofa, pues en ninguna se respeta el encabalgamiento de Giges en la segunda estrofa del original. Dicho nombre en las versiones castellanas se anticipa a la primera, aunque de diferentes formas, pues Bartolomé Leonardo lo coloca al final del tercer verso, fray Luis en el sexto, respetando en mayor medida el orden de palabras de la oda latina, mientras que Lupercio también lo coloca, como Bartolomé, en el tercer verso, aunque en posición inicial. Asimismo, y dentro de esta misma estrofa, en las tres traducciones la relativa introducida por *quem* se transforma en un tipo de oración distinta, aunque fray Luis prefiere convertirla en independiente en lugar de causal, como los Argensola.

Existen algunos puntos en los que Bartolomé Leonardo y fray Luis coinciden, mientras que Lupercio elige otros recursos diferentes. Por ejemplo, ambos poetas traducen de forma similar dos elementos independientes sintácticamente en el texto latino: *hospitæ* y *Chloen* (9-10) y que en ambas versiones convierten en un solo sintagma: «de su huésped Cloe» (14), aunque traducen de forma diferente el adjetivo *sollicitæ* que en latín acompaña a *hospitæ* (9), pues en fray Luis se convierte en el sintagma preposicional «con maña y artes» (13) y en Bartolomé Leonardo en la frase «que a aficionarle aspira» (13). Lupercio, por su parte, también traduce en un solo sintagma los términos comentados, aunque de un modo diferente, como «de la cuitada/ Cloe, su bella huésped», con la adición del adjetivo «bella», mientras que en la traducción del *sollicitæ* como «cuitada» resulta más próximo al original que las opciones anteriormente comentadas.

Por otra parte, tanto en fray Luis como en Bartolomé Leonardo el ablativo *prima nocte* (29) se convierte mediante transposición en una construcción de gerundio: «en siendo anochecido» en el primero y «en anocheciendo» en el segundo (43). Lupercio, por su parte, traduce este sintagma no en el primer verso de la estrofa, sino en el segundo, y mediante la expresión «como anochezca» (44), expresión que se utiliza como alternativa del gerundio a la hora de traducir diversas estructuras latinas, lo que podría hacer sospechar que el poeta aragonés conocía la traducción de fray Luis y deseara ofrecer una versión diferente.²⁷ Dentro de esta misma estrofa tanto

²⁷ Parece habitual que los poetas traten de abordar de nuevo las versiones realizadas por sus predecesores, y un ejemplo de ello podría ser el de Villegas, que conocía algunas de las traducciones de fray Luis de las odas y realiza las suyas propias adaptadas a la estética de su tiempo (BOCCHETTA, 1970: 145).

fray Luis como Bartolomé Leonardo traducen como oración concesiva el participio *vocanti* (31): «y aunque te llame fiera» (47) el primero y «y aunque te llame dura» (47) el segundo, mientras que Lupercio prefiere el valor condicional. Se trata, de todos modos, de transposiciones habituales en la traducción de construcciones como las comentadas, por lo que estas coincidencias no resultan relevantes a la hora de determinar la influencia de unas traducciones en otras. Una interpretación similar puede darse a determinadas coincidencias de carácter léxico, como la que se da entre fray Luis y Bartolomé Leonardo al traducir de forma etimológica el término *fidei* (4) por «fe» (5), que es, como se ha indicado, la acepción que aparece en el diccionario de Nebrija. Este término es traducido por Lupercio mediante transposición por el adjetivo «fiel» (4).

Sin embargo, existen otros casos en los que resulta más difícil justificar una coincidencia en la traducción a través del azar o las prácticas habituales en las versiones de la época, como sucede en la selección de rimas de la séptima estrofa, donde fray Luis y Bartolomé Leonardo utilizan dos sustantivos terminados en *-eza*, siendo en ambos casos uno de ellos «braveza», en fray Luis en el v. 42, rimando con «viveza» (41), y en Bartolomé en el 40 rimando con «destreza» (38). La posibilidad de que dicha coincidencia se deba al azar se reduce cuando se comprueba que los términos en cuestión no traducen ningún elemento del texto latino, sino que se trata de adiciones.

