

El metro en las traducciones de los clásicos latinos al euskara

I. Metros dactílicos y yambo-trocaicos*

IÑIGO RUIZ ARZALLUZ
(U.P.V./E.H.U.)

ABSTRACT

The adaptation of classical metres to Basque is analysed in this article, which takes as its points of reference the theories of James S. Holmes and Viktor Kochol. The analysis of the data specified at the beginning of the essay is set out according to the metres used in the original texts. So, one chapter is devoted to the hexametre, another to the elegiac couplet, a third to the iambic metres and the last to Aeolian metre.

This study of metrical adaptation shows the factors that determine the choice of a particular metre for the translation of any one poem, as well as the implications of this choice. The translator's attitude towards Classical Literature and the Basque literary tradition, together with the function within this tradition that is ascribed to the translation, are clearly reflected in the metre selected. Among the translators whose works are scrutinised in this study, we may single out for mention here Agustín P. Iturriaga, Nicolás Ormaechea «Orixe», and Joaquín Zaitegui.

Some of the conclusions obtained from the analysis of Basque texts call into question certain aspects of the theories of the aforementioned scholars.

Las traducciones de los clásicos al euskara son menos conocidas de lo que parecería razonable. Los motivos son varios, sin duda, y uno de los de mayor importancia es que se trata, en todos o casi todos los casos, de textos de difícil acceso. Si este trabajo no cumple su objetivo, servirá al menos para llamar la atención sobre la existencia y la calidad de estas traducciones.

Debe tenerse en cuenta, por lo demás, que los textos que cito aquí no dan una idea cabal de lo que es el *corpus* completo de las traducciones de los clásicos al euskara. Para poder estudiar el metro de las traducciones es necesario que éstas estén en verso. Es decir, hay una doble limitación del campo de trabajo: las traducciones deben serlo de textos poéticos (no es común todavía la traducción rítmica de obras en prosa) y éstas, a su vez, deben estar en verso.

* El presente trabajo es parte de la Memoria de Licenciatura que presenté en Julio de 1986 en la Facultad de Filología de la UPV/EHU. La realicé bajo la dirección de don Luis Michelena, a quien debo muchas y valiosas observaciones. Con el Prof. José L. Melena estoy en deuda por la continua ayuda que me prestó. Quede aquí constancia de mi agradecimiento.

El estudio de la adaptación de los metros es una parte de la teoría de la traducción de obras poéticas. Las traducciones, es sabido, pueden analizarse desde distintos puntos de vista. Uno de éstos, muy importante cuando se trata de traducciones literarias, como es el caso, es el de considerar el hecho de traducir como un aspecto de la influencia de una cultura, una literatura, sobre otra. Nos movemos, pues, en los dominios de la literatura comparada, y en el vastísimo campo de la pervivencia de los clásicos grecolatinos¹.

Quizá pudiera parecer que un análisis de esta naturaleza se reduce a pura taxonomía. Nada más falso. La utilización de un tipo de metro supone una determinada interpretación del metro del poema original, y una valoración peculiar de los recursos del sistema versificatorio de la lengua a que se traduce. Por medio de este estudio se puede observar si hay una voluntad de insertar el nuevo texto en la literatura a cuya lengua se traduce, aclimatándolo de forma que pueda ser disfrutado como si hubiera sido concebido en esa misma lengua, o si, por el contrario, la traducción va a ser un medio de romper los esquemas, más o menos rígidos, de esa segunda literatura, y va a servir para ampliar el universo estético de los lectores. El metro, con el auxilio, a veces, de la traducción misma o de testimonios indirectos, puede servir para mostrar los motivos que han impulsado al traductor a realizar ese trabajo, la finalidad con que lo ha emprendido. Tiene, además, la ventaja de ser algo mensurable, concreto, sin dejar lugar, o al menos no con la frecuencia e intensidad de otros casos, a la subjetividad. En fin, el metro es un indicio más de la actitud que el traductor mantiene hacia los textos que traduce y hacia el público al que se dirige. En este caso, se trata de la actitud hacia la literatura clásica y, en no menor medida, de la idea que el traductor tiene de lo que es y lo que debería ser la literatura vasca.

Así pues, el estudio de la adaptación de los metros no es sino un aspecto de la teoría de la traducción. Además, tradicionalmente se han solido comparar ambas, y los tipos que se han distinguido en aquélla se han aplicado a ésta. Por tanto, conviene hacer una referencia a las numerosas clasificaciones que se han hecho de los modos o tipos de traducción. Todas ellas, en última instancia, se reducen a la disyuntiva que presentaba Jerónimo²: por una parte, en el caso de los textos sagrados, traducir *verbum e verbo*, y por otra, en el resto de los casos, *sensum exprimere de sensu*. Es decir, lo mismo que proponía Goethe: una traducción debe decidirse por acercar un texto al lector, o bien por acercar al lector al texto original³. Lo mismo sucede con la adaptación de los metros.

(1) Para la adaptación de los metros latino-medievales al euskara, puede verse mi «Traducciones rítmicas al euskara de poemas latino-medievales: tres ejemplos», *Veleia* 4 (1986) 333-347.

(2) *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi, Cartas de san Jerónimo*, introducción, versión y notas por Daniel Ruiz Bueno, Madrid, BAC, 1962, I, pp. 486-504, epist. 57.

(3) Goethe J. W. v., «Übersetzungen», in «Noten und Abhandlungen zu bessern Verständnis des

Merece la pena citar en detalle una clasificación que será de gran utilidad, dado el tipo de textos de que aquí se va a tratar. Me refiero a la que ofrece el profesor Günther Schweikle⁴. Clasifica las traducciones del siguiente modo: 1, atendiendo a si parten de una lengua contemporánea o lo hacen de una lengua antigua (o un estadio antiguo de la misma lengua); 2, si el texto original pertenece al mismo ámbito cultural o a una cultura extraña; 3, si la traducción pretende ser un sustituto del original o una ayuda para comprender el texto que se traduce; y 4, si la traducción es una paráfrasis, si atiende a la forma del texto original (en el caso de textos poéticos sobre todo) o bien si es una traducción literal.

Es decir, los criterios que utiliza Schweikle son: la distancia temporal entre los dos textos, la distancia cultural, la función de la traducción y, en fin, el grado de «fidelidad» al original. Todo esto será de la máxima utilidad a la hora de analizar la adaptación de los metros clásicos al euskara.

No es necesario tratar aquí sobre la peculiaridad de las traducciones de textos literarios. La traducción, por su propia naturaleza, prima aspectos que, en estos casos, son secundarios. De ahí la inevitable insuficiencia de cualquier traducción de este tipo⁵.

Por lo demás, es evidente que no hay una única manera de traducir. Susan Bassnett-McGuire lo ha expresado de forma realmente feliz: «there is no single right way of translating a poem just as there is no single right way of writing one either»⁶. Conviene señalar que el modo en que se traduce no responde sólo a los gustos del traductor, sino fundamentalmente a los de su época. En palabras de J. Bellanger⁷: «Cada una de las transformaciones sucesivas del arte de traducir co-

west-östlichen Divans», in *West-östlicher Divan*, Stuttgart, 1819. En realidad, esto puede articularse a distintos aspectos de una obra: metáforas, símbolos, referencias culturales y, lo que aquí más interesa, métrica. El problema que subyace, tanto a la traducción como a la adaptación métrica, es que en ambos casos se trata de una confrontación de dos culturas, como destaca con gran claridad Carlo Buzzetti en un libro particularmente útil porque, lo mismo que el de Nida (Taber, Ch. R. - Nida, E. A., *La traducción: théorie et méthode*, Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971) está dedicado sobre todo a la traducción de la Biblia, que tiene muchos problemas en común con la traducción de los textos clásicos. El libro en cuestión es *Traducir la palabra*, Estella, Verbo Divino, 1976.

Nida diferencia entre traducción de equivalencia formal y traducción de equivalencia dinámica. En el primer caso, los esfuerzos se orientan hacia el original, y la traducción tiende a reproducirlo en todos sus aspectos. En la traducción de equivalencia dinámica se pretende que el lector tenga una reacción, dentro de su mundo cultural, lo más parecida posible a la que tiene el lector del texto original. En esencia, es lo mismo que se plantea al tratar sobre si un texto poético debe traducirse en prosa o en verso. La traducción en verso implica una actitud semejante a la de la traducción de equivalencia dinámica. Incluso dentro de la traducción en verso, la de forma mimética y la de forma de sustitución analógica, respectivamente, responden a esa misma disyuntiva, como se verá más adelante.

Por cierto, y dicho sea de paso, quien propugna la traducción en prosa (en contra, quizá, de lo que pudiera parecer) es la escuela intelectualista, lo cual confirma que es lo mismo que la forma de traducción equivalente (Bianquis, G., «Kann man Dichtung übersetzen», in *Dichtung und Volkstum*, 37 (1936), pp. 470-482, p. 472).

(4) Schweikle, G., «Übersetzung», in Schweikle, G. - I. (eds.), *Metzler Literaturlexikon*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984, s.u.

(5) Para todo esto, Mounin, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1977 (=1.ª ed., Paris, 1963); Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México-Madrid, FCE, 1981 (=1.ª ed. Nueva York, 1975); Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1980; Meschonnig, H., *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973; Mendiguren, X., *Itzulpen teoriako ezagupenak*, Lazkao, Itzultzaile Eskola, 1983, que contiene, casi en su totalidad, el artículo del mismo autor, «Itzulpen teoria eta praktika: joerak eta eskolak», in *Senez*, 2 (1985), pp. 33-57.

(6) Bassnett-McGuire, S., *Translation Studies*, Londres-New York, Methuen & Co., 1980, p. 187.

(7) Bellanger, J., *Histoire de la traduction en France*, Paris, 1903.

responde a una modificación más o menos profunda de la condición de los espíritus, de las costumbres o del gusto literario de la nación».

Uno de los problemas más interesantes que plantea la traducción de obras poéticas es el de si deben hacerse en prosa o en verso. Como era de prever, la pregunta no tiene una respuesta universal. García Yebra, muy atinadamente, dice al respecto lo siguiente:

(...) acaso la solución más sensata de tan arduo problema consista en no darle ninguna solución abstracta, universal, que pretenda ser valedera para todas las obras poéticas. Lo mejor que puede hacer el traductor es estudiar las posibilidades de cada caso. Dependerán éstas del carácter y estructura de la obra, de la proximidad o distancia entre ambas lenguas, del propósito de la traducción, de sus destinatarios⁸.

Se trata, por tanto, de sistematizar esta relatividad, de ordenarla y de especificar los casos en que cada una de las opciones posibles esté justificada. En mi opinión, las clasificaciones más completas y acertadas son las de James S. Holmes y Viktor Kochol⁹.

Holmes basa su clasificación en una teoría de Roland Barthes¹⁰ en virtud de la cual se diferencian dos tipos de literatura: aquella en la que se habla de objetos y fenómenos exteriores y anteriores al lenguaje, y aquella otra que trata de formulaciones lingüísticas hechas por otros (*a comment on a comment* dice Barthes). Partiendo de esta división, Holmes designa como metaliteratura una cantidad extensa y variada de formas literarias que surgen en torno a un poema; desde los versos de fray Luis, por ejemplo, inspirados en el *Beatus ille*, hasta un ensayo crítico que verse sobre la lengua del epodo horaciano. Es un *continuum* jalonado por estos dos límites que acabo de citar por vía de ejemplo. (Así, toda traducción es siempre un acto de interpretación, pero sólo a veces un acto poético, precisamente en los casos en que las traducciones quieren también ser poemas, lo mismo que lo es el original). Holmes los llama «metapoemas»¹¹.

En virtud de esta duplicidad, el metapoema es el nexo de un complejo haz de relaciones que proceden de dos puntos: del texto original, ligado estrechamente a la traducción poética de su lengua, y de la tradición de la lengua de la traducción¹². Esto crea tensiones de las que una, y no la menor, es la de escoger la forma métrica más adecuada en que verter el poema en cuestión.

(8) García Yebra, V., «Traducción de poemas en verso», in Id., *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 141 s.

(9) Holmes, J. S., «Forms of Vers Translation and the Translation of Vers Form», in Holmes, J. S. (ed.), *The Nature of Translation*, Mouton-The Hague-Paris, 1970, pp. 91-105; Kochol, V., «The Problem of Vers Rhythm in Translation», in Holmes, J. S., *op. cit.*, pp. 106-111.

(10) Barthes, R., «Criticism as Language», in *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*, London, 1964, pp. 123-129.

(11) Holmes, S. J., «Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English», in *Linguistica Antverpiensia*, iii, Amberes, 1969, pp. 101-115.

(12) Holmes, J. S., «Forms of Vers Translation and the Translation of Vers Form», in Idem, *op. cit.*, p. 63.

Holmes habla de cinco posibles soluciones. La primera de ellas es la traducción mimética, que consiste en imitar la forma del original lo más rigurosamente posible. El resultado exige al lector traspasar los límites de su sensibilidad literaria y ampliar el campo de lo que él considera aceptable en su tradición poética¹³. La tradición literaria del metapoema se enriquece con nuevas formas métricas. Por eso este tipo de traducción tiende a ponerse en práctica en épocas en que el concepto de género es débil, o cuando se cuestionan los preceptos literarios.

En segundo lugar, trata Holmes de la forma que él llama de sustitución analógica. El traductor debe observar la función que cumple la forma del poema original dentro de su tradición, y buscar una forma que cumpla una función paralela dentro de la tradición poética de la lengua del metapoema. Con esto, si la elección es acertada, se consigue «naturalizar» el poema original en la tradición nativa. Es, como puede deducirse fácilmente, la forma de traducción frecuente en épocas y sociedades que ven su literatura como medida de todas las demás, cerrándose a cualquier influjo externo.

A estas dos formas de traducción, la mimética y la analógica, Holmes las llama «*form-derivative*» *forms*, pues buscan, en la lengua del metapoema, una forma que equivalga a la del original.

En tercer lugar, se menciona la forma derivada del contenido, llamada también orgánica. Se basa en el siguiente argumento: forma y contenido son inseparables, y por tanto es imposible encontrar una forma extrínseca predeterminada en la que pueda verterse la traducción de un poema, con lo que la única solución posible es desarrollar una forma desde el propio texto.

