

# El metro en las traducciones de los clásicos latinos al euskara

## II. Los metros eolios\*

IÑIGO RUIZ ARZALLUZ  
(U.P.V./E.H.U.)

Todos los poemas en metros eolios traducidos rítmicamente al euskara pertenecen a los *Carmina* de Horacio, y sus traductores han sido Santiago Onaindía y Joaquín Zaitegui<sup>1</sup>.

Las traducciones de Zaitegui aparecieron, junto con la del epodo séptimo, en un apéndice a su libro de poemas *Goldaketan*, al que ya se ha hecho referencia. Las odas que traduce son muy pocas: i, 14; ii, 3, 9, 10 y 16.

Conviene recordar que *Goldaketan* se publicó en México en el año 1946, es decir, en una época en que los principales escritores vascos se hallaban en el exilio: principalmente en París (allí se publicaba *Euzko Deya*, un periódico clave en la cultura vasca de aquel momento, y aparecían trabajos de gran categoría, como las traducciones de Prudencio que se acaban de ver), y en América Latina (donde se publicaba *Euzko Gogo*, cuyos principales animadores eran Andima Ibinagabeitia y el propio Zaitegui, y donde aparecieron, entre otras cosas de gran valor, traducciones de Virgilio, Cicerón, Plinio, etc.). Zaitegui e Ibinagabeitia fueron los divulgadores, por aquella época, de la idea de que la mejor forma de dotar al euskara de los registros necesarios a toda lengua de cultura era precisamente traduciendo a ella los clásicos de la literatura universal. Es, pues, en este contexto donde hay que encuadrar las traducciones y la figura de Joaquín Zaitegui.

El otro traductor de Horacio es Santiago Onaindía, de sobras conocido en el mundo de las letras vascas, y que recientemente ha publicado una traducción en prosa de la *Odisea*.

Las traducciones de Horacio por las que se le trata aquí apare-

(\*) Este texto es continuación del publicado en *ASJU*, 21-1 (1987) 41-79 con el título «El metro en las traducciones de los clásicos latinos al euskara. I. Metros dactílicos y yambo-trocaicos».

(1) También hay que tratar en este apartado de la traducción una de J. A. Echebarría al de un pequeño poema de Marcial (*Ad lectorem*) que encabeza su traducción de los epigramas, y del que se ha hecho referencia ya. Incluyo también en este capítulo dedicado a los metros eolios las traducciones de Onaindía de las odas i, 4, 7 y 28, cuyos originales están compuestos en el cuarto metro arquiloqueo y el metro alcmánico, ninguno de los cuales suele considerarse eolio. Sin embargo, por ser metros líricos y por tener mucho en común con los eolios, los incluyo en este capítulo.

cieron en la revista literaria *Egan* (en los años 1955 a 1957) y sobre todo en *Oleri* (entre 1959 y 1960), que dirigía el propio Onaindía<sup>2</sup>.

Tanto en una revista como en otra, cada traducción va precedida por unas líneas en que se da noticia del tema de la oda en cuestión, del contexto, etc., y seguida de unas notas explicativas de carácter sobre todo mitológico.

Los metros eolios son los únicos en los que el número de sílabas es un rasgo pertinente. Es decir, los elementos segmentales tienen en estos versos mucha mayor importancia que en cualesquiera otros. La ecuación  $v v = -$  no funciona aquí: el número de sílabas por línea es relevante, y la división en dos hemistiquios de extensión fija, con frecuencia, también lo es. Otra característica que hay que destacar en ellos es su carácter estrófico.

Y no es sólo por estos rasgos por lo que los metros eolios ocupan un lugar muy especial en la métrica latina. Si todos ellos, importados por los romanos de la literatura griega, resultan, en última instancia, extraños al sistema latino, los metros eolios lo son aún más. No porque estén más alejados del sistema prosódico latino, sino por su falta de tradición en la literatura romana. Por esto, su uso denota cierta voluntad de preciosismo, de elitismo literario, por decirlo de algún modo.