Una vez tratadas algunas semejanzas entre la versión luisiana y la de Bartolomé Leonardo, es preciso comentar la existencia de ciertas coincidencias entre las traducciones de los dos hermanos que al mismo tiempo constituyen diferencias respecto a la de fray Luis. Por ejemplo, en ambos textos *Thyna merce* (2) se traduce de forma similar, por «riquezas tinas» por Bartolomé y «riquezas timas» por Lupercio, donde posiblemente se ha producido un problema de transmisión textual, y en ambos casos la expresión aparece en el último verso de la primera estrofa, mientras que fray Luis traduce por «de riquezas cargado», situada en el verso cuarto. Asimismo, ambos hermanos traducen *vafēr* (12) por «el tercero» (13), en el sentido de alcahuele, mientras que fray Luis prefiere «mensajero» (14).

Aparte de estas pequeñas coincidencias léxicas, existen otras que afectan a estructuras más amplias, como por ejemplo la mayor literalidad en los Argensola frente a fray Luis a la hora de traducir las partes finales de algunas estrofas, rasgo que, como se ha indicado anteriormente, caracteriza la versión de Bartolomé Leonardo y que, como veremos, se da de forma esporádica en su hermano. Un ejemplo de ello se halla en la traducción de *peccare docentis/ ... historias* (19-29), que en Bartolomé Leonardo aparece como por «y a esta historia añaden/ todas las que a pecar le persuaden» (29-30), en Lupercio aparece como «las historias que a pecar enseñan» (30), mientras que fray Luis traduce «y aún creo/ que le trae toda historia/ de mal ejemplo el falso a la memoria» (28-30). Un ejemplo similar, que afecta a la selección de la rima, se halla en las versiones argensolistas de *ne vicinus Enipeus/ plus iusto placeat cave* (23-24), que en Bartolomé resulta «que a tu gusto/ no satisfaga más de lo que es

justo (35-36) y en Lupercio «y no aplazga a tu gusto/ más tu vecino Enipeo de lo justo» (35-36), frente al «tú huye por tu parte/ de Empeo, tu vecino enamorarte» (35-36), de fray Luis. En este caso la coincidencia en la selección de la rima no resulta una prueba tan segura de una posible relación entre estas traducciones como en el caso de la que se ha señalado entre Bartolomé y fray Luis, ya que en este caso uno de los elementos procede de la traducción del término latino *iusto* y el otro de la transposición de *placeat*, es decir, que se parte de dos versiones bastante ceñidas al original.

A pesar de estas semejanzas, se trata de tres traducciones diferentes en lo que se refiere a su relación con el original, y en cada una de ellas se respeta la literalidad en unos aspectos diferentes. Por ejemplo, Bartolomé Leonardo, en la traducción del primer verso, como se ha comentado, había decidido respetar la cadencia rítmica del original, mientras que fray Luis prefiere ceñirse en mayor medida al orden de palabras, dejando el nombre de Asteria al comienzo del segundo verso, y Lupercio decide situarlo como elemento inicial del poema, en una posición de relieve. Otro ejemplo se halla en las traducciones de *post insana Capræ sidera* (6), que Bartolomé convierte en «el furor de las impías/ cabrillas ya aplacado», donde se pierde la concisión horaciana frente a la versión de fray Luis «por las Cabrillas revoltosas» (8), más cercana en su forma al texto latino, aunque, en lo que se refiere al contenido global, Bartolomé Leonardo se acerca más al del original. Lupercio, por su parte, traduce «las fieras estrellas» eliminando la alusión temporal y al nombre concreto de la constelación.

Aparte de estos ejemplos concretos, se pueden apreciar algunas tendencias generales propias de cada uno de los autores. Fray Luis suele respetar en mayor medida la sintaxis del original que los poetas aragoneses, especialmente en la parte inicial de la estrofa y en lo que se refiere a las unidades superiores, como la frase, mientras que muestra mayores libertades en lo que se refiere a la palabra o el sintagma. Por ejemplo, la tercera estrofa tanto en Horacio como en fray Luis se halla constituida por una sola oración introducida por una partícula con valor concesivo, en latín *atqui* (9) y en la traducción «bien que» (13), con un verbo principal, *temptat* (12), traducido por «le tienta» (15), y un participio dependiente del sujeto, *dicens* (11), convertido en el gerundio *diciendo* (18), que es su traducción habitual, y del que dependen varias oraciones de infinitivo. Sin embargo, Bartolomé Leonardo transforma la estructura de la estrofa, ya que el participio se convierte en verbo en forma personal y el matiz concesivo desaparece. Lupercio, por su parte, aunque coincide con fray Luis en la traducción del *atqui* y del participio, transforma en gran medida la sintaxis y el léxico originales, duplicando la frase de «temptat mille vafer modis» (12) en «[...] le lleva una y otra embajada, y en vano sus astucias todas prueba/ el tercero» (14-17) o suprimiendo términos como *miseram* (10).