En cuarto lugar, hace referencia a una forma de traducción que llama ajena o extraña, y que consiste en verter el poema en una forma que no está motivada ni por la forma ni por el contenido del original.

Hay una quinta posibilidad teórica, que es la versión en prosa del poema original. En realidad, sería una no-forma. Holmes, aunque admite que teóricamente debería tenerse en cuenta esta posibilidad, la desprecia.

La clasificación de Viktor Kochol es en todo semejante a la de Holmes. Habla Kochol de tres posibles formas de traducir un poema: la primera de éstas equivale a lo que Holmes llamaba forma mimética; la segunda es la forma de sustitución analógica; la tercera es la que Kochol llama sustitución rítmica inadecuada, que abarca, como subdivisión, la traducción en prosa.

Pero el éxito de estas traducciones está condicionado, según Kochol, por la naturaleza de la relación rítmica que haya entre las dos lenguas implicadas. Cada lengua, dice Kochol, utiliza una serie de

(13) Recuérdese lo que se decía más arriba sobre las clasificaciones de Jerónimo y Goethe.

elementos lingüísticos para crear su sistema rítmico. Algunos de estos elementos son de carácter pertinente; otros son subsidiarios. Dos lenguas serán rítmicamente idénticas cuando los elementos pertinentes de sus sistemas sean los mismos. Atendiendo a este criterio, pues, hay lenguas relacionadas y lenguas alejadas rítmicamente. Para que la traducción de forma equivalente (la traducción mimética de Holmes) sea posible, es necesario que las dos lenguas estén, por lo menos, relacionadas por lo que al ritmo se refiere. De lo contrario (y Kochol advierte que será la mayoría de los casos) debe optarse por la traducción de forma analógica. En otras palabras, la posibilidad de la traducción mimética depende de factores lingüísticos objetivos y no, como sostienen otros teóricos, de la habilidad del traductor. Los casos que se van a tratar aquí demostrarán, creo, la falsedad de estas afirmaciones.

Sin embargo, antes de comenzar con lo que el título de este trabajo prometía, hay que hacer algunas puntualizaciones a las teorías recién mencionadas, ya que sobre ellas va a basarse el análisis que se haga de cada texto en particular.

En numerosas ocasiones (y creo que los casos de Holmes y Kochol no son excepción) da la impresión de que las traducciones de forma mimética se sostienen sobre la idea de que un ritmo determinado refleja o describe sentimientos o acciones con un *êthos* peculiar. Los mejores metricistas lo niegan. Un gran filólogo, Paul Maas, ha hecho manifestaciones explícitas en este sentido.

In early poetry the rhythm seems to have been neutral in respect of ethos. At least Archilochus and the Lesbians, and later Pindar and Bacchylides, use a similar metre in poems of entirely different character and entirely different metres in poems of a similar character. Again, the internal structure of the line (e.g. of the hexameter) is never varied in a way corresponding with the varying notes struck by the content of the poem.

On the other hand, the metre of poems of great significance in literary history made so strong an impression on later writers in the same genre that they took it over as an essential feature of that genre. Thus an epic might be written only in hexameters, an epigram as a rule only in elegiac couplets. This is a rule of the same kind as that which prescribes the use of certain dialectal peculiarities in particular literary genres. In this way a rhythm comes to acquire an ethos of its own, but only by means of a literary association¹⁴.

Es decir, la relación de un ritmo con un *êthos* determinado es convencional. Por tanto, cambia en cada tradición literaria. Si se diera el caso, por poner un ejemplo, de que dos tradiciones poéticas, en distintas lenguas y sin contactos entre sí, tuvieran ambas un metro idéntico, el hexámetro pongamos por caso, lo más probable es que en cada una de ellas se lo utilizara para expresar distintos tipos de

(14) Maas, P., *Greek Metre*, London, Oxford University Press, 1962 (=Leipzig-Berlin, 1929), p. 52.

poesía: en una podría ser el metro de la *semnótes* y en otra podría muy bien ser el metro de las más burdas y obscenas farsas soldadescas.

Las consecuencias de esto son bastantes graves: la validez de la traducción en forma mimética queda limitada a unos pocos casos. Se convierte en vehículo de un mero ejercicio imitativo, más o menos refinado, útil sólo para eruditos que conocen el original o para ediciones bilingües. Es decir, cumplen esa función de que hablaba Schweikle que consiste en servir de intermediario, de ayudante, entre el lector y el original.

Hay otras objeciones que hacer a las teorías de Holmes y de Kochol, pero es preferible hacerlas al final, cuando los casos tratados sirvan como pruebas.

Por último, son necesarias dos o tres puntualizaciones sobre los sistemas rítmicos latino y vasco.

Es sabido que, por circunstancias que no es del caso señalar, somos (aunque, a decir verdad, me resulta difícil definir el «nosotros») ineptos para percibir naturalmente (sin necesidad de recurrir a construcciones teóricas) el ritmo auténtico de la mayor parte de la poesía latina clásica. A esta traba se suma otra considerablemente mayor: no hay una única teoría que nos enseñe cuál y cómo es el sistema de versificación del latín clásico, sino varias y muy diversas. En consecuencia, la forma de cada traducción estará condicionada por cómo ha interpretado el traductor el metro del poema original. Un excelente ejemplo de esto nos lo da un artículo de Emilio Huidobro publicado entre 1957 y 1960¹⁵. En casi todos los casos, Huidobro clasifica las adaptaciones castellanas de cada metro latino según la interpretación que los traductores han hecho del metro en cuestión. Así por ejemplo, al tratar del hexámetro¹⁶, tiene en cuenta si los traductores han interpretado su ritmo según el acento, la cantidad o la alternancia de tesis y arsis.

Por si todas estas complicaciones fueran pocas o leves, hay otra más que, en el caso del euskara sobre todo, debe tenerse en consideración. Me refiero a la interpretación, por parte del traductor, de los elementos rítmicos de la lengua a que se traduce.

Hace falta, por tanto, una referencia al sistema métrico¹⁷ de ambas lenguas, pues, como dice García Yebra¹⁸, «nadie debe emprender

(15) Huidobro, E., «El ritmo latino en la poesía española», in *Boletín de la Real Academia Española*, 37 (1957), pp. 419-468; 38 (1958), pp. 93-116, 265-291, 435-499; 40 (1960), pp. 87-133, 265-321.

(16) Huidobro, E., art. cit., 37 (1957), pp. 460-461.

(17) No es necesario decir que métrica no es lo mismo que ritmo. Para la mayor parte de los teóricos, el metro es uno de los factores que definen el ritmo de un poema. Sobre los otros elementos, además de la métrica, que contribuyen a la creación del ritmo poético, puede verse Herescu, N. I., *La poésie latine. Etude des structures phoniques*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, así como Wilkinson, L. P., *Golden Latin Artistry*, Cambridge, 1969. Para Horacio en concreto, aunque de validez general en muchos aspectos, puede verse Lee, M. Owen, *Sound and Image in the Odes of Horace*, Ann Arbor, 1969; Marouzeau, J., «Horace, artiste des sons», in *Mnemosyne*, ii, S. 4, 1936, pp. 85-94. También está en esta línea lo que Louis-Marie Quicherat llama «harmonie imitative» (*Traité de versification latine*, Paris, Brédif, 1826, passim).

(18) García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, p. 308.

la traducción de poemas en verso sin conocer la métrica de la lengua original y más aún la de su propia lengua».

No quiero extenderme en la exposición de los principios fundamentales de la métrica latina, pero sí me parece conveniente hacer algunas indicaciones generales. En primer lugar, quisiera insistir en la dificultad de su percepción. Una vez más, las palabras de Paul Maas son las más elocuentes:

Scarcely any facet of the culture of the ancient world is so alien to us as its quantitative metric¹⁹.

En palabras del mismo autor la métrica, como disciplina, sería «a field where almost all that is not trivial is problematic»²⁰.

La interpretación del ritmo original tiene, como se viene diciendo, su importancia: la forma de leer los versos latinos depende, en gran medida, de la teoría métrica que se adopte. No obstante, son dos cosas diferentes. Baste decir aquí que no hay una única forma de leerlos, ni hay visos de que alguna de las existentes tenga más probabilidades de ser la genuina²¹.

El ritmo del verso latino se fundamenta en la alternancia de sílabas largas y breves²². El sistema se basa en dos convenciones: una, la que distingue dos tipos de sílabas, largas y breves, y otra en virtud de la cual dos sílabas breves se consideran equivalentes, a efectos rítmicos, a una sílaba larga²³. De este modo, el ritmo viene producido por la alternancia convencional de los dos tipos de sílabas, organizadas en torno a unos tiempos fuertes y otros débiles²⁴. El pie es la unidad formada por un tiempo fuerte y el débil que le sigue o precede. O sea, es una secuencia de cantidades en torno a un tiempo rítmicamente marcado. Es la unidad sobre la que se construye el sistema jerárquico del ritmo latino. Unidades superiores al pie son el metro, el *colon*, y el verso, que está perfectamente definido por varias marcas. La estrofa, unidad superior al verso, sólo se da en ciertos tipos de versificación como, por ejemplo, la eólica.

La métrica vasca es una disciplina que, a falta de estudios, está sobrada de teorías. Y esto a pesar de que ya Oihenart (sea lo que sea

(19) Maas, P., *op. cit.*, p. 3.

(20) *Ibidem*, p. 82.

(21) Para esto remito a Herrero Llorente, V. J., *La lengua latina en su aspecto prosódico*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 200-215 (que reproduce casi exactamente su artículo «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos en las lenguas modernas» in *Estudios Clásicos*, 12 (1968), pp. 569-582) donde se da bastante bibliografía. Es interesante sobre esta cuestión la afirmación de Helle-gouarc'h («Observations stylistiques sur les vers lyriques d' Horace», in *L' Information littéraire*, 18 (1966), pp. 66-74, p. 66): «s' il nous est toujours impossible de ressentir un poème exactement comme pouvait le faire un Latin, nos connaissances nous permettent cependant d' avoir quelque idée de l' effet qu' il pouvait produire et de l' efficacité des procédés auxquels recourt l' auteur».

(22) Con esto tomo partido ya por los defensores de que la cantidad, por sí sola, es el fundamento de la métrica latina. Sigo sobre todo al profesor Mariner y a Jesús Luque Moreno. Mariner, S., «Hacia una métrica estructural», in *RSEL*, 1 (1971), pp. 299-333; *Idem*, «Elementos de prosodia», in *EClds.*, 22 (1978), pp. 213-259. Ruipérez, M. S., «Cantidad silábica y métrica estructural», in *Emerita*, 23 (1955), pp. 79-95. Luque Moreno, J., «Notas para un planteamiento funcional de la métrica latina», in *Habis*, 8 (1977), pp. 91-116.

(23) Luque, J., *art. cit.*, p. 103.

(24) *Ibidem*.

su *Art Poétique basque*) se ocupa de estas cosas con bastante interés. También Larramendi lo hace, al final de *El imposible vencido*. Parece que también aquí vale aquello que citaba de Maas de que «all that is not trivial is problematic».

Pero si las teorías son relativamente numerosas, pocas de ellas merecen realmente atención. Algunas parten de prejuicios ideológicos. Otras mezclan inexplicablemente el estudio de la forma en que se miden *de facto* los versos hoy (un hoy que ya son, por lo menos, trescientos años), el estudio de la prehistoria de la versificación vasca, y el de la evolución de los distintos tipos de metros. Cito a continuación la opinión de Luis Michelena que, de puro evidente, no parece necesaria, pero que conociendo lo que se escribe sobre la cuestión resulta muy oportuna:

Hontan ere, oker ez banabil, ez dakigu zein izan zitekeen, garai batean, euskal neurkera hori, zenbaiten saioak (Lekuona, «Orixe», Leizaola, Gaztelu, etc.) gora-behera, ez baitugu oraindik guztiek onhar dezaketen teoriarik. Azterturik dagoena, edo azter daitekena bederik, besterik da: nola neurtzen diren eta, gainera, nola neurtu behar liraitkeen (Arana Goiri eta abar) orain²⁵.

Interesa, pues, saber que hay discrepancias sobre cómo deben medirse los versos vascos. Sin embargo, creo que la elección es fácil. Voy a seguir aquí los estudios que sobre métrica tienen J. M. Leizaola y Luis Michelena, fundamentalmente²⁶. Según estos autores, los elementos constitutivos de la métrica vasca son el número de sílabas por línea (con sus pausas, si las hay, marcadas en las posiciones debidas) y, en un segundo plano, la distribución estrófica y la rima.

Otro punto del máximo interés es el uso que ha tenido cada metro en la tradición poética vasca. A lo largo de este trabajo se verá la necesidad de clasificar los metros en populares o tradicionales y cultistas o innovadores, aún teniendo en cuenta, por supuesto, las interferencias habituales en tales clasificaciones. Los metros cultistas, prácticamente los únicos que existen, son los que crearon los *olerkaris* sobre todo en la época anterior a la guerra civil española. Me refiero, claro está, a los poemas de José M.^a Aguirre «Lizardi», Luis de Jáuregui «Jautarkol», Esteban Urquiaga «Lauaxeta», a los que se puede sumar, sobre todo por el aspecto que aquí más interesa, Nicolás Ormaechea «Orixe».

Para los metros populares tengo en cuenta también la observación

(25) Michelena, L., «Euskal hizkera eta euskal neurkera», in *Euskera*, 22 (1977), pp. 721-733, p. 723.