Respecto de la práctica de Horacio en particular, y ya no sólo en el aspecto puramente métrico, hay que hacer referencia a la dificultad de comprensión y de intelección de su poesía. No es un problema exclusivamente lingüístico, sino ante todo de sobreentendidos culturales. Baste decir que esa dificultad no es privativa de los malos latinistas, sino que también existía para el público medio de la época de Horacio.

Cada tipo de metro eolio tiene sus peculiaridades. Se ha hablado de una especialización temática de los más importantes de ellos. Para algunos estudiosos, los metros alcaicos estarían ligados a temas serios, los sáficos a asuntos alegres, y los asclepiadeos a amorosos. Pero R. Pichon, por ejemplo, dice algo completamente distinto<sup>3</sup>. Hellegouarc' h, en la misma línea que Paul Maas, hace la siguiente observación refiriéndose a las opiniones de Pichon y compañía:

C' était mettre la charrue avant les boeufs: ce n' est pas le sujet du poème qui doit nous indiquer quel est le mouvement de celui-ci. Il y avait d' ailleurs quelque naïveté à vouloir à tout prix trouver une correspondance parfaite entre le ton de la poésie et le metre dans lequel elle est écrite<sup>4</sup>.

El intento de asignar a cada tipo de metro eolio una temática de-

(2) Concretamente, las traducciones de las odas 1 a 5 del primer libro fueron las que aparecieron en *Egan*, y las restantes, es decir, de la 6 a la 29 del mismo libro, en *Oleri*.

(3) Pichon, R., «Les mètres lyriques d' Horace», in *Revue de Philologie*, 17 (1893), pp. 132-140, apud Hellegouarc' h, «Observations stylistiques et métriques sur les vers lyriques d' Horace», in *L' Information littéraire*, 18 (1966), pp. 66-74, p. 68.

(4) Hellegouarc' h, art. cit., p. 68.

terminada carece, pues, de valor. En cualquier caso, se detallará todo esto al tratar de cada poema en particular.

El esquema de la estructura de la estrofa alcaica latina difiere un poco de la griega:

$$\begin{array}{l} - - \upsilon - - // - \upsilon \upsilon - \upsilon x \\ - - \upsilon - - // - \upsilon \upsilon - \upsilon x \\ - - \upsilon - - - // \upsilon - x \\ - \upsilon \upsilon - // \upsilon \upsilon - \upsilon x \end{array}$$

Se compone, pues, de dos hendecasílabos, un eneasílabo y un decasílabo. Nótese que en el eneasílabo falta el elemento coriámbico ( $- \upsilon \upsilon -$ ), mientras que en el decasílabo figura dos veces. La presencia de este elemento coriámbico, que ha sido interpretado de diferentes maneras, es precisamente una de las características definitorias de la métrica eolia. La observación de Hellegouarc'h sobre la estrofa alcaica puede ser de cierta utilidad:

Commençant dans les deux premiers vers par un mouvement vif et heurté, ralenti dans le troisième par le fait que celui-ci n' a que deux brèves contre sept longues, elle se termine de façon sereine et presque grave dans le décasyllabe dont les six dernières syllabes sont équivalentes à la finale du vers saphique. (...) Ajoutons que la longueur presque égale des quatre vers fait que la strophe alcaïque n' a pas, comme la strophe saphique, le caractère d' un ensemble fortement refermé sur lui-même<sup>5</sup>.

Tiene también mucho interés lo que dicen Leishman y Wilkinson sobre una especie de movimiento que liga una línea con otra en las estrofas alcaicas de Horacio<sup>6</sup>.

the metrical and rhythmical connexion between the second line and the third, and especially between the third line and the fourth, is exceedingly close and continuous.

Leishman cita a L. P. Wilkinson (*Horace and his Lyric Poetry*) cuya observación al respecto está en la misma línea:

Horace's stanzas progress: the cannot be represented by a pair of couplets. And the relative weight and speed of the several lines that compose them should be preserved as far as possible. With Sapphics this is easy; but with Alcaics it is no light task to reproduce the gathering wave of the first two lines, the thundering fall of the third and the rapid backwash of the fourth.