Asimismo, en la traducción de la cuarta estrofa fray Luis sitúa el verbo al final de la misma, como en el original latino, mientras que tanto Bartolomé como Lupercio lo anticipan al primer verso. A partir de este punto hay que añadir que el mayor de los Argensolas se aparta en mayor medida que su hermano del texto horaciano, tanto

en la sintaxis como en el léxico, y más que una traducción parece una paráfrasis del mismo, con la sustitución de la oración de *ut* (13) complemento de *refert* (16) por el sustantivo «la mentira» (19), del que se hace depender una relativa que recoge parte de los elementos de la mencionada oración, o con adiciones explicativas como la de «por no haber con su amor condecendido» (20).

Algo similar sucede en la quinta, donde, como en el original, fray Luis sitúa el verbo como elemento inicial, mientras que tanto Bartolomé como Lupercio lo eliminan, y sus complementos se coordinan a los del verbo de la estrofa anterior, cuyo significado era también «decir». En esta misma estrofa fray Luis se muestra más conservador en la traducción de los dos primeros versos, ya que se mantiene la temporal introducida por *dum* (18), traducida por «mientras que» (27). Dicha temporal es convertida por Bartolomé Leonardo por transposición en una construcción de gerundio (25-26), y en Lupercio en un sintagma con valor causal con un infinitivo como núcleo.

Finalmente, el comienzo de la sexta estrofa también se ciñe en mayor medida al original en fray Luis, pues comienza con «en vano» (31), que traduce el *frustra* latino (21), y a continuación sigue una causal que traduce el *nam* siguiente, elementos que Bartolomé elimina, mientras que Lupercio suprime el primero de ellos y transforma el segundo en una oración adversativa.

A pesar de que los ejemplos comentados muestran que fray Luis en general respeta en mayor medida la sintaxis del original, especialmente a comienzo de estrofa, en ocasiones no sucede así y es Bartolomé Leonardo quien ofrece una traducción más literal, como sucede en el comienzo de la segunda, pues el *ille Notis actus* (5) es traducido como «Él, del Noto arrojado» (7), con conservación del orden de palabras del original, en el que se antepone el sintagma preposicional. Frente a la literalidad argensolista, este elemento no aparece ni en la versión de fray Luis, que recurre a la adición de «turbado el mar do mora» (8), ni en la de Lupercio.

Bartolomé Leonardo trata de ceñirse al original sobre todo en las unidades menores, como la palabra o el sintagma, como sucede en la traducción de *non sine multis/ ... lacrimis* (7-8), convertida en «y no sin muchas lágrimas» (12), mientras que fray Luis traduce «y de largo lloro acompañado» (12), y Lupercio «las noches largas llora» (9). Asimismo, también conserva el *credulum* del v. 13, traducido como «por creer tan presto» (24), mientras que fray Luis y Lupercio lo eliminan. Del mismo modo, en la estrofa final, Bartolomé traduce *domum* (29) por «casa» (44), como Lupercio, y no por «puerta» como fray Luis, e *in vias* (29) es traducido por «déjate de andar curiosa/ por las calles» (44-45) frente al «no abras la ventana» (43) de fray Luis o «las ventanas.../ ... cierra» de Lupercio, autores entre los que se produce una curiosa coincidencia, pues incluyen un mismo elemento ausente del original, lo que podría constituir una prueba de que Lupercio conocía la versión luisiana.