(26) Para todo esto me valgo sobre todo de Michelena, L., *Historia de la literatura vasca*, Madrid, Minotauro, 1960, pp. 64-68 especialmente; Idem, «Miscelánea filológica vasca», in *FLV*, 30 (1978), pp. 406-413; 33 (1979), pp. 397-406. Leizaola, J. M., *Estudios sobre la poesía vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1951; Idem, *La crónica en la poesía popular vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1965; Idem, *Romances vascos y literatura prehistórica*, Buenos Aires, Ekin, 1969. Una buena guía es Haritschelhar, J., *Le poète souletin Pierre Topet-Etchahun (1786-1862). Contribution à l'étude de la poésie populaire basque du XIX siècle*, Bayona, Société des Amis du Musée Basque, 1969, especialmente el capítulo quinto, «La métrique populaire basque», pp. 414-507. (Agradezco a Joseba A. Lakarra el haberme proporcionado esta referencia).

de Luis Michelena en el sentido de que «lo castizo, al menos desde Dechepare, es la estrofa en que los versos que riman tienen una sílaba (alguna vez dos) menos que los libres»²⁷.

Quedan, pues, definidos los elementos constitutivos del ritmo vasco, y marcadas las pautas para diferenciar los metros populares de los cultistas, con toda la ambigüedad de ambos términos, y con todas las salvedades que haya que hacer en cada caso.

Después de estos preliminares teóricos, demasiado extensos, es hora ya de abordar directamente el estudio de los metros en las traducciones de los clásicos latinos al euskara.

Puesto que se trata de analizar la forma en que han sido adaptados los metros latinos, el orden de la exposición será precisamente atendiendo al metro en que estén compuestos los originales.

1. El hexámetro dactílico

Dos son los traductores que se han ocupado de poemas latinos compuestos en hexámetros: A.P. Iturriaga (1778-1851) y Nicolás Ormaechea «Orixe» (1888-1961). Iturriaga tradujo las églogas primera y tercera de Virgilio. Ormaechea, por cuanto al hexámetro se refiere, tradujo los versos 75 a 88 del libro tercero de las *Geórgicas*.

En 1842 Iturriaga publicó en San Sebastián un libro titulado *Fábulas y otras composiciones en verso bascongado, dialecto guipuzcoano, con un diccionario vasco-castellano de las voces que son diferentes en los diversos dialectos*. Es al final de este libro donde están las traducciones mencionadas. La primera égloga lleva el título de *Artzai Coplac*, y la tercera, *Coplarien tema Palemon juez dutela*. La primera de las dos tiene una indicación a pie de página acerca del argumento, así como unas pocas notas explicativas de tipo cultural, todo ello en castellano. En 1880 José Manterola incluyó estas dos traducciones en la serie tercera de su *Cancionero Vasco*²⁸, acompañándolas de una Introducción y de notas al texto vasco, sobre todo lingüísticas, así como de una traducción yuxtalineal en las páginas impares. Manterola cambia la ortografía, pero respeta el original hasta tal punto que transcribe incluso las erratas. Hay algunas variantes, pero sin duda se deben a fallos del linotipista y no, como es bastante frecuente algunos años después, a cambios intencionados.

Nicolás Ormaechea, avezado traductor de textos clásicos y modernos, publicó en 1919 el texto de las *Geórgicas* que he mencionado. Apareció éste en una revista que editaban los jesuitas de Bilbao²⁹ y que tuvo gran difusión por todo el País, *Jesusen Biotzaren Deya*³⁰. Ormaechea colaboró con asiduidad entre los años 1917 y 1922, como

(27) Michelena, L., *Historia...*, p. 65.

(28) Manterola, J., *Cancionero Vasco*, S., iii, San Sebastián, Antonio Baroja, 1880, pp. 135-171.

(29) Por aquella época Ormaechea era todavía jesuita.

(30) Concretamente en la p. 123.

habrá ocasión de comprobar más adelante. Posteriormente, Andima Ibinagabeitia transcribió el texto completo en un artículo que publicó en un volumen editado por Euskaltzaindia en homenaje a Ormaechea³¹. Recientemente ha aparecido en un libro que contiene sus poesías completas³².

Antes de analizar pormenorizadamente los textos citados, parece necesario hacer una breve referencia a algunas características del hexámetro latino.

El hexámetro dactílico consta, como su propio nombre indica, de seis pies dactílicos. La sucesión de los pies, y esto tiene importancia para estudiar debidamente la traducción vasca, se ve interrumpida (o regulada) por una serie de cesuras (no necesaria ni habitualmente simultáneas) que infieren al verso un ritmo peculiar. Debe tenerse en cuenta que estas cesuras no son, como se pensó en un tiempo, pausas, sino cortes entre palabras, *word-division*, como dicen, con mayor precisión que nosotros, los anglosajones³³.

El uso del hexámetro en la literatura latina fue muy amplio, tanto que Sebastián Mariner ha podido decir que «apenas hay género literario que no lo comporte, ya sea como metro único, ya en combinación con otros»³⁴. Es el metro de la épica, de la poesía didáctica, de la satírica, la pastoril, etc.

Una característica del hexámetro que hay que señalar es su gran versatilidad y la facilidad con que se liga a la línea siguiente. En palabras de Raven,

A great part of the charm of developed hexameter verse lies in its easy flow from line to line, and in the judicious use of pauses within lines. (...) Virgil and Ovid (...) are masters of such rhythmical skill³⁵.

De esta forma, poemas de miles y miles de hexámetros estaban muy lejos de aburrir a sus oyentes o lectores. Es importante hacer hincapié en esto, pues una de las mayores dificultades para reproducir este metro en las distintas lenguas de cultura modernas, ha sido precisamente la necesidad de que no resultara monótono.

En sus traducciones de las églogas virgilianas, Iturriaga utiliza el metro conocido popularmente como *zortziko txikia*. Su caracterís-

(31) Ibinagabeitia, A., «Orixe» euskeratzalle, in Ibinagabeitia et al., «Orixe» Omenaldi, San Sebastián, Euskaltzaindia, 1965, pp. 87-117, p. 99.

(32) Ormaechea, N., «Orixe», *Euskaldunak. Poema eta olerki guziak*, San Sebastián, Añamendi, 1972, pp. 596 ss.

(33) S.-E. Bassett, Sturtevant, H. W. Magoun, Ph. B. Whitehead y algunos otros, se dieron cuenta hace tiempo de que la cesura no implicaba, en latín, pausa sintáctica, sino sólo frontera entre palabras (Mariner, art. cit., p. 314). En métrica española el término 'cesura' suele utilizarse con el significado de pausa sintáctica. En métrica francesa sucede lo mismo. Parece que en los estudios sobre métrica vasca tiene también este significado.

Conviene recordar, por otra parte, que el oficio de la cesura es hacer que las unidades segmentales y suprasegmentales no coincidan. Es decir, destruye, en cierto modo, la unidad del verso, sobre todo allí donde la coincidencia de fin de palabra y pie pudiera dividir, con la diéresis que se produce, el verso en dos partes iguales. (Véase sobre esto García Calvo, A., «Pequeña introducción a la prosodia latina», in *EClds.*, 2 (1953-1954), pp. 117-130, 166-178, 234-258, p. 167, n. 20).

(34) Mariner, S., «Principales esquemas métricos de ritmo dactílico, yámbico y trocaico. Estrofas líricas más importantes», in *EClds.*, 22 (1978), pp. 237-259, p. 249.

(35) Raven, D. S., *Latin Metre. An Introduction*, London, Faber & Faber, 1965, pp. 102 ss.

tica esencial es estar formado por dísticos en los que el primer verso es heptasílabo y el segundo hexasílabo (el número de los dísticos es algo en lo que no merece la pena entrar, puesto que habría que tratar también la posibilidad de transcribir este metro en líneas de trece sílabas, cosa que no tiene ninguna importancia). Los versos más cortos son los que riman entre sí. La rima, como siempre en euskara, puede ser asonante o consonante, y en rigor basta con que coincida la vocal de la última sílaba ³⁶.

Lo fundamental de este metro es, pues, su carácter popular. El que Iturriaga haya traducido estos dos poemas en zorricos menores es, como se verá a continuación, una prueba más de que su intención era popularizar los poemas de Virgilio. Digo que es una prueba más, ya que el estudio de la traducción misma aporta datos dignos de tenerse en cuenta en ese mismo sentido. Comenzaré, por tanto, por un somero análisis de los textos, dejando de momento el estudio del metro.

Iturriaga no añade nada al texto de Virgilio, con lo que se hace difícil hablar de imitación. Se puede decir casi que cada palabra de Iturriaga tiene su justificación en el texto latino, aunque, claro está, con todas las salvedades necesarias. Sin embargo, no todo lo que está en el original lo traduce. La selección de los pasajes que desecha no se hace al azar. Transcribo algunos ejemplos que pueden servir de muestra.

Los versos 60 a 64 de *B.*, i, en los que Tíro responde a Melibeo, corresponden a los versos 193 a 204 de la traducción de Iturriaga:

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi,
Et freta destituent nudos in litore piscis:
Ante, pererratis amborum finibus, exsul
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim:
Quam nostro illius labatur pectore vultus ³⁷.

La traducción es ésta:

Lenago icusico
Dirade oriñac
Bazcatcen dabiltzala
Airean ariñac,
Eta lenago berriz
Igueri lurrean
Arraiac, itsasoa
Utzi ondorean,
Icusico dan baño
Nere memoria
Astutcen galai gazte
Aren arpeguia.

(36) Michelena, L., *Historia...*, p. 64.

(37) El texto latino lo tomo de la edición de Heyne y Wagner, *P. Virgili Maronis Opera varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a Chr. G. Heyne*, editio quarta curavit G. P. E. Wagner, vol. 1, Lipsiae-Londini, 1930. Reproducción fotográfica de Olms-Hildesheim, Darmstadt, 1968.

Como se ve, ha ignorado dos versos que hubieran resultado incomprensibles a quien no tuviera cierta formación, y que, en cualquier caso, habrían delatado el origen extraño del poema. Indudablemente, la omisión es intencionada. Lo que queda es un poema que, ciertamente, es la traducción, más o menos fiel si hacemos la salvedad de estos dos versos, del de Virgilio, pero que muy bien pudiera ser un poema compuesto por un bardo vasco ignorante de todo lo que no fueran pastores, ovejas y zagalas. Al fin y al cabo, el tópicos de los *adynata* es común a todas las literaturas.

El ejemplo no es único, ni mucho menos. Los versos 65 a 67 de esta misma égloga, correspondientes a los 205 a 212 de la traducción de Iturriaga, revelan un mecanismo idéntico. Habla Melibeo:

At nos hinc alii sitientis ibimus Afros;
Pars Scythiam et rapidum Cretae veniemus Oaxen,
Et penitus todo divisos orbe Britannos.

Los nombres de lugares y pueblos (*Scythiam, Cretae, Oaxen, Afros, Britannos*) son sustituidos por expresiones como *nora ez daquigula, egoa aldera, y ifarrera*:

Bitartean, Titiro,
Gu emenchen goaz,
Nora ez daquigula,
Gure auntzak joaz.
Batzuec artu degu
Egoa aldera,
Eta beste batzuec
Berriz ifarrera.

Como decía, el mecanismo de sustitución es el mismo. Unos versos más adelante (versos 71 a 73 de Virgilio y 221 a 226 de Iturriaga) pasa por alto el término *barbarus*, que quizá le hubiera podido ocasionar algún problema de traducción. No creo que la omisión sea involuntaria.

Impius haec tam culta novalia miles habebit?
Barbarus has segetes? en, quo discordia civis
Produxit miseros!

Gaur soldadu gogorrac,
Cupidaric gabe,
Dira gure chaola,
Eta landen jabe.
Orra cer diran guerrac
Elcarren artean.

En fin, los ejemplos de este tipo quizá podrían multiplicarse. Es posible también buscar otros datos, fuera del texto mismo de la traducción incluso, que confirmaran la existencia de estas intenciones en Iturriaga. Pero no parece necesario.

Sin embargo, quiero copiar lo que dice José Manterola en su

Introducción a las traducciones de Iturriaga que, como queda dicho, editó por segunda vez en su *Cancionero*. La intuición de Manterola está en completo acuerdo con lo que aquí se viene diciendo.

(...) sus traducciones (se refiere a las de las églogas primera y tercera) han alcanzado una popularidad que no ha cabido en suerte a otras versiones del poeta mantuano, y tienen la fortuna de ser leídas con verdadero deleite aun por nuestros más rústicos e incultos aldeanos, que creen así presenciar una de esas lides a que están ellos tan acostumbrados³⁸.

Teniendo en cuenta lo que Iturriaga se propone con sus traducciones, me parece un gran acierto el que haya escogido el *zortziko txikia* para verter los textos de Virgilio. Podría pensarse que fuera por inercia, ya que sus fábulas están también en este metro. Más bien hay que hablar de una comunidad de función y, sobre todo, de tradición.

Como es fácil suponer, la temática pastoril ha sido muy tratada en la literatura vasca, tanto en la de tradición oral como en la literatura *stricto sensu*. Hablar por eso de género quizá sería excesivo. José Manterola, en una sección que dedica en su *Cancionero Vasco* a este tipo de composiciones y en la que incluye las dos traducciones de Iturriaga, trae algunos ejemplos que considera representativos de este tipo de poesía. Así, están compuestos en zorcicos menores el poema *Laborariaren dohatsutasuna* de Martin Guilbeau (médico de San Juan de Luz interesado por la literatura vasca y laureado en los concursos de Abbadie)³⁹, o el titulado *Artzaingoa*, del pintoresco Joanes Berjes (pastor de Sara que, según el propio Manterola⁴⁰, no sabía leer ni escribir), están compuestos en zorcicos menores. Esto no es, desde luego, una prueba irrefutable de que todas las canciones de temática pastoril estén siempre en zorcicos menores. Ni lo demuestran ni es necesario que lo hagan: es, y con esto sobra, un indicio de algo que existe de hecho. Lo único que prueban, y lo único que interesa que prueben, es que hay una tradición, más o menos fuerte, en virtud de la cual este tipo de poemas puede, al menos, componerse en *zortziko txikia*. Y que, por tanto, en su deseo de aclimatar en el País las dos églogas de Virgilio, ha acertado plenamente al elegir este metro.

Claro que Iturriaga, al hacer esto así, no está siendo fiel al texto que traduce. El género bucólico, tal y como lo entiende Virgilio, no es precisamente popular. No es necesario recordar que Virgilio lo importa directamente de la literatura griega helenística, más concretamente de Teócrito, prototipo de poeta ahito de civilización y procla-

(38) Manterola, J., *Cancionero Vasco*, S. iii, San Sebastián, Antonio Baroja, 1880, p. 137.