Los dos poemas compuestos en este metro que Zaitegui traduce son ii, 9 (*Non semper imbres nubibus hispidos*) y ii, 3 (*Aequam memento rebus in arduis*). Ambos los vierte en el mismo metro: versos de

(5) Ibidem, nota 54.

(6) Wilkinson, L. P., *Horace and his Lyric Poetry*, 1945, p. 152, apud Leishman, J. B., *Translating Horace*, Oxford, Bruno Cassirer, 1956, p. 51.

estructura 6 / 6 repetidos *katà stichon*, sin ningún tipo de rima. Copio a modo de ejemplo las dos primeras estrofas de ii, 9 y su traducción.

Non semper imbres nubibus hispidos  
manant in agros aut mare Caspium  
vexant inaequales procellae  
usque, nec Armeniis in oris,

amice Valgi, stat glacies iners  
mensis per omnis aut Aquilonibus  
querqueta Gargani laborant  
et foliis viduantur orni:

Beti, etengabe, ez dario euria  
laño beltzetatik alor gañetara.  
Kaspi itsasoa ez astintzen, aiskide,  
ekaitz iperlokak elkar atzemanka.

Armeni bazterrak illero ez daude  
elur izozpean; ez dute ñarrostean  
beti, aize yasak Gargain-artadia:  
zumarra aro-oro ez dago orriz alargun.

Es indudable que la semejanza entre los distintos versos que forman la estrofa alcaica latina es mayor que la que existe en otras estrofas como, por ejemplo, la sáfica. Esto puede quizá justificar el que Zaitegui utilice estrofas en que todos los versos son iguales en su estructura. El número de sílabas por hemistiquio no está mal escogido: en todos los versos latinos hay siempre un hemistiquio de seis sílabas. Téngase en cuenta, además, que el que todos los versos sean iguales facilita ese movimiento de verso a verso de que hablan Leishman y Wilkinson. Hay, creo, sobrados motivos para justificar la elección de Zaitegui.

Quizá haya que contar también con una posible extensión de la recomendación de Ormaechea sobre los asclepiadeos latinos a toda la métrica eolia. Me refiero a la afirmación de Ormaechea de que el metro más adecuado para traducir los asclepiadeos es el dodecasílabo vasco. No es sino un dato más para tener en cuenta.

De las seis odas compuestas en estrofas alcaicas que traduce Onaindía, dos, i, 16 y 17 (*O matre pulchra filia pulchrior* y *Velox amoenum saepe Lucretilem* respectivamente), están en un tipo de estrofa cuyos dos primeros versos tienen la estructura 7 / 6, y los dos últimos versos son octosílabos. En casi todas las estrofas riman los pares. Copio a continuación la primera estrofa de i, 16 y su traducción.

O matre pulchra filia pulchrior,  
quem criminosis cumque voles modum  
pones iambis, sive flamma  
sive mari libet Hadriano.

Ama ederragandik, oi zu, ume ederrago!  
 Egotz naitara nire ziri-aapaldiak;  
 Nai badituzu, sutara,  
 Edo-ta Adria itxasora.

El metro que utiliza Onaindía tiene cierta tradición entre los *olerkaris*, y sobre todo (es curioso) en Zaitegui. Este metro hace que la unidad estrofa resalte notablemente. El análisis del metro latino que subyace a esta adaptación es el de agrupar por un lado los dos hendecasilabos y por otro el eneasilabo y el decasilabo, lo cual parece justificado. Claro que un análisis como éste pasa por alto el hecho a que hacían referencia Leishman y Wilkinson en las líneas que he citado en este mismo parágrafo.

En conjunto, esta adaptación mimética (igual que las dos de Zaitegui) no parece del todo inadecuada.

Las odas i, 26 y 29 (*Musis amicus tristitiam et metus* y *Icci, beatissimum Arabum invades*) las traduce en versos de estructura 7 / 6, repetidos estíquicamente. No se trata, como pudiera pensarse, del tradicional zorcico menor. Basta con leer la traducción de la primera estrofa para cerciorarse de ello.