Otro rasgo que distingue la técnica de traducción de estos autores consiste en el distinto tratamiento dado a las referencias culturales propias del mundo romano,

ya que mientras que Bartolomé Leonardo tiende a conservar esos términos fray Luis prefiere recurrir a la adaptación cultural, y Lupercio se situaría en un término medio. En algunos casos ambos hermanos coinciden en la conservación de la referencia clásica, como sucede en la traducción de *candidi/ ... Favonii* (1-2) por «los favonios con soplo favorable» (4) en Bartolomé y «el Favonio» (2) en Lupercio, frente a la traducción de fray Luis por «próspero viento» (3). Asimismo, *Icari*, complemento de *scopulis* (21), es traducido por Bartolomé como «en el Icaro fiero» (33), y en Lupercio por «el mar Icaro» (31), mientras que fray Luis prefiere el genérico «marina/ roca» (32-33); y en la traducción de *martio gramine* (26), frente al «en el llano» (40) de fray Luis, Bartolomé Leonardo prefiere «marcio prado» (37) y Lupercio «campo martio» (38). Un ejemplo diferente en el que se produce una coincidencia entre los poetas aragoneses se halla en la traducción de *mulier perfida* (13), «infiel mujer» (13) en Bartolomé y «la mujer fementida» (23) en Lupercio, mientras que fray Luis, en contra de lo que suele ser habitual, introduce la especificación del nombre de Antea (20).

Sin embargo, estas coincidencias entre los Argensolas no son sistemáticas, pues en la segunda estrofa Bartolomé traduce *Notis* (5) por «del Noto» (7), mientras que fray Luis suprime el término y Lupercio prefiere transformarlo en «los vientos» (8). Dentro de esta misma estrofa Lupercio recurre a la traducción de un nombre propio por un término genérico frente al resto de los poetas comentados, concretamente *Capræ* (6) por «estrellas» (11). Otro ejemplo en el que coinciden fray Luis y Bartolomé frente a Lupercio se halla en las versiones de *Tusco... alveo* (28), pues en el primero aparece como «Tibre» (42) y en el segundo «toscano Tibre» (42), es decir, que ambos textos prefieren traducir *alveo* por el nombre específico del río del que se trata. Sin embargo Lupercio en este caso respeta la literalidad en mayor medida que su hermano, pues traduce este sintagma como «toscano río» (42).

Por otra parte, existen casos de supresión que no se dan en Bartolomé pero sí en los otros dos poetas comentados, como el de *Magnessam* (18). Otro ejemplo en el que fray Luis y Lupercio coinciden sería el de la traducción de *Tartaro* (17), ya que mientras Bartolomé conserva «tartáreo abismo» (27) estos traducen mediante las perífrasis «en el último trance» (25-26), «casi probó la muerte» (27), en las que se elimina la referencia.

A modo de conclusión, se puede afirmar que los tres autores comentados presentan unas técnicas de traducción diferentes, lo que no siempre implica que uno de ellos respete en mayor medida la literalidad que sus contemporáneos, sino más bien que cada poeta ha preferido dar relieve a aspectos distintos del original. Asimismo, las coincidencias existentes entre las tres traducciones podrían ser debidas en algunos casos al conocimiento por parte de los Argensola de la traducción luisiana, por un lado, y de las suyas propias por otro.

Argensola utiliza en las traducciones de sus odas una serie de recursos que las distinguirían claramente de aquellas realizadas por fray Luis. Se trata de dos vi-

siones muy diferentes del texto horaciano, ya que Argensola recurre en menor medida a la adaptación cultural que su predecesor, tratando de conservar en todo momento el sabor latino de los textos. Tal vez por este motivo, y por otros como la dificultad de adaptación de unos textos escritos en unos esquemas métricos mucho más rígidos que el hexámetro satírico a unas estrofas castellanas que tampoco permiten la soltura del terceto, estas versiones presenten menor frescura que la de la *Sátira* I 9, aunque no puede negarse que su realización supuso un gran esfuerzo por parte del poeta, que, sin lugar a dudas, conocía la lírica de Horacio a la perfección.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

EDICIONES

- León, Luis de, *Poesía*, ed. J. F. Alcina, Madrid, Cátedra, 1997⁸.
 Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Rimas*, I-II, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
 Leonardo de Argensola, Lupercio, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
 Q. *Horati Flacci Opera*, ed. D. R. Shackleton-Bailey, Stuttgart, Teubner, 1985.
 Torre, Francisco de la, *Poesía completa*, ed. M^a L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1993².