(39) Tomo el dato de Villasante, L., *Historia de la literatura vasca*, Burgos, Aranzazu, 1979 (1.ª ed., 1961), p. 200.

(40) Manterola, J., *op. cit.*, pp. 181 s. La sección de poesía pastoril a que hago referencia está en S. iii, pp. 135-197.

mador, de forma muy poco popular, de las bondades del pastoreo. En fin, es ocioso insistir en que el género bucólico que cultiva Virgilio no es popular, si por tal se entiende, por ejemplo (y aunque con esto convierta el razonamiento en un círculo vicioso) lo que hace Iturriaga. En resumen, Iturriaga no ha sido fiel en su traducción y, probablemente, tampoco ha sido ése su propósito.

Siguiendo las clasificaciones de Holmes y Kochol, las traducciones de Iturriaga habría que clasificarlas como de sustitución analógica, añadiendo que el traductor no comprendió bien el original. Así se explicaría la falta de analogía, de equivalencia funcional, entre ambos textos. Esto no tiene porqué ser así necesariamente, y es una prueba más, como se verá a continuación, de la falta de precisión de las clasificaciones mencionadas. Quizá lo que Iturriaga intenta, y creo que consigue, es hacer un *remake*, una refección del original que, con la apariencia de una traducción, no lo es.

La opinión de Manterola es orientativa:

El Sr. Iturriaga ha tenido la fortuna de dar en sus versiones con el suspirado justo medio, quitándoles la aridez y aun la oscuridad de que generalmente adolecen las traducciones literales, demasiado apegadas al texto, y huyendo del extremo contrario, no menos peligroso, de que éste no se dé a conocer sino como una mera imitación, con todos los defectos de tal, y sin ninguno de los primores del original, como acontece en muchas de las versiones que se han hecho a casi todas las lenguas de las obras de Virgilio y de otros escritores clásicos⁴¹.

En fin, quizá podría decirse que lo que ha hecho Iturriaga se acerca a una especie de *tertium quid* que estaría entre la traducción de forma analógica de sustitución y la forma que Holmes llamaba *extraneous form*.

Para apreciar debidamente las traducciones de Nicolás Ormaechea, es necesario tener en cuenta sus ideas sobre la métrica vasca.

Ormaechea considera que lo genuinamente vasco es el uso de grupos silábicos más o menos semejantes en longitud y con cierta cadencia acentual que, a decir verdad, no explica con suficiente claridad. Rechaza, pues, el cómputo silábico y, por supuesto, la rima, como elementos rítmicos propios de la poesía vasca⁴².

A pesar de tener estas ideas y de exponerlas públicamente, en sus poemas y, lo que aquí más interesa, en sus traducciones en verso, uti-

(41) Manterola, J., *op. cit.*, S., iii, p. 136.

(42) Los trabajos más importantes de Ormaechea sobre métrica vasca son los que cito a continuación. «Acento vasco», in *RIEV*, 9 (1918), pp. 1-15 (que, dicho sea de paso, contiene una magnífica traducción en verso del *meum est propositum* goliárdico); «Eusko olerkitzaz», in AA.VV., *Lenengo Euskategunetako Itzaldiak*, Bilbao, 1922, pp. 31-41; «Eusko olerki neurritzaz», ibidem, pp. 43-53; «La métrica del verso», in AA.VV., «*Orixe*». Omenaldi, San Sebastián, Euskaltzaindia, 1965, pp. 319-321 (se trata de una sátira en cuaderna vía donde expone con suma claridad, a diferencia de los otros trabajos citados, sus opiniones al respecto); más bibliografía puede verse en la obra de Altuna citada en nota 47.

liza el sistema tradicional, es decir, el de líneas con igual número de sílabas con pausas en lugares determinados.

Transcribo a continuación los versos 75 al 88 del libro tercero de las *Geórgicas* de Virgilio ⁴³.

Continuo pecoris generosi pullus in arvis
 Altus ingreditur, et mollia crura reponit;
 Primus et ire viam, et fluvios tentare minaces
 Audet, et ignoto sese committere ponti;
 Nec vanos horret strepitus. Illi ardua cervix,
 Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
 Luxuriatque toris animosum pectus. Honesti
 Spadices, glaucique; color deterrimus albis,
 Et gilvo. Tum, si qua sonum procul arma dedere,
 Stare loco nescit; micat auribus, et tremit artus;
 Conlectumque fremens volvit sub naribus ignem,
 Densa iuba; et dextro iactata recumbit in armo.
 At duplex agitur per lumbos spina; cavatque
 Tellurem et solido graviter sonat ungula cornu.

El libro tercero de las *Geórgicas* trata del ganado, especialmente del ganado mayor. Comienza con una invocación a Pales, diosa de los ganados, y otras divinidades del mismo tipo. Continúa hablando de la originalidad del asunto y de la gloria que le reportará. Nombra a Mecenas al tiempo que se va centrando en el tema y hacia el verso 60 comienza ya con unas consideraciones sobre la edad adecuada para la reproducción, la época del año, etc. Trata entonces de la necesidad de seleccionar los ejemplares mejores. Es aquí donde debe insertarse el texto que traduce Ormaechea: describe los animales más a propósito para la tarea y enumera sus rasgos más característicos. Su traducción es ésta.

Bela zaldi gazte yatorra, alorretan
 barrena sartzen da; belaunburu biak
 bilduaz bidean aurea dioa.
 Ugaldea aztalkan bizkor igaro nai,
 baitare biderik ez dun itxasoa.
 Ez du zalapartak izutzen; lepoa
 zuti, burua arin, sabelmei, bizkarzu,
 lepape mardula nabarmen. Gorri ta
 urdintsu diranak ederrenak dira;
 baño ori-zuriak itsusi motelak.
 Guda-adarrak urru otsegin dunean,
 egonarririk ez, ta belarri-ikara,
 zain-ikara dabil. Sudupilletako
 sua ba darabil sudurrots egiñez.
 Lepalde eskuikora dario illepil
 arroa; askatxuloz bi-erdi bizkarra;
 azkazal-kozkorrez urratzen du lurra.

Como queda dicho, la teoría métrica que Ormaechea propugna se

(43) Para la procedencia del texto, véase nota 37.

halla en contradicción con su propia práctica. En esta traducción, cada verso tiene siempre doce sílabas, con una pausa medial que lo divide en dos hemistiquios de seis sílabas cada uno. La pausa se mantiene siempre. Los hemistiquios no coinciden normalmente con grupos sintácticos, evitando así el sonsonete que tan poco le gusta a Ormaechea, y que tan poco adecuado sería a un tipo de verso como el hexámetro. No hay, y ahora sí se muestra consecuente con su teoría, el menor asomo de rima.

Respecto de las licencias, sobre todo la sinalefa (suponiendo que sea tal licencia, lo que todavía está por ver⁴⁴), hay algo que ya en esta época, es decir, ya en época de Ormaechea, hay que tener en cuenta. Arana Goiri, en un libro titulado *Lecciones de ortografía del euskera bizkaino*⁴⁵, prescribía el uso obligatorio de la sinalefa en dos casos, a saber, cuando una palabra termina con la misma vocal con la que empieza la siguiente y cuando las dos vocales, la final de la primera palabra y la primera de la segunda, en este orden, son capaces de constituir diptongo en el habla normal. Así, hacer sinalefa fuera de estos dos casos o no hacerla en estos mismos se considera una infracción de las normas prosódicas. Admite cuatro excepciones a las dos leyes formuladas (tomando como norma el habla coloquial, con sus contracciones, etc.) que no parece necesario enumerar. (Por lo demás, también Oihenart hacía obligatoria la práctica de la sinalefa, que él llamaba *élision*, yendo más allá que Arana Goiri).

Estas leyes, como señala J. M. Leizaola⁴⁶, no se cumplen en la poesía vasca: son una propuesta original de Arana, si se pasa por alto el precedente de Oihenart. En la tradición poética no hay norma fija: podemos encontrar ejemplos lo mismo a favor como en contra de las leyes de Arana. Pero esto no importa. Lo que sí importa es que a partir de Arana, el cumplimiento o no de estas leyes puede indicar (aunque no de forma indefectible) una afinidad ideológica con éste, en el sentido más laxo que se quiera. Tan es así que Leizaola ha podido afirmar que los poetas de este siglo se dividen en dos escuelas: la de aquellos que observan las reglas de Arana, y la que rechaza sistemáticamente toda sinalefa. Altuna⁴⁷ admite esta apreciación

a condición de que se admita una tercera, que Leizaola silencia, y que es, según nuestras apreciaciones, la más difundida: la que ni sigue las reglas de Arana Goiri ni rechaza toda sinalefa, sino que la practica o no con entera libertad más allá de toda norma.

El hecho es que Leizaola incluye a Ormaechea en la segunda de estas escuelas, es decir, en la que rechaza las sinalefas. Analizando el

(44) Para esto puede verse el atinado artículo de Mariner, S., «Sinalefa, elisión y licencia métrica», in *RSEL*, 4 (1974), pp. 293-299.

(45) Ahora en *Obras completas de Arana-Goiritar Sabin*, San Sebastián, Sendoa, 1980, iii, pp. 810-982, y sobre esto concretamente pp. 925-930.

(46) Leizaola, J. M., *La crónica en la poesía popular vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1961, p. 163.

(47) Altuna, F. M., *Versificación de Dechepare. Métrica y pronunciación*, Bilbao, Mensajero, 1979, p. 93.

texto de Ormaechea que he copiado más arriba, parece sin embargo que habría que incluirle en ese tercer grupo de que habla Altuna.

Volviendo, tras este pequeño excursus, a la traducción del fragmento de las *Geórgicas*, queda por decir que estos versos de estructura 6/6 repetidos *katà stichon* no son, indudablemente, populares, pero tampoco puede decirse que carezcan de tradición. Ya Oihenart los utiliza, por ejemplo, en su *Maitenaren gal-kexua*, de donde copio estos dos versos:

Ikus, jendu hunak, ikus ene pena,
altxatzen darote nik nuen maitena⁴⁸.

También se encuentra en la poesía de tradición y transmisión oral. Así por ejemplo Gracián Adema «Zalduby» (1828-1907), poeta inserto en una tradición de cantores, autor de poesías religiosas, fábulas, etc., tiene también poemas compuestos en este metro. Lo mismo cabe decir de Enbeita, un poeta que pasaba por bertsolari. Onaindía cita⁴⁹ un canto vizcaíno de iglesia en este mismo metro.

Agur, Izar eder, Birjiña maitia;
Agur, Ama gozo zeruko atia,
Lotuak askatu, itsuak argitu
on guztiak emon, gatx guztiak kendu.

Sin embargo, no creo que sea un tipo de metro que se identifique inmediatamente con cantos populares. (Además, en el caso de Ormaechea, están los encabalgamientos que, desde luego, no son nada «populares»: *alorretan // barrena, belaunburu biak // bilduaz, lepoa // zuti, Gorri ta // urdintsu*, etc.). El metro, de hecho, es muy utilizado por los *olerkaris*, sobre todo por Urquiaga y Aguirre, que se sirven de él con auténtica profusión. Más adelante lo usará también Zaitegui. Respecto al uso que de este metro hace Lizardi, hay que tener también en cuenta el siguiente problema: no conocemos la cronología exacta de sus poemas y, por otra parte, Ormaechea y Lizardi fueron amigos personales, y de edad parecida (Ormaechea era ocho años mayor). Parece, además, que las ideas de Ormaechea sobre poesía pesaron bastante en Lizardi. No me atrevo, por todo esto, a postular influencias directas y concretas, como puede ser la de atribuir a uno de los dos el haber tomado del otro un metro determinado.

Lo que importa es que el metro de estructura 6/6 es muy frecuente en los poetas cultistas, como son estos que vengo citando.

Copio a continuación unos pocos versos de un poema de Lizardi compuestos en este mismo metro, para que se perciba la semejanza rítmica. Se trata de un poema de 1930, por tanto (al menos en este caso concreto) muy posterior a la traducción de Ormaechea. El título es *Agur!*, y está en el libro *Biotz-Begietan*⁵⁰.

(48) Apud Leizaola, J. M., *op. cit.*, p. 148.

(49) Onaindía, S., *Gure bertsolariak*, Bilbao, 1964, p. 103.

(50) Lizardi, X., *Olerkiak*, San Sebastián, Erein, 1984, p. 113.

Adiskide kuttun, lagun zorigabe,
 azpildu-gabeko biotzaren yabe,
 onerako zabal, ederrak su-bera:
 atorkit, Onuzki, gaur oroimenera!

La semejanza es notable. Sin embargo, tanto en los versos de Oihenart citados como en el canto eclesiástico y en este mismo ejemplo de Lizardi, los hemistiquios coinciden siempre con grupos sintácticos muy bien definidos. Lo contrario de lo que sucedía, como ya notaba, en la traducción de Ormaechea. Es curioso (y significativo, como se verá) que en un poema original de Ormaechea, *Iainkoagan bat*, compuesto también en este mismo metro, los grupos sintácticos coinciden con los hemistiquios⁵¹.

Bil nadin barnera, mintzo bat entzuki,
 argi bat izetuz, bihotza landuki,
 Leze-barne huntan zer dut ikusgarri?

Bost aldiz nerera mintzo ozenak io du!
 ni berriz etxetik hurrun nabilazu!
 Ate-ioka norbait. Erantzuna... «Bego».

Se ve, pues, que el ritmo es bastante diferente del de la traducción de Virgilio. Esto, junto al hecho de que en los demás ejemplos que he consultado se dé el mismo fenómeno, hace pensar que la falta de paralelismo entre las unidades suprasegmentales y las segmentales sea algo buscado en la traducción del fragmento de Virgilio.