Musis amicus tristitiam et metus  
 tradam protervis in mare Creticum  
 portare ventis, quis sub Arcto  
 rex gelidae metuatur orae,

Eder zaizkit Musak, eta bioaz urrun  
 Ene ituna ta izua aize ankerren egora,  
 Eraman ditzatela Kretako itxasora,  
 Bebiltza urrun Ipar lur izoztuetan  
 Erregeren ikaraz,

La forma de la traducción, esta vez, implica un análisis del ritmo latino totalmente diferente del que ha hecho en los dos casos anteriores. Podría justificarse lo mismo que podía justificarse el de Zaitegui, más fácilmente incluso, porque aquí los dos hemistiquios son diferentes entre sí, con lo que se acerca más (puesto que estamos en traducciones de forma claramente mimética en ambos casos) al ritmo latino. Por otra parte, el metro que se utiliza en este caso tiene también tradición entre los *olerkaris*, con lo que la situación de cada uno es muy semejante por ese lado. Lo que parece inadmisibles es que se cambie constantemente el metro en el que se vierten los poemas originales.

La oda i, 27 (*Natis in usum laetitiae scyphis*) la traduce en un metro parecido al de las odas i, 16 y 17. Los dos primeros versos de cada estrofa tienen la estructura 7 / 6, y los dos últimos son heptasilabos. De este modo, la forma estrófica está claramente marcada. La ligazón entre las dos partes de la estrofa (es decir, los dos primeros versos y los dos últimos) es quizá mayor aquí que en las odas 16 y 17, puesto que en los dos últimos versos el número de sílabas es igual al

del primer hemistiquio de los otros dos. Por tanto, sobre ésta puede decirse prácticamente lo mismo que sobre las citadas 16 y 17.

En fin, la oda i, 9 (*Vides ut alta stet nive candidum*) la traduce por medio de dos primeros versos de estructura 8/7, y dos últimos versos octosílabos. En realidad, puede decirse lo mismo que sobre i, 27.

En general, sobre los metros en que se ha traducido la estrofa alcaica, hay que notar lo siguiente: la propia esencia del metro latino justifica en este caso tanto la traducción en versos repetidos estíquicamente como la traducción en un metro de carácter estrófico claramente marcado (pues en estos dos grupos pueden clasificarse las traducciones citadas). El número de sílabas por verso es algo que no tiene tanta importancia. Lo que sí parece necesario mantener es una división en dos hemistiquios, sean o no iguales (el término no implica igualdad exacta de las dos partes), al menos en los dos primeros versos de la estrofa, si la hay.

Está claro que en todas estas traducciones hay voluntad mimética. Sin embargo, tampoco falta cierto deseo de que la forma sea de sustitución analógica (pues ambos términos, como se ha apuntado ya y se tratará más en detalle a continuación, no son excluyentes): se ha visto que casi todos los metros utilizados lo son también entre los *olerkaris*, y no creo que se deba exclusivamente a la vinculación de estos dos traductores a ese grupo de poetas.

Por lo que hace al verso sáfico latino, su estructura es como sigue:

— u — — — u u — u — x

El uso de este verso en solitario es muy raro hasta época tardía. Normalmente se utiliza formando estrofas, y la más común es la sáfica.

Por medio de una ampliación interna, este sáfico se convierte en un metro conocido como sáfico mayor, gran sáfico o *Sapphicum alterum* que, combinado con el aristofanio, utiliza Horacio en la oda i, 8. Su estructura es ésta:

— u — — — u u — — u u — u — x

En la oda i, 8 aparece formando dísticos con el aristofanio, que también suele llamarse pequeño sáfico. Su estructura es exactamente igual a la de las siete últimas sílabas del sáfico o del gran sáfico:

— u u — u — x

La única vez que se utiliza este dístico es en la oda i, 8. Apréciese, ante todo, el hecho de que el aristofanio es idéntico al final del gran sáfico, e imagínese la sensación rítmica que esto tenía que producir.