ESTUDIOS

- BEARDSLEY, Th. S. (1970), *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Duquesne University Press.
 BLECUA, A. (1981), «El entorno poético de Fray Luis», en V. García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista I: Fray Luis de León*, Salamanca, pp. 88-99.
 BLECUA, J. M. (1974), «Introducción», en Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, I-II, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
 BOCCHETTA, V. (1970), *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*, Madrid, Gredos.
 BURGOS, J. de (1820), *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos*, I, Madrid, Imprenta de León Amarita.
 CALERO, F. (1991), «Teoría y práctica de la traducción en fray Luis de León», *Epos*, VII, pp. 541-558.
 CASCÓN, A. (1994), «Horacio y los mejores ingenios españoles: sobre la evolución y el concepto de traducir», en R. Cortés y J. C. Fernández Corte, *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 359-368.
 CASTRO DE CASTRO, D. (1996), «La traducción de los escolios a los idilios de Teócrito de Vicente Mariner: Algunas consideraciones», *Myrtia*, 11, pp. 71-85.
 — (1999a), «Henri Estienne y la traducción», en A. M^a Aldama et al. (eds.), *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, II, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, pp. 829-835.
 — (1999b), «La versión latina de los Idilios de Teócrito por Eobanus Hessus (1530) y su presencia en la de Vicente Mariner (1625)», *Myrtia*, 14, pp. 171-185.
 CASTRO DE CASTRO, D., y F. MOYA DEL BAÑO (1997), «Traducción filológica y tradición clásica: Mariner y los Idilios de Teócrito», *Livius*, 10, pp. 17-29.
 CHAPARRO GÓMEZ, C. (1991), «Traducción y humanismo», en A. Ramos Guerreira (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 45-54.

- CODOÑER MERINO, C. (1994), «Fray Luis: "interpretación", traducción poética e *imitatio*», *Criticón*, 61, pp. 31-46.
- CORONEL RAMOS, M. A. (1996), «La modulación como método traductorio de Vicente Mariner. El caso de su traducción latina de Ausiàs March», en A. M^a Aldama *et al.* (eds.), *De Roma al siglo XX*, vol. II, Universidad de Extremadura-Madrid, Sociedad de Estudios Latinos-Uned-Universidad de Extremadura, pp. 677-687.
- COSERIU, E. (1977), «Vives y el problema de la traducción», en *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, pp. 86-102.
- CRISTÓBAL, V. (1994), «Horacio y Fray Luis», en D. Estefanía, *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid-Universidad de Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas, pp. 163-189.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1947), «Notas sobre la versión pindárica de Argensola», *RFE*, 31, pp. 177-194.
- HERRERA MONTERO, R. (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MAESTRE, J. M. (1993), «La oda latina en el Renacimiento hispano», en B. López Bueno (ed.), *La oda. II Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, pp. 75-119.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1951), *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, vol. VI, ed. E. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC (= *Horacio en España I. Traductores y comentaristas*, Santander, 1885).
- NAVARRO TOMÁS, T. (1974^a), *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama.
- NEBRIJA, A. de (1520), *Dictionarium...*, Compluti, in officina, Arnaldi Guillelmi de Brocario.
- OSUNA, I. (1993), «Tendencias métricas en las traducciones de odas clásicas en el Siglo de Oro», en B. López Bueno, *La oda. II Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, pp. 335-382.
- PÉREZ ABADÍN, S. (1995), *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PÉREZ GONZÁLEZ, M. (1996), «La reflexión traductora desde la Antigüedad hasta el s. XVIII: una propuesta de interpretación», *Minerva*, 10, pp. 107-124.
- RIVERS, E. L. (1985), «Fray Luis de León; traducción e imitación», *Edad de Oro*, 4, pp. 107-115.
- RODRÍGUEZ PANTOJA, M. (1990), «Traductores y traducciones», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo, IV simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 91-124.
- RUIZ CASANOVA, J. F. (2000), *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.
- SANTOYO, J. C. (1999), «Aspectos de la reflexión traductora en el Siglo de Oro español», en J. C. Santoyo, *Historia de la traducción: quince apuntes*, León, Universidad de León, pp. 71-83.
- TORRE, E. (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, pp. 121-139.
- VEGA, M. A. (ed.) (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.