En fin, no creo que la forma de esta traducción se pueda calificar como de sustitución analógica. En primer lugar porque el metro de estructura 6/6 repetido estíquicamente no está identificado con ningún tipo de poesía determinado. Es en todo caso más adelante, durante los años treinta, cuando este metro es utilizado en cierto tipo de poesía con unas características, ahora sí, bien diferenciadas. En segundo lugar, porque en un caso como éste sería imposible una sustitución analógica, ya que no hay un género semejante en la literatura vasca.

Estamos ante un claro ejemplo de traducción de forma mimética, si bien con unas peculiaridades que, una vez más, nos obligan a dejar un poco de lado las clasificaciones que se vienen utilizando. Creo que Ormaechea ha utilizado un metro ya existente en la tradición poética vasca, pero que no estaba marcado como propio de un tipo determinado de poesía (como podía estarlo, y en alto grado, el zorcico menor en el caso de Iturriaga), y le ha dado un uso muy especial, aunque discreto: se trata de la falta de coincidencia entre grupos sintácticos y hemistiquios, que hace que los versos fluyan elegantemente sin mostrar un ritmo excesivamente machacón, imitando ese movimiento sutil que Raven atribuía a los hexámetros latinos.

(51) Ormaechea, N., *Barne-Muiñetan*, Zarauz, Itxaropena, 1934, pp. 124-139.

Parece, pues, una solución acertada. Es cierto que haría falta traducir los cuatro libros de las *Geórgicas* para comprobar si realmente los versos eran adecuados para obras de esta extensión.

Las opiniones que tanto Ibinagabeitia como Onaindía han emitido sobre esta traducción no me parecen muy razonables. Ambos coinciden en que el ritmo de la traducción de Ormaechea refleja a la perfección la escena que Virgilio describe con sus versos. Ibinagabeitia⁵² afirma lo siguiente:

Zati ontan ain zuzen, lateraz baino nabermenago ageri da adieraz-musika ori «Orixe»-ren euskal-bertsoetan; onatx bat: «Sudupilletako / sua badarabil sudurrots egíñez»; eta areago azkeneko bertsoan: «Azkazal kozkorrez urratzen du lurra». Baldin alako asmorik Bergilik izan bazuen bere latinean, egoki eman digu euskeraz itzultzaile bikaiñak, trebetasun aundiena erakutsirik zintzotasunarekin baitean.

Ibinagabeitia no está seguro de que Virgilio tuviera esas intenciones, y de hecho el metro no indica nada al respecto, pues no hay una especial abundancia de pies dactílicos. Por lo demás, que Ormaechea haya reflejado mejor que Virgilio el ritmo de la escena (?) descrita, es algo muy discutible. Particularmente, no me parece que la escena sea animada: hay más bien una cierta tensión, cierto nerviosismo en los movimientos del caballo, pero ningún elemento que implique un ritmo muy marcado.

Onaindía, por su parte, se limita a parafrasear la opinión del propio Ormaechea:

Amabinako auek oso ariñak dirudite, baiño auek ere egiz edo idurituz lau indarmintzara edo azentu indardun ditute bertso bakoitzean, irugarren silabaka banatuak. Edo azentu indardurik ematen ez bazaie ere, dutelazko iduritua kentzea ez da erraz. Zaldien laugaña gogorazten dute⁵³.

El acento, yo al menos, no lo percibo. En cualquier caso, dice lo mismo que Ibinagabeitia, por lo que me parece igualmente discutible.

A pesar del acierto que en mi opinión supone el uso de este metro y de este modo a que me he referido más arriba, resulta chocante que Ormaechea, tan partidario en teoría de prescindir del sistema de sílabas contadas, propugne para el hexámetro un metro con número fijo de sílabas por verso. En la tradición castellana creo que no ha habido un solo teórico que haya propuesto esta solución a la adaptación del hexámetro, es decir, la de sustituirlo por versos de un número determinado de sílabas. Lo que sí ocurre⁵⁴ es que el sistema de adaptación por yuxtaposición de que habla Pejenaute termina casi

(52) Ibinagabeitia, A., «Orixe» euskeratzalle», in AA.VV., «Orixe». Omenaldi, San Sebastián, Euskaltzaindia, 1965, pp. 87-117, p. 100.

(53) Ormaechea, N., «Eusko olerki neurritzaz», in AA.VV., *Lenengo euskalegunetako itzaldiak*, Bilbao, Euskaltzaindia, 1922, pp. 43-53, apud Onaindía, S., *op. cit.*, pp. 103 s.

(54) Pejenaute, F., «La adaptación de los metros clásicos en castellano», in *EClás.*, 15 (1971), pp. 213-234, pp. 222 s.

siempre en ello (aproximadamente en un 50 % de los casos, lo que tampoco es tanto) pero no se postula como teoría. Amado Nervo se sirve de versos compuestos de dos grupos de seis y nueve sílabas cada uno, y parece que es el único caso de los muchos que citan Pejenante y Huidobro⁵⁵. La opinión de Huidobro sobre este sistema de adaptación tan peculiar (en comparación con los que se han propuesto) es bastante negativa. El caso vasco, sin lugar a dudas, es muy diferente, pero no deja de ser curioso que sea Ormaechea quien proponga un sistema silábico para un caso tan poco adecuado como éste.

Por otra parte, en las conferencias pronunciadas en 1922 y que he citado más arriba⁵⁶, afirmaba que los versos de doce sílabas (es decir, los que utiliza para traducir el fragmento de Virgilio) eran los más adecuados para traducir asclepiadeos latinos. Sin embargo, lo que aquí traduce son hexámetros, y no hay que olvidar que se trata de traducciones de forma mimética.

A pesar de todo esto, creo que Ormaechea ha entendido bien el ritmo del hexámetro latino y las condiciones que debe cumplir un metro que pretenda sustituirlo. Además, ha encontrado la forma adecuada. Sólo resta, como decía, probarla en la traducción de un poema largo.

Sería conveniente, llegados a este punto, hacer un balance de lo que han sido las traducciones de poemas compuestos en hexámetros.

Los trabajos de Iturriaga no son lo que se suele calificar habitualmente como *tour de force*. Quizá sea la única traducción rítmica de los clásicos que no lo es. Sin embargo, reúne unas características que la hacen inadecuadas para tomarla como modelo para otras traducciones de poemas latinos en hexámetros. Su solución, como queda ya dicho, está condicionada por las intenciones con que tradujo los textos. En fin, es algo tan peculiar, tan individualizado, que no puede ser una solución global a la adaptación del hexámetro, lo cual, por otra parte, no parece posible en ningún caso.

La propuesta de Ormaechea, en cambio, ofrece más posibilidades que la de Iturriaga. Como vengo señalando con insistencia, una de las principales dificultades que ofrece la traducción de hexámetros es la necesidad de que el ritmo que los sustituye sea lo suficientemente elástico, por decirlo de algún modo, como para soportar largas tiradas sin que resulte monótono. La solución que ofrece Ormaechea, esos versos de estructura 6/6 en los que los grupos sintácticos casi nunca coinciden con las unidades métricas, me parece especialmente acertada. Ciertamente que no traduce más de catorce versos, pero creo que el tipo de metro reúne las características necesarias para traducir poemas lar-

(55) Huidobro, E., «El ritmo latino en la poesía española», in *Boletín de la Real Academia Española*, 37 (1957), pp. 419-468; 38, pp. 1-58, 93-116, 265-291, 435-449; 40 (1960), pp. 87-133, 265-321. Aquí, 38, pp. 445 ss.

(56) Me refiero a «Eusko olerkitzaz», *LEI*, Bilbao, Euskaltzaindia, 1922, pp. 31-41, y «Eusko olerki neurritzaz», *ibidem*, pp. 43-53.

gos. El único inconveniente parece la brevedad de la línea, pero no tiene tampoco gran importancia.

Evidentemente, juegan también aquí otros factores, como el género que se traduce y la función que se pretenda asignar a la traducción. Pero es indudable que la traducción de Ormaechea es mucho más aséptica, menos marcada, que la de Iturriaga. En una palabra, el sistema que propone Ormaechea (ya que un *tour de force* como éste equivale a una declaración programática) es una posibilidad que no puede dejar de tenerse en cuenta⁵⁷.

2. Dícticos elegíacos

Los únicos poemas compuestos en dícticos elegíacos latinos que se han traducido rítmicamente al euskara son diez epigramas de Marcial. Se trata de i, 16, 33, 47, 91; iii, 9; iv, 41; v, 47; vi, 52, 60; xi, 64⁵⁸.

La traducción es de Juan Angel Echebarría, y está editada en un pequeño librito de 15 páginas titulado *Martialen ziri-bertsoak, Etxebarriatar Juan Anjelek lateratik euskeratuta*⁵⁹. Ocho de las quince páginas de que consta el libro contienen la introducción, que Echebarría titula «Martial olerkaria», en la que trata sobre la personalidad de Marcial, su obra, el género epigramático, etc. Hace también algunas referencias a la falta de imitadores de Marcial en la literatura vasca, si bien cita a poetas que se podría considerar que están en su misma línea, al menos por algunas de sus composiciones: Eusebio María de Azkue, Lontzi, Arrese, Serafín Baroja. Compara también las poesías de Marcial con las composiciones de los bertsoaris.

El texto vasco está siempre acompañado del original latino a que corresponde⁶⁰.

Un díctico elegíaco es la combinación de un hexámetro y un pentámetro. Normalmente, el díctico elegíaco es una entidad con significado completo: es frecuente que el sentido de la frase salte, por así decir, del hexámetro al pentámetro, pero casi nunca hay encabalgamiento del pentámetro con el hexámetro del díctico siguiente. Esto hace, al parecer, que los dícticos no sean adecuados para la narración discursiva, como sí son, y en alto grado, los hexámetros.

Respecto de su uso, hay que decir que, aunque es introducido en Roma casi al mismo tiempo que el hexámetro, no adquiere impor-

(57) Lecuona («La métrica vasca», conferencia pronunciada en el Seminario Diocesano de Vitoria en la apertura del curso 1918-1919, apud Lecuona, M., ««Orixe»ren metrika», in AA.VV., «Orixe». *Omenaldi*, San Sebastián, Euskaltzaindia, 1965, pp. 209-234, p. 209) dice que el verso más parecido al hexámetro latino es el de quince sílabas utilizado por Arrese Beitia en sus elegías. El ejemplo que él mismo pone es éste: Urten zaitze nere agotik suzko boladak

Pero Ormaechea no estaba de acuerdo en esto.

(58) El poema i, 1, que también está entre estas traducciones (es la introducción, titulada *Ad lectorem*) está compuesto en versos falecios, es decir, un tipo que se clasifica entre los metros eólicos. En consecuencia, se tratará en el apartado correspondiente.

(59) Bilbao, Verdes, 1965.

(60) El texto latino es el mismo que el de la edición de H. J. Izaac en la colección de las universidades francesas, y prácticamente igual al de la oxoniense de Lindsay.

tancia hasta Catulo. Se utiliza sobre todo en la elegía, de donde toma el nombre, y también, como es el caso, en el epigrama.

Los epigramas en general y en particular los de Marcial, se caracterizan por su mordacidad y su carácter satírico. Esto no siempre es así, pero sí con mucha frecuencia. Habitualmente son composiciones muy breves, cargadas de ironía y con una estructura muy parecida a la del chiste: la importancia del último o últimos versos es capital. Por tanto, su semejanza con las composiciones de los bertsoariak (la comparación resulta inevitable) es llamativa.

De los diez epigramas que Echebarría traduce, cinco los vierte en metros que se basan en miembros pentasílabos. Se trata de i, 91; iii, 9; iv, 41; v, 47 y vi, 60. Todos ellos, salvo v, 47, están formados por líneas de diez sílabas, con pausa medial obligatoria que divide cada verso en dos hemistiquios. La rima no es igual en todos ellos, pero no falta en ninguno.

Los metros formados por miembros de cinco sílabas son bastante frecuentes en las poesías de tipo popular. El *zortziko nagusia* mismo puede interpretarse de este modo. Sin embargo, tampoco es un tipo de metro ausente de la poesía culta. Ormaechea, «Lauxeta», «Jautarkol», incluso Oihenart lo utilizan ⁶¹.

Pero esto no prueba nada. Lo único que puede decirse con seguridad es que no están claramente marcados, es decir, no se asocian necesariamente a un tipo de poesía determinado.

Un ejemplo puede aclarar algo lo dicho.

Laudat, amat, cantat nostros mea Roma libellos,
meque sinus omnes, me manus omnis habet,
Ecce rubet quidam, pallet, stupet, oscitat, odit.
Hoc volo: nunc nobis carmina nostra placent.

Erroman danak nire idazkiak
goratu, maite ta abesten dabez.
Esku ta sakel guzti-guztiak
or narabille, urian, maitez.

Urlia gorri, zuri ta arri
egiñik ei da; ta arraushi egin,
gorrotoarren. Auxe pozgarri!
Orain neurtitzak ditut atsegin.

Y otro, de un tono completamente distinto.

Numquam se cenasse domi Philo iurat, et hoc est:
non cenat, quotiens nemo vocavit eum.

Philok diñosku
ez daula ifioiz
bere etxean
apaldu; egiz:

(61) Me refiero, claro está, al uso de miembros de cinco sílabas que no vayan combinados con líneas de más o menos sílabas.

Sekulan ez dau
 jan aparirik,
 inork berera
 ots-egin ezik.

Lo primero que se nota es la falta de correspondencia entre los grupos sintácticos y los hemistiquios pentasílabos. Esto no sucede en el segundo ejemplo (v, 47) porque no hay versos decasílabos, pero pasa algo equivalente: hay pausas fuertes en medio de los versos. Exactamente lo que sucedía con la traducción de Ormaechea del fragmento de las *Geórgicas*. Pero lo que allí era un acierto aquí, en mi opinión, es un error. Se ha hablado ya de las particularidades del hexámetro y de lo que suponía el que los poemas en cuestión fueran largas tiradas de versos. Aquí, por el contrario, lo que se necesita es contendencia, versos redondos, si se permite el símil.