La estrofa sáfica está formada por tres versos sáficos y un verso clausular llamado adónico. El esquema de su estructura es éste:

— u — — — u u — u — x  
 — u — — — u u — u — x  
 — u — — — u u — u — x  
 — u u — x

El adónico clausular subraya el carácter independiente de la estrofa. Pero la ligazón que existe entre el último sáfico y el adónico parece ser muy estrecha. Hasta tal punto que a veces no hay cesura entre ambos.

En la oda octava del primer libro aparecen dísticos formados por un aristofanio y un gran sáfico. Se ha expuesto ya la relación simultánea de semejanza y contraste que hay entre ambos.

Onaindía traduce estos dísticos por versos de estructura 7/6 repetidos estíquicamente. Nótese la diferencia rítmica que hay entre los dos fragmentos.

Lydia, dic, per omnis  
 hoc deos vere, Sybarin cur properes amando  
 perdere, cur apricum  
 oderit campum, patiens pulveris atque solis,  
 cur neque militaris  
 inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis  
 temperet ora frenis?

Esaidazu, oi Lide, urzitarrakatik,  
 Zer dala-ta maitez gal nai duzu Sibari?  
 Len auts-euzki zaleak gudu-zelaia utzi?

Zergatik lagunekin ez dabil zaldi-gain,  
 Edo prantses aoak sarrantx latz ez ezi?

Parece evidente que en este caso la elección del metro es absolutamente gratuita.

Siete de los poemas traducidos están, en el original, compuestos en estrofas sáficas. De estos siete, dos los ha vertido Zaitegui; el resto Onaindía.

Las odas que traduce Zaitegui son la ii, 10 (*Rectius vives, Licini, neque altum*) y la ii, 16 (*Otium divos rogat in patenti*). La oda ii, 10 la traduce en versos de estructura 6/6 y, como metro clausular, se sirve también de uno de estructura 6/4, rimando sólo los pares. Valga como ejemplo la primera estrofa.

Rectius, vives, Licini, neque altum  
 semper urgendo neque, dum procellas  
 cautus horrescis, nimium premendo  
 litus iniquum.

Zoriontsuago biziko aiz-eta,  
 ez beti itsasoan sartu barruegi.  
 Ezta ekaitzaren beldurrez ez yardun  
 itsas-ertz beltzari lotuegi.

El que la estructura de los tres primeros versos sea ésa y no otra, puede justificarse: al quedar la cesura tras la quinta sílaba, los versos latinos quedan divididos en un miembro de cinco y otro de seis sílabas. Que sean los tres primeros versos los que tienen esta estructura, viene también justificado porque en la estrofa sáfica los tres primeros versos son iguales. Por último, la *variatio* que supone el que la estructura del último verso sea 6/4, responde a la que se da en la estrofa latina por medio del adónico<sup>7</sup>.

Por lo demás, es una forma estrófica que Zaitegui utiliza en sus poemas originales con gran frecuencia. Una vez más, se trata de un caso de combinación de forma mimética y sustitutoria en la forma de la traducción.

La otra oda que traduce Zaitegui es la ii, 16. El metro que utiliza es, curiosamente, distinto del que se acaba de ver. En el caso de las estrofas alcaicas, el metro era el mismo para las dos traducciones. Aquí, en cambio, no sucede así. Esta vez se sirve de versos de estructura 6/6 repetidos estíquicamente, y con una rima apenas perceptible.

Otium divos rogat in patenti  
prensus Aegaeo, simul atra nubes  
condidit lunam neque certa fulgent  
sidera nautis;

Atsedena eska oi dio Yainkori  
Egai-itxas zabalán ekaitzak atzi dun  
Arrantzalek, laño beltzak illargia  
Estali ta izar bat zerun ez izaki.

Que los versos tengan la estructura 6/6 sigue estando justificado, lo mismo que en la oda ii, 10. Sin embargo, la falta de 6/4 como metro clausular conlleva graves consecuencias. En primer lugar, equipara el adónico a los sáficos. En segundo lugar y sobre todo, no hay nada que cumpla la función del adónico: la estrofa como unidad pasa a convertirse en algo meramente tipográfico, ya que la rima es particularmente débil en este poema.