Lo curioso es que existe una tradición epigramática en la literatura vasca con características bastante similares a la de la literatura latina. Merece la pena citar algunos casos. Eusebio M.^a de Azkue, a quien el propio Echebarría cita en la introducción al libro, es uno de los cultivadores de este género. Escojo dos epigramas compuestos en un metro con miembros pentasílabos, muy próximo a los que ha utilizado Echebarría⁶². El primero de ellos se titula *Mundua, gizonak eta andrak*:

Andrak galduta dauke mundua
 Eta gizonak andren burua:
 Alan galduta dagoz gizonak
 Mundu ta gonak.

El otro se titula *Chanton gorra*, más próximo al tono de Marcial que el anterior.

Errijan dago gizona gorra
 Eta kalian ibilten zorra;
 Zein garizuman ez da aspertuten
 Sermoi entsuten.

Parece que la diferencia entre el ritmo de unos y otros, con ser el metro tan parecido, es notable.

Una de las traducciones de Echebarría está compuesta en *zortziko nagusia* (i, 33). Este metro se ha utilizado también en poemas de tipo epigramático. En el capítulo «Ziri-bertsoak» de *Parnasorako bidea*, Azkue tiene un poema titulado *Mediku bildurtia*⁶³ que también está en zorcicos mayores. Serafín Baroja, igualmente, tiene dos epigramas (de los cuatro que le publicó Manterola)⁶⁴ compuestos en zorcicos

(62) Los publicará por primera vez José Manterola en su *Cancionero Vasco*, S. iii, San Sebastián, A. Baroja, 1880, pp. 242-251. Posteriormente fueron editados por Resurrección María de Azkue en *Parnasorako bidea*, pp. 262-268 con cambios sustanciales. Por eso los tomo de Manterola directamente.

(63) No aparece en la sección citada del *Cancionero*.

(64) Manterola, *op. cit.*, S. iii, pp. 249-251.

mayores. Copio, a modo de ejemplo, uno de ellos, titulado *Mediku baten ateraldia*. Además, tiene bastante gracia.

Conke esan beza, mediku jauna,
 ¿Asmatu nuen, ez da ala,
 Nere alaben tristetasuna,
 Amore kontuba zala?
 ¡Ain da gaisoa inusentia!
 Usakume bat bezala,
 Malizi gabe; seguru nago
 Mutill koskorren bat dala.
 — Doña Leocadi: conforme nago:
 Andre jakintsurik ez da
 Españiatik Alemanira
 Berori lenbizi ez bada.
 Bañon ote dan mutill koskorra
 Edo alaba ote da,
 Egin artian, berorrek ezin
 Jakin lezaken gauza da.

Así pues, el tipo de metro está bien escogido, pues tiene una innegable tradición dentro de estos *ziri-bertsoak*, aunque su uso, la realización de su estructura, por decirlo en términos de métrica estructural, quizá no sea la más adecuada.

Otra de las traducciones de Echebarría, i, 16 está igualmente en *zortziko txikia*⁶⁵. También en este caso la elección es acertada: los autores de epigramas los han usado abundantemente. De los dieciséis *ziri-bertsoak* que E. M.^a Azkue publica en *Parnasorako bidea*, nada menos que seis están compuestos en este metro.

Dos de los epigramas de Marcial, vi, 52 y xi, 64, los ha traducido Echebarría en metros basados en miembros hexasílabos. El vi, 52 está traducido en tres estrofas de cuatro versos cada una, teniendo cada uno la estructura 6/6, con rima abab. El xi, 64 tiene ocho versos hexasílabos, distribuidos en dos estrofas, la primera de las cuales tiene la rima abab y la segunda tiene los versos pares con rima y libres los impares. No es necesario decir que estos metros carecen de tradición en la literatura epigramática vasca. Sin embargo su elección no es, ni mucho menos, descabellada: como se ha visto más arriba, su uso en composiciones populares es relativamente frecuente.

Por último, queda por nombrar la traducción del epigrama i, 47. Sinceramente, no sé cómo debe medirse. Lo transcribo porque, además, tiene su gracia.

Nuper erat medicus, nunc est vispillo Diaulus:
 quod vispillo facit, fecerat et medicus,

Diaulo osagille zan oin illobigin.
 Sendagin zala ta orain dagi bardin.

(65) Tengo dudas sobre si se trata de un zorcico menor o de versos de estructura 7/7 repetidos estíquicamente. Este último metro también tiene cierta tradición en la literatura epigramática vasca. En cualquier caso, no tiene demasiado interés.

En general, hay que decir que es un acierto el que Echebarría haya escogido, en la mayor parte de los casos, metros con cierta tradición en el género que, dentro de la literatura vasca, más características en común tiene con los epigramas latinos. Parece, pues, que apunta hacia una traducción de forma analógica de sustitución. Un punto negro sea quizá la falta de rigor en el cumplimiento de las leyes del metro y, por consiguiente, del ritmo.

Una cosa que no comprendo (y que, como se verá, no es exclusivo de Echebarría) es por qué cambia de metro en la traducción de cada epigrama. Siendo todos los epigramas, como de hecho son, poemas de un mismo género y de unas características semejantes, y siendo la labor del traductor el reflejar, dentro de sus posibilidades, todos y cada uno de los rasgos del texto original, no veo porqué unos epigramas deben ir traducidos en un metro y otros en otro. Parece que hubiera sido más acertado escoger un metro más o menos dúctil, con tradición en este tipo de composiciones, y verter en él todos los epigramas de Marcial. Es de suponer que el motivo de la variedad ha sido precisamente el evitar la monotonía. Esta no es, ni hasta ahora ha sido, prerrogativa del traductor.

3. Los metros yámbicos

Nicolás Ormaechea, una vez más, Joaquín Zaitegui y Juan Angel Echebarría han sido los que han traducido rítmicamente poemas latinos clásicos compuestos en alguno de los distintos tipos de metros yámbicos.

En el año 1945, Ormaechea publica en el periódico *Euzko Deya* de París, la traducción de los dos primeros himnos del *Cathermerinon*, del poeta cristiano Aurelio Prudencio Clemente⁶⁶. La traducción del primer himno (*Hymnus ad galli cantum*) se titula *Ollaritean*, y la del segundo (el *Hymnus matutinus*), *Goizeroko*. Ambas traducciones van encabezadas por el epígrafe «Euzkotar kristau zarrenak oitiztean», y precedidas de un breve texto firmado por L' tar J., que sin lugar a dudas son las iniciales de Leizaolatar Josu Mirena. Cuenta Leizaola que casualmente estaba el año anterior (es decir, el año 1944, que es la fecha que pone Ormaechea al pie de las traducciones, junto a su nombre y el de Bétharram, donde estaba en aquella época) leyendo a Prudencio y, puesto que se trata, dice Leizaola, del primer cristiano vasco, se le ocurrió pedirle a Ormaechea que lo tradujera al euskara⁶⁷. Entusiasmado, dice además que el metro en que las ha compuesto está inventado por el propio Ormaechea, extremo éste sobre el que habrá que volver más abajo.

Otro texto de Ormaechea que es preciso tratar en este apartado

(66) *Euzko Deya*, x, n. 208 (15-ii-1945), pp. 11 s.

(67) Sobre el lugar de nacimiento de Prudencio y las hipótesis que ha habido al respecto, puede verse, por tratarse de alguien especialmente próximo a lo vasco, Webster, W., «Prudence et les Basques», in *Bulletin Hispanique*, 1903, julio-septiembre, T.V., n. 3, pp. 231-248.

dedicado a los metros yámbicos, es la traducción del *Beatus ille* horaciano. Se publicó por primera vez en *Jesusen Biotzaren Deya*⁶⁸. Recientemente ha vuelto a aparecer en Ormaechea, N., «Orixe», *Euskaldunak. Poema eta olerki guziak*⁶⁹.

Por lo que se refiere a Zaitegui, en su libro de poemas titulado *Goldaketan*, publicado en México DF en 1946, incluye, a modo de apéndice, unas cuantas traducciones de algunos poemas de Horacio⁷⁰. Uno de éstos es el epodo séptimo, que debe también tratarse en esta sección.

Sobre Joaquín Zaitegui conviene recordar que pertenece, según I. Sarasola⁷¹, al grupo de los *olerkaris* y que, además de libros de poemas originales, es autor de cuidadas y ciclópeas traducciones de clásicos latinos y, sobre todo, griegos, como las de las obras completas de Platón y de Sófocles.

En fin, entran también en este apartado las traducciones que Echebarría ha realizado de algunas fábulas de Fedro⁷².

Los metros yámbicos, y paso a hacer la obligada referencia al sistema métrico de los originales, pueden ser, como el plural indica, de distinto tipo. Tienen en común el estar todos ellos contruidos sobre el pie yámbico, a saber \cup —. Sobre los metros yámbicos en general o, mejor dicho, sobre los yambo-trocaicos, se suele decir, desde Aristóteles, que son los que más se aproximan a la lengua coloquial. Paul Maas dice al respecto lo siguiente⁷³:

When Aristotle calls the iambic metre *málista lektikón* (*Poetics* 1449 a 24; *Rhetoric* 1408 b 33), this is because it is used in the dialogue of comedy. It is true that a comic trimeter is more likely than any other kind of line to be uttered in the course of ordinary speech; but this is not because it is iambic, but because the laws that govern it allow so many licences. A correct tragic trimeter occurs by accident far less frequently. True, it occurs more often than a tetrameter or a hexameter; but this is because its laws allow more freedom, and above all because it is a shorter line than these.

En cualquier caso, se trata de un metro identificado como próximo al habla ordinaria.

El senario yámbico latino (cuyas características no merece la pena detallar) puede ser de dos tipos diferentes. Uno de ellos es el

(68) «Nekazaritza», in *Jesusen Biotzaren Deya*, 1919, p. 252.

(69) San Sebastián, Añamendi, 1972, pp. 596 ss.

(70) Abarca desde la p. 203 a 215, y tiene una introducción en la que explica brevemente los motivos que le han inducido a traducir esos poemas, y donde habla de la figura de Horacio en la literatura latina y universal.

(71) Sarasola, I., *Historia social de la literatura vasca*, Barcelona, Akal, 1976 (1.ª ed., en euskara, 1971), p. 155.

(72) Etxebarria, J. A., *Phedroren Alegiak. Lateratik euskeratuta*, Bilbao, Verdes, 1965; *Phedroren Alegiak ii*, Bilbao, S. Antongo Katekesia, 1966; *Phedroren Alegiak iii*, Bilbao, S. Antongo Katekesia, 1966. Son tres pequeños volúmenes de 28, 32 y 30 páginas respectivamente. El texto vasco va siempre acompañado del original latino. Cada uno lleva una pequeña introducción. Las fábulas que traduce son las siguientes: i, 1 (el *Prologus*), 4, 5, 6, 7, 9, 10, 15, 20, 24, 25, 28, 39; iii, 9, 17, 19; iv, 1, 3, 8, 9, 10, 12, 17, 23; v, 9, 10. Traduce también las siguientes fábulas del *Appendix* o *Fabulae Perottinae*: 7, 12, 16, 20, 21, 22 y *Epilogus*.

(73) Maas, P., *op cit.*, p. 54.

senario latino tradicional, utilizado en la comedia y la tragedia, y que es el que utiliza también Fedro. Es un metro eminentemente popular. El senario a la griega, en cambio, aparece en algunas composiciones de los neotéricos, de Horacio, de Séneca, es decir, es un metro más o menos culto.

El dímetro yámbico está también formado por pies yámbicos, aunque organizados de modo diferente de como lo están en los senarios. En época clásica es muy poco usado en serie. En cambio, sí lo es en combinación con el trímetro yámbico, formando un dístico que se suele conocer como metro epódico, por ser frecuente en este tipo de composiciones. Ambrosio lo introduce definitivamente en la himnología cristiana, y ya es utilizado sistemáticamente por Hilario y Prudencio.

En las combinaciones epódicas a que he hecho referencia es donde se pueden ver ya apuntadas algunas peculiaridades que lo van a caracterizar en el uso que hacen de él Prudencio y otros poetas contemporáneos suyos y posteriores. Ya en Horacio, el grado de isosilabía que alcanzan los metros yámbicos es muy elevado. Con el dímetro yámbico, lógicamente, sucede lo mismo, y cada vez en mayor medida, hasta que se perfila un dímetro de ocho sílabas en las que los acentos se acomodan a los tiempos fuertes del ritmo cuantitativo.

Prudencio es un poeta culto y refinado que construye unos dímeters cuantitativos sin apenas errores. No por esto, sin embargo, el grado de isosilabía es menor. Como digo, no supone ninguna revolución en el uso del metro yámbico (sea cual sea su modalidad), pues ya en Horacio, como se veía, el grado de isosilabía era muy elevado, prácticamente tanto como en Prudencio⁷⁴.

Por otra parte, el dímetro yámbico, como metro yámbico que es, nunca deja de tener cierto carácter popular, y de hecho parece que Prudencio tiende a utilizarlo en composiciones que no son particularmente elevadas, como por ejemplo los dos primeros himnos del *Catherinon*, de los que aquí se trata.

En resumen, tenemos que el dímetro yámbico tiende ya desde la época clásica a la isosilabía (por la ausencia de sustituciones), más concretamente a formar versos de ocho sílabas, y que se asocia, como la mayor parte de los metros yámbicos, con una poesía de carácter más bien popular⁷⁵.

El dístico epódico se compone de un senario yámbico y de un dímetro yámbico. No hay grandes diferencias entre el uso de estos dos metros en los casos recién citados y el uso en el metro epódico. Como ya he señalado, la isosilabía se da en un grado muy elevado. La causa inmediata es, evidentemente, que Horacio evita servirse de la ecua-

(74) Luque Moreno, J., *La versificación de Prudencio*, Granada, Universidad de Granada, 1978. Me sirvo también de los artículos de Mariner citados en notas anteriores y de Rodríguez, I., «Introducción General» a Aurelio Prudencio, *Obras Completas*, edición bilingüe, versión española de Alfonso Ortega, introducción general, comentarios, índices y bibliografía de Isidoro Rodríguez, Madrid, BAC, 1981, pp. 3-87.

(75) En Rodríguez, I., *op. cit.*, p. 43.

ción — = ∪∪ en la estructura del yambo. Según Hierche⁷⁶ el elemento generador del ritmo sigue siendo la cantidad, si bien la sílaba, a través de la estructura verbal, juega un papel muy importante, tanto en la organización de la tensión interna del verso como en la responsión externa.