Ninguna de las traducciones de Onaindía tiene una forma parecida a la de estas dos de Zaitegui. De aquéllas, las odas i, 12 y 25 (*Quem virum aut heroa lyra vel acri* y *Parcius iunctas quatiunt fenestras*), las traduce en versos de estructura 7/6, con uno hexasílabo como clausular. Copio la primera estrofa de i, 25.

Parcius iunctas quatiunt fenestras  
iactibus crebris iuvenes protervi,  
nec tibi somnos adimunt, amatque  
ianua limen,

(7) No hay que olvidar que, en latín, las cesuras no implican pausa, sino sólo corte de palabras. Por lo tanto, su efecto es más débil que el que pudiera producir la pausa, llamada frecuentemente cesura también, del sistema de versificación vasco, y por medio de la cual se pretende imitar la cesura latina. No es, pues, un elemento crucial. (Para más detalles sobre la cesura latina, puede verse la nota 33 de la primera parte de este trabajo).

Orain ez, ez ditue zure leio itxiak  
 Onen sarri kaskatzen gazte limuriak,  
 Lorik ere ez dizute ainbat galerazten;  
 Geldi datza atea,

La intención mimética es clara. Es posible que el hecho de que el verso clausular tenga el mismo número de sílabas que el segundo hemistiquio de los demás versos, produzca una sensación de continuidad semejante a la del adónico latino respecto del tercer sáfico.

Las odas i, 20 (*Vile potabis modicis Sabinum*) y i, 22 (*Integer vitae scelerisque purus*) están traducidas en estrofas cuyos tres primeros versos tienen la estructura 7/6, y con un verso clausular heptasílabo. Es decir, una forma muy parecida a la de las traducciones de i, 12 y 15. Cambia el número de sílabas del último verso, y pasa a tener las mismas que el primer hemistiquio de los precedentes.

La traducción de la oda i, 2 (*Iam satis terris nivis atque dirae*) tiene estrofas cuyos tres primeros versos, una vez más, son de estructura 7/6, y cuyo último verso es octosílabo. Es decir, los versos sáficos son traducidos en la misma forma, mientras que el adónico lo es con mayor número de sílabas, alejándose un poco de lo que es el verso latino y, por otra parte, de la forma de las demás líneas. Sin embargo, sigue subrayando la unidad de la estrofa y cumpliendo las demás funciones del metro clausular.

En fin, la oda i, 10 (*Mercuri, facunde nepos Atlantis*) tiene una forma que implica un análisis semejante al de i, 2: los tres primeros versos de cada estrofa tienen la estructura 8/7, y el último es octosílabo, igual que en i, 2. La forma se acerca mucho a la de i, 20 y 22.

Sobre el conjunto de traducciones de estrofas sáficas, se puede decir que en la mayor parte de los casos la forma de las mismas viene justificada, incluso en sus detalles a veces, por la forma del original. Es decir, se trata de traducciones en cuya forma la voluntad mimética tiene un gran peso. Se da además la circunstancia de que, a diferencia de lo que ocurría con las traducciones de odas compuestas en estrofas alcaicas, los metros que se vienen viendo son poco frecuentes entre los que usan habitualmente los *olerkaris*. Más exactamente, son poco frecuentes esas estrofas con un metro clausular de ese tipo, ya que líneas con una estructura como la de los tres primeros versos de cada estrofa sí lo son.

Por lo demás, se nota cierta homogeneidad en la forma de traducir las estrofas sáficas: casi siempre están bien diferenciadas, con los tres primeros versos formados por miembros de entre seis y ocho sílabas; cada verso tiene siempre dos hemistiquios (la mayor parte de las veces desiguales), y el verso clausular tiene el mismo número de sílabas que alguno de los miembros de los versos precedentes. La división de cada una de las tres primeras líneas viene justificada, además de por-

que la longitud del verso lo exige, por la cesura que parte el verso sáfico en dos miembros desiguales. El verso final, más corto siempre, refleja el adónico, cuyas características se han tratado ya.