Sur les 183 trimètres iambiques des 10 premières épodes, 160 ont douze syllabes. Ajoutons que sur les 183 dimètres iambiques correspondants, 178 ont huit syllabes!

Para Hierche, esto se debe a que en la época de Horacio la estructura prosódica del latín favorece a la métrica isosilábica. Es por eso que la métrica de los epodos de Horacio está muy lejos de ser artificial. Es precisamente todo lo contrario, un espejo bastante fiel de la prosodia del latín de la época.

Elle (sc. la métrica de Horacio) fait émerger la syllabe qui, plus tard, servira de pivot pour basculer vers la métrique syllabo-accidentelle des langues romanes⁷⁷.

Sintetizando, los metros epódicos de Horacio tienen un alto grado de isosilabia. Esto, para los oyentes o lectores de la época, se traducía en un sabor popular por partida doble: porque los yambos en general, y los epodos concretamente, son de carácter popular por naturaleza, y por otra parte, porque Horacio, al buscar esta isosilabia, no hace sino alejarse un poco del modelo griego (aunque siga siendo la base del sistema) para acercarse a la prosodia del latín real del momento.

La fábula, comenzando ya con las traducciones de Echebarría, es uno de los géneros literarios más populares de la literatura antigua que ha llegado hasta nosotros. No es casual que el principal representante de la fábula latina, Fedro, provenga de la clase de los esclavos. Para su época, el comienzo del Imperio, el senario yámbico ya había perdido su papel en la literatura culta, siendo sustituido por el trímetro yámbico, es decir, el senario a la griega. Es por esto que Fedro, interesado en aparecer como hombre de ínfima condición social, lo escoge para sus fábulas. Este es, pues, el contexto en que hay que situar la fábula.

Echebarría, como he señalado en la nota 72, traduce en total 31 fábulas. Y vuelve a pasar lo mismo que en las traducciones de los epigramas de Marcial: a pesar de que todas las fábulas están en senarios yámbicos y de que todas son tales fábulas, las traducciones están en distintos metros. Nueve de las 31 están en versos de estructura 7/6 repetidos estéticamente⁷⁸. Prácticamente, podemos considerarlo como un *zortziko*. Sin lugar a dudas, haber escogido este me-

(76) Hierche, H., *Les épodes d'Horace. Art et signification*, Bruxelles, Latomus (Revue d'Études Latines), 1974, p. 69.

(77) *Op. cit.*, p. 12.

(78) Se trata de i, 1, 5, 10, 24, 28, 30; iii, 19; iv, 23; *App.*, 7, 20.

tro para la traducción de las fábulas es un acierto. Se trata de un metro de gran tradición, muy popular y, lo que es más importante, hay gran cantidad de fábulas que se han compuesto en este mismo metro. Precisamente en la sección dedicada a las fábulas del *Cancionero Vasco* de Manterola pueden verse ejemplos abundantes⁷⁹.

Nueve fábulas están traducidas en versos de estructura 6/6, repetidos *katà stichon*⁸⁰. Recuérdese que es el mismo metro que utilizó Ormaechea para traducir los hexámetros de las *Geórgicas* de Virgilio. El resultado es sensiblemente diferente. Ya se ha tratado sobre el carácter no marcado de este metro. En el caso de Ormaechea, decía más arriba, uno de los aciertos era haber evitado que los grupos sintácticos coincidieran con los hemistiquios hexasílabos. Aquí sucede lo mismo, pero lo que antes era virtud me temo que ahora es vicio. Un ejemplo puede resultar ilustrativo⁸¹.

Qui fert malis auxilium, post tempus dolet.
Gelu rigentem quidam colubram sustulit
sinuque fovit, contra se ipse misericors:

Gaiztoai laguntza emoten dautsena
gero damutu oi da. Izotzak gogor
egoan suge bat batek jaso eban
kolkopera, bere kaltez errukior.

Quizá en un poema de este tipo lo apropiado hubiera sido un ritmo más marcado.

Hay siete fábulas que Echebarría traduce en pentasílabos combinados de diversas maneras⁸². De éstas, dos⁸³ tienen versos pentasílabos repetidos estíquicamente y con rima sólo en los pares. El resto tiene versos de estructura 5/6 repetidos también estíquicamente y, por lo general, con rima en los pares. Los grupos pentasílabos, en cualquiera de sus modalidades, son muy frecuentes en la literatura popular. Hay incluso fábulas compuestas originalmente en este metro: Eusebio M.^a de Azkue, por poner un ejemplo ya conocido, tiene una fábula titulada *Saguak eta katua* en versos de estructura 5/5 y 5 combinados entre sí⁸⁴. Por tanto, es un metro con tradición en el género y, en consecuencia (ya que parece que Echebarría se inclina por la forma de sustitución analógica) adecuado para traducir estas fábulas.

Dos de las que Echebarría traduce están en *zortziko nagusia*⁸⁵. La elección del metro es acertada; también en este caso hay una tradición fabulística bastante arraigada. Sin embargo, se le podrían reprochar los mismos defectos que en los zorcicos menores.

(79) S. i, t. iv, San Sebastián, Osés, 1877.

(80) Son i, 6, 9, 15, 17; iii, 9; iv, 8, 19; *App., epilogus*, 12, 21.

(81) Son los tres primeros versos de la fábula iv, 19 titulada *Serpens*, cuya traducción está en el vol. ii, p. 20.

(82) Se trata de i, 4, 7; iv, 1, 3; v, 9, 10; *App.*, 16.

(83) Son i, 4 y 5.

(84) Manterola, J., *op. cit.*, S. iii, pp. 124-126.

(85) I, 25 y iv, 10.

La fábula i, 20 la traduce en versos de 8 y 7 sílabas que se repiten de forma alternada, rimando los de 8 con los de 8 y los de 7 con los de 7. Goyetche (un sacerdote labortano que tradujo las fábulas de La Fontaine en un libro titulado *Fableac edo aleguiac*⁸⁶ tiene una fábula titulada *Pegar Esnea*⁸⁷ en la que utiliza, entre otros, este tipo de metro.

La fábula iv, 12, en fin, está traducida en versos octosílabos repetidos estíquicamente; la iv, 17 en una curiosa combinación de versos de seis y cinco sílabas; y la número 22 del *Appendix*, en versos heptasílabos repetidos también *katà stíchon*.

En líneas generales, a las traducciones de Echebarría se les podría reprochar (sin que deba esto interpretarse como menoscabo de su indudable mérito) un cierto desaliño en la prosodia y en el respeto a las leyes del metro. Me parece particularmente importante que los grupos sintácticos no coincidan con las unidades suprasedimentales que impone la métrica. En metros de carácter popular, como lo son éstos, es fundamental.

Respecto de la elección de los metros, una vez más sorprende el afán de variación. Y más cuando, como es el caso, una traducción de forma de sustitución analógica hubiera sido (y lo ha sido en ocasiones) perfectamente posible, con el aval de una tradición fabulística que no dudaría en calificar de rica, aun cuando en gran parte de los casos sean traducciones. Iturriaga, J. A. Uriarte, Pierre Dibarrart, Eusebio M.^a Azkue, Goyetche, Archu, Hergarayan, Serafín Baroja y otros han continuado esta tradición con resultados, a mi juicio, nada despreciables. Está claro que el metro más utilizado por estos poetas, y a gran distancia de cualquier otro, ha sido el *zortziko txikia*, un metro, por lo demás, en que es relativamente fácil componer en euskara. Además, si atendemos a las noticias que sobre el género latino tenemos (y a las que he hecho referencia más arriba) tanto la función de estas fábulas como su posición respecto de los demás géneros es muy parecida en ambas literaturas.

Los dos primeros himnos del *Cathemerinon* los traduce Ormaechea en el mismo metro. Por lo que se lleva visto, raro ejemplo de consecuencia. Son versos de 18 sílabas, divididos en tres miembros de seis sílabas cada uno. Como es frecuente en la poesía de Ormaechea, no hay rima de ningún tipo. Al no haberla, la unidad del verso pasa a ser puramente tipográfica. Podría pensarse que habría sido lo mismo traducir los dos himnos de Prudencio en versos hexasílabos repetidos estíquicamente. Hay algo de verdad en ello, pero no es exactamente lo mismo una disposición que otra. No parece oportuno entrar aquí en detalles⁸⁸.

(86) Bayona, 1852.

(87) Manterola, J., *op. cit.*, S. i, t. iv, pp. 27-29.

(88) Sobre estas cuestiones tipográficas hay un breve y espléndido análisis en el artículo que

Respecto de la prosodia, hay que decir que en la práctica de las sinalefas Ormaechea sigue las normas de Arana Goiri, probablemente por casualidad. Sobre su relación con una supuesta escuela que sigue las normas de Arana o con otra que se dedica a violarlas sistemáticamente, se ha hablado ya más arriba.

Los versos son, pues, de 18 sílabas, distribuidas en tres miembros hexasílabos. Pero esto no siempre es así. El verso 23 de *Ollaritean* (el himno primero del *Cathemerinon*), por ejemplo, tiene 24 sílabas en vez de 18, es decir, cuatro miembros hexasílabos en lugar de tres. El verso 42 y último del mismo poema, en cambio, tiene 12, es decir, dos miembros hexasílabos, lo cual, por cierto, no deja de ser adecuado a su carácter clausular. Lógicamente, el ritmo se mantiene a la perfección, de manera que el cambio del número de miembros en estos versos apenas se percibe. Sin embargo, y quizá sea una apreciación subjetiva, no deja esto de darle cierto aspecto de modernidad y cultismo. En cualquier caso, véanse estos versos como muestra⁸⁹.

Ales diei nuntius
 lucem propinquam praecinit,
 nos excitator mentium
 iam Christus ad uitam uocat.

«Auferte —clamat— lectulos,
 aegros, soporos, desides,
 castique, recti, ac sobrii
 uigilate; iam sum proximus!»

Kotagañean lo dauden olloeri, argia sumatuz
 ollarrak eguna otsegiten die. Berebat gu ere
 argi dan Jesusek esnatu nai gaitu: «Ustu oge ori,
 otsegiten digu, nagiak atera, gaitz oiek aizatu
 animatik, eta zintzo, garbi gartxu zeraten ok, erne,
 berela bainator.

Copio a continuación los versos 22 a 25 y 40 a 42 para que se observen los versos 23 y 42, arriba mencionados, en su contexto.

etorriko dala, Jesusek Pedrori ukatuko zula
 esan zionean, ollarite orrek zer esan nai zuan erakutsi zion;
 gizonak ogena egun-xinta baño len egiten baitu,
 gauz oiek ez dira eguna argitzean utsa baizik Jesus,
 aiza gure loa, pekatuzko loen lokarriak eten
 ta argi berri ori gure barnean sar.

Independientemente de estas pequeñas variaciones que Ormaechea hace sobre el esquema 6/6/6, hay dos versos en los que la estructura no se realiza con el rigor habitual. Se trata del verso 13 de *Ollaritean* y el 37 de *Goizeroko*. Aquél tiene el primer miembro de cinco sílabas, éste, un último miembro heptasílabo.

cito a continuación: Mariner, S., «Hacia una métrica estructural», in *RSEL*, 1 (1971), pp. 299-333, pp. 330 ss. También Perret, J., «L'art de traduire les poètes», in *Idem*, *Virgile*, Paris, 1969, pp. 174. ss.

(89) Utilizo la edición de Isidoro Rodríguez ya citada. Los versos que copio son del 1 al 8 del original y del 1 al 6 de la traducción.

Lo labur onek eriotz antza du; pekatuak ere

El segundo, el 37 de *Goizeroko*, es éste:

eskurik begirik ez limurtzen utzi, oro garbitu gaiten.

Sobre *Goizeroko* (el himno ii, *Hymnus matutinus*), hay que decir lo mismo que sobre el anteriormente estudiado. Copio unos pocos versos para que se compare con el anterior⁹⁰.

Sub nocte Iacob caerula,
luctator audax angeli,
eo usque dum lux surgeret
sudavit inpar proelium.

Sed cum iubar claresceret,
lapsante claudus poplite
femurque uictus debile
culpa uigorem perdidit.

Nutabat inguen saucium,
quae corporis pars uilior
longeque sub cordis loco
diram fouet libidinem.

Hae nos docent imagines
hominem tenebris obsitum,
si forte non cedat deo,
uires rebelles perdere.

Jakobek burruka gaitza atxiki zuan Aingeruarekin
gabetik goizera, baña argiarekin erren gertatu zan
Iztar lizunetik oker-gríña auldua. Onek darakusgu
gizona gabean aul biurtzen dala Jaungoikoari txil
ez egin ezkeru.

Como se ve, Ormaechea desdeña la distribución tipográfica: no hay ninguna relación entre una unidad, la que sea, de la traducción, y otra, verso o estrofa, del texto latino. Este aparente desprecio por la tipografía forma parte de su teoría de que se debe componer más para el oído que para la vista.

Se habrá observado que, a diferencia de lo que sucedía en la traducción de Virgilio, donde con una frecuencia relativamente alta los grupos sintácticos no coincidían con los miembros hexasílabos del verso, en estas dos traducciones rara es la línea en que sucede esto, de modo que el ritmo se percibe con mayor claridad. Tengo la impresión de que el hecho de que los versos sean de 18 sílabas produce un efecto contrario al que se supone que produce la coincidencia de pausas sintácticas con las cesuras. En cualquier caso, esta coordinación de los dos niveles, el sintáctico y el suprasegmental, me parece particularmente adecuada a la cuasi-isosilabía que se vio que caracterizaba los dímeters de Prudencio: parece que hay una voluntad mimética clara. Frente a esto, no deja de chocar la distribución de los miembros

(90) Los versos 73 a 88 de Prudencio, que corresponden a los versos 28 a 32 de la traducción de Ormaechea.

hexasílabos dentro de los versos. Quizá se deba a un intento de evitar el tono popular en la traducción, lo cual, después de lo visto acerca del dímetro yámbico y de la poesía de Prudencio, no parece muy apropiado. Si se rastrea la pista de este metro (distinguiéndolo, quizá arbitrariamente, de aquel que se define por versos hexasílabos repetidos *katà stíchon*, o del que lo hace por versos dodecasílabos con cesura medial), puede hacerse algo de luz.

Leizaola, en las líneas que escribió para presentar estos dos poemas en *Euzko Deya*, afirmaba que este metro lo había inventado el propio Ormaechea. Es posible. Pero un metro muy semejante se atestigua antes de 1945. Me estoy refiriendo al poema *Artxanda ganian*, de Esteban Urquiaga «Lauaxeta», a quien ya he hecho referencia más arriba⁹¹. Hay también otro poema con un metro muy parecido al que aquí se trata: es uno original del propio Ormaechea o, mejor dicho, una parte de un poema ya citado, *Iainkoagan bat*, publicado en el libro *Barne-Muinetan*⁹². Cito los seis primeros versos del poema de Lauaxeta.

Gabaren begijok, maitekorrak yataz,
Legunduten nabe!
Euren sakonean betirauna dakust;
Bakia ertz-gabe.
¡Bijotz mindu orrek, tolestu eguak,
Orduan zadorra!

La diferencia rítmica entre la traducción de Ormaechea y el poema de Lauaxeta parece clara. Se diría que se trata de un problema de grupos fónicos o sintácticos, de puntuación («aparecen cerrados cada uno en sí mismo», como dijo Michelena sobre ciertos versos de Aresti en los que pasaba algo parecido)⁹³. Sin embargo, el metro es prácticamente el mismo. Quizá la única diferencia sea la rima.

Copio a continuación un fragmento del poema de Ormaechea a que me refería. Lo tomo de la parte titulada «Arreba Sabelkide Denuxiri». La diferencia de ritmo, con ser casi igual el metro, es evidente.

Hurrun aiz, hurrun dun gure Martin; emen
aitaren ondoan nauzute, ta an goien
amarekin hura.
Iainkoak barreia
gindunan bere esku legun begidunez:
halere esku huntan geuden zorionez,
ezin aldeginki.

En definitiva, aunque no se puede descartar el que los versos de 18 sílabas del tipo de los de la traducción de Prudencio sean, en rigor, una invención de Ormaechea *ad hoc*, parece indiscutible que sistemas

(91) El poema está en el libro *Bide Barrijak*, publicado por primera vez en 1931.

(92) Se publicó por primera vez en 1934.

(93) Michelena, L., «Miscelánea filológica vasca», in *FLV*, 30 (1978), pp. 406-413; 33 (1979), pp. 397-406. Aquí, p. 413.

muy semejantes se han utilizado, si no anteriormente, sí al menos de una forma paralela entre la gente de su generación⁹⁴.

En cualquier caso, es un metro no marcado: la sustitución análoga queda descartada. Me inclinaría por cierta voluntad mimética, a pesar de que la falta de correspondencia entre las líneas o incluso estrofas del texto latino y las líneas o miembros del vasco pudieran hacer pensar lo contrario. Queda ya dicho que el efecto que produce la coincidencia de los grupos sintácticos con los miembros hexasílabos es, en mi opinión, contrario al que produce la insólita distribución tipográfica. Es una razón más para rechazar la posibilidad de la sustitución análoga. Creo que en estos miembros hexasílabos redondos y «cerrados sobre sí mismos» hay que ver, casi siempre, los octosílabos de los himnos de Prudencio. Quizá la distribución tipográfica no sirva más que para paliar en algo la sensación de pesadez y monotonía que hubiera producido el que unos poemas tan largos (y habría que subrayar esto) estuvieran traducidos en versos de seis sílabas repetidos estéticamente⁹⁵.

Por lo que hace al metro épico latino, las conclusiones a que se llegaba eran las siguientes: por una parte, hay una fuerte tendencia a la isosilabia, cuyo efecto es cierto sabor popular mezclado con una actitud de alejamiento respecto de los modelos griegos; por otra, está su carácter más bien popular, de tono satírico con frecuencia, procaz a veces.

Trataré en primer lugar de la traducción de Nicolás Ormaechea del epodo segundo de Horacio, el famoso *Beatus ille*.

La traducción de Ormaechea está compuesta en versos alternos de doce y ocho sílabas. Los versos de doce, en algunas ocasiones⁹⁶ pueden medirse 6/6. Más arriba he citado unas palabras de Hierche que se referían al alto grado de isosilabia que se da en los epodos horacianos. Decía que de los 183 trímetros yámbicos de los diez primeros epodos, 160 tienen doce sílabas, y que de los 183 dímetros yámbicos correspondientes, 178 tienen ocho sílabas. Las cifras hablan por sí solas.

«Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bubus exercet suis,
solutus omni faenore,

(94) Sin embargo, parece que este metro debió de ser un hallazgo para el propio Ormaechea, pues en los años inmediatamente siguientes al de la publicación de estos textos, lo utilizó abundantemente en algunos poemas originales que publicó en *Euzko Gogoa*. Así «Argi ta margo», *Euzko Gogoa*, 1 (1950), n. 9-10, pp. 2 s.; «Pampa»etan izar», 1 (1950), n. 11-12, p. 6; «Larrikara», 1 (1950), n. 11-12, p. 7; «Itz eta mintzo», 2 (1951), n. 1-2, pp. 1 s.; «Bolibiko zabalduan», 2 (1951), n. 3-4, p. 1; «Azken afaria», 3 (1952), n. 9-10, p. 1; «Rexurrexit», 5 (1954), p. 77. Todos están recogidos en Ormaechea, N., «Orixe», *Euskaldunak. Poema eta olerki guziak*, San Sebastián, Añamendi, 1972, pp. 520-552.

(95) Es evidente que Ibinagabeitia tuvo un lapsus cuando afirmó: «Gorago aipatu len-aspaldian asmatu zuen neurtzera erabilli zuen Prudentiusen seineurriko edo exámetroak itzultzeko, —18 sílabakoa neurtitz bakoitza—, ebakiak tarte iakinetan ipiniirik». (Ibinagabeitia, A., art. cit., p. 111). Lo que Ormaechea traduce de Prudencio está en dímetros yámbicos acatalécticos, y no en hexámetros.

(96) Siete de treinta y cinco.

neque excitatur classico miles truci,
 neque horret iratum mare,
 forumque vitat et superba civium
 potentiorum limina,
 ergo aut adulta vitium propagine
 altas maritat populos,
 aut in reducta valle mugientium
 prospectat errantis greges,
 inutilisque falce ramos amputans
 feliciores inserit,
 aut pressa puris mella condit amphoris,
 aut tondet infirmas ovis;
 vel cum decorum mitibus pomis caput
 Autumnus agris extulit,
 ut gaudet insitiva decerpens pira
 certantem et uvam purpurae,
 quae muneretur te, Priape, et te, pater
 Silvane, tutor finium!

«¡Zoriduna ixkanbillan bizi ezik
 (lengotar ayek bezela)
 zillar-nayak utzi ta etxeke lurra
 bere beyez lantzen duna!
 Guda-adarrak ez du esnatzen, eztare
 itxas-orroak izutzen.
 Auzilari ta aundizuen jauregira
 ez da beñere joango.
 Mats-ayenak azitzean, bildu ditu
 zumartxuri zutietan:
 Alper utsak aizkoldoaz iñausi ta
 ernalziritu zuzenak.
 Marrakari bakan dagon artaldea
 ibar-zokoan zaitzen du.
 Suil garbian ezti iratsa sartzen ere,
 ta ardi aula moztu ere.
 Udazkenak atarian samur eder
 burua agertu dunean,
 Atsegin du txerto-udare ta mats gorri
 urre-gorria biltzea,
 Priapori mugazai dan Silbanori
 esker onez eskeintzeko.

El paralelismo métrico es riguroso y el que escoja el cómputo silábico como rasgo principal que reflejar, es particularmente acertado.

Resulta llamativo el uso de versos de doce sílabas indivisibles, la mayoría de las veces, en dos hemistiquios. Además, la identificación con los tradicionales versos de estructura 6/6 es inmediata (sobre todo por las líneas con cesura medial que inserta de vez en cuando), con lo que el extrañamiento es mayor. Como se ha dicho en repetidas ocasiones, los versos de estructura 6/6 son frecuentes en la literatura vasca desde Oihenart por lo menos. Sin embargo, versos de doce sílabas son verdaderamente raros. Es, pues, evidente, que se trata de una traducción mimética.

Respecto de los versos con cesura medial, podría pensarse que

pretenden reflejar los trímetros latinos con cesura pentemímeros, que dada la isosilabía, queda casi siempre tras la quinta sílaba, es decir, en un lugar próximo al que ocupa la cesura en la traducción de Ormaechea.

Los dímetros yámbicos de los epodos horacianos tienen casi siempre ocho sílabas: lo mismo sucede en esta traducción.

Si los versos dodecasílabos son raros en la literatura vasca, no es necesario decir que sucede lo mismo con la combinación de versos dodecasílabos y octosílabos: probablemente no los ha habido nunca. Entre los *olerkaris* son frecuentes los versos de estructura 6/6. Se encuentran también formando dísticos con versos octosílabos. Es por esto por lo que el metro de la traducción del epodo segundo puede evocar quizá el tipo de metros utilizado por los *olerkaris*, pero, como digo, no se encuentran antecedentes con la misma estructura. Ni siquiera en la obra original del propio Ormaechea aparece un metro de este tipo, a diferencia de lo que ocurre con los versos 6/6, que utiliza profusamente.

Está claro, por tanto, que se trata de una traducción de marcado carácter mimético. Sin embargo, tiene unas connotaciones cultistas que no posee el epodo original: en el texto de Ormaechea, además del tipo de metro que resulta del mencionado mimetismo, los frecuentes encabalgamientos y el elemento de distorsión que supone el octosílabo con respecto al dodecasílabo, hacen que el ritmo de la traducción se acerque bastante al de muchos poemas de los *olerkaris*.

El metro que Joaquín Zaitegui utiliza en la traducción del epodo séptimo, tiene una estructura totalmente diferente del de Ormaechea: el primer verso del dístico está formado por dos miembros pentasílabos, y el segundo tiene un primer miembro de siete sílabas y un segundo con seis. Ambos versos forman un dístico: la rima asonante que se da en los dos subraya su unidad e independencia. Con frecuencia el heptasílabo puede dividirse en 5/2, introduciendo con ello un elemento de distorsión en el ritmo. La estructura de este dístico es realmente extraña y atípica. La monotonía y el sonsonete no pueden darse en un metro de estas características. El heptasílabo rompe con el ritmo que nace en los dos pentámetros del primer verso del dístico, y cuando el segundo verso comienza por 5/2, lejos de dar una impresión de continuidad con lo anterior, crea una situación de auténtica confusión, como puede observarse con sólo leer el ejemplo que copio más abajo.

Por si todo esto fuera poco, Zaitegui se cuida mucho de que las cesuras no coincidan siempre con las pausas sintácticas, con lo que el ritmo, a veces, se hace casi prosaico. Incluso hay veces en que la cesura parte palabras fonéticas:

Ixillik daude: arpegi margul
nabari dira, gogo-txundioaz mintzul.

El paralelismo entre el texto latino y el de la traducción es bastante claro en la correspondencia entre dísticos: a cada dístico latino corresponde uno también en la traducción.

Transcribo a continuación los diez primeros versos.

Quo, quo scelesti ruitis? aut cur dexteris
 aptantur enses conditi?
 parumne campis atque Neptuno super
 fusum est Latini sanguinis,
 non, ut superbas invidiae Carthaginis
 Romanus arces ureret,
 intactus aut Britannus ut descenderet
 Sacra catenatus via,
 sed ut secundum vota Parthorum sua
 urbs haec periret dextera?

Noruntz amiltzen, noruntz deungeok?
 zergatik eskuratu zorrotik ezpatok?
 Latíñu odol aski ez al da
 oindik ixuri itsasoz ta legorrez barna?
 Beingoz Kartagu bekaiztiaren
 esi arroak erre-nairik ez izanen!
 Ez, bide deunez, billurtutako
 Britanu basatia yetxi erazteko.
 Bai, baña, Partar naiaren arauz
 ondatu dedin Uri au beronen eskuz.

La solución que propone Zaitegui es difícil de juzgar. A una traducción inmejorable (y creo que no exagero) se une la realización de una estructura métrica en la que se nota el dominio magistral del poeta sobre la versificación. Sin embargo, los datos que tenemos (y que ya han quedado expuestos) acerca de los epodos y de sus metros, nos indican que no es éste quizá el metro que más se les acerca. Por otra parte, el epodo séptimo en concreto, no responde a la idea que pueda uno hacerse del género. El hecho es que en la traducción el fondo y la forma, por hablar de algún modo, están perfectamente fundidos. Lo cual, una vez más, nos lleva a pensar en una forma de sustitución analógica. Creo que éste es un buen ejemplo para demostrar la invalidez de los modelos que Holmes presenta en su clasificación: una traducción puede tener al mismo tiempo rasgos de forma mimética (correspondencia entre dísticos, paralelismo en el sistema de cesuras, función regularizadora del dístico cumplida por el decasílabo de Zaitegui, etc.) y de forma de sustitución analógica (efecto de adecuación forma/fondo desde dentro de la literatura a la que se ha trasladado el poema), etc.

No es posible sacar conclusiones globales sobre las traducciones de los yambos. Los textos son tan breves, tan escasos y, sobre todo, tan variados, que no se puede marcar una línea común a todos ellos. El problema, en realidad, es que la función de cada una de estas traducciones (las de las fábulas de Fedro, los dos himnos de Prudencio y los epodos horacianos) es muy diferente, y precisamente es la función

de una traducción la que con mayor fuerza marca la forma de ésta. Se suma, por supuesto, la diversidad entre los géneros latinos que se expresan por medio de yambos, que es, como se sabe, muy grande. Esto no afectaría a la forma de las traducciones si fueran miméticas en estado puro. Pero, como ya se ha apuntado y se verá más adelante, no suele ser así.

(Continuará)