Muchas de las odas del libro primero de los *Carmina* de Horacio están compuestas en versos asclepiadeos. El asclepiadeo menor o pequeño (un verso cuya estructura es un gliconio con ampliación interna) puede utilizarse de muy diversas formas.

Una de éstas, la más simple, es la repetición del asclepiadeo menor *katà stichon*. Es el caso de la oda i, 1, *Maecenas atavis edite regibus*. En este caso, los dos coriambos están casi siempre cortados por una cesura, de forma que el verso queda dividido en dos hemistiquios hexasilabos casi simétricos. Sobre el ritmo de este verso Hellegouarc'h<sup>8</sup> dice lo siguiente:

D' un rythme ample et régulier, le vers a beaucoup d' unité, de gravité et de force, qualités renforcées par l' usage *katà stichon* de ce vers.

Sin duda Ormaechea se refería al asclepiadeo menor cuando dijo que el metro vasco más próximo a los asclepiadeos latinos era el dodecasílabo<sup>9</sup>.

Onaindía, sin embargo, traduce la oda, i, 1 en versos de estructura 7/6 repetidos estíquicamente. Parece que la forma más adecuada, dentro de la línea que se viene viendo en las traducciones de metros eolios, hubiera sido un verso de estructura 6/6, que el propio Onaindía utiliza para traducir la oda i, 14. Copio los seis primeros versos a continuación.

Maecenas atavis edite regibus,  
o et praesidium et dulce decus meum,  
sunt quos curriculo pulverem Olympicum  
collegisse iuvat, metaque fervidis  
evitata rotis palmaque nobilis  
terrarum dominos evehit ad deos;

Oi, Mekena! errege odol jatorreko,  
ene igesleku bigun ta dirdai deduzko:  
leiaz opa du askok goitar autsa astindu,  
gurpil goriz orobat mugarik ez iku  
eta garaitz-abarrez nausitu alairik,  
lur-jabeak, Jainko lez, gora eraikirik.

A pesar de todo, la forma por la que ha optado Onaindía no es en absoluto desechable: al fin y al cabo, los dos hemistiquios latinos no son totalmente simétricos, aunque tengan el mismo número de sílabas. Por lo demás, se respeta la sucesión estíquica del mismo verso, pro-

(8) Hellegouarc'h, art. cit., p. 70.

(9) Apud Ibinagabeitia, A., «*Orixe* euskeratzalle», in AAVV., «*Orixe* Omenaldi, San Sebastián, Euskaltzaindia, 1965, pp. 87-117, p. 100.

duciendo así una sensación de regularidad semejante a la del texto latino.

En ocasiones parece como si intentara agrupar los versos en dísticos por medio de la rima. Pero no lo hace sistemáticamente, ni está muy claro cuando lo hace.

El gran asclepiadeo, asclepiadeo mayor o *Asclepiadeum quintum*, es igual al asclepiadeo menor, con la única diferencia de que aquél tiene un coriambo más. Su estructura, por tanto, es ésta:

— — — u u — — u u — — u u — u x

Suele repetirse *katà stichon*, como en las odas i, 11 y 18 de Horacio.

La oda i, 18 (*Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem*) la traduce Onaindía en versos de estructura 5/5/5, repetidos estíquicamente. Podría justificarse como un intento de remedar el efecto que produce el coriambo central entre las dos cesuras que habitualmente lo delimitan. Por otra parte, el número de sílabas es muy parecido.

La oda i, 11 la traduce de forma distinta. Se trata ahora de versos de estructura 8/7, repetidos también estíquicamente. Aquí el número de sílabas por línea es igual que en el caso de i, 18, pero la distribución no lo es. No parece, sin embargo, despreciable como traducción de forma mimética. La rima, una vez más, es muy débil, lo cual se adecuaba al hecho de que los versos se sucedan sin formar estrofas<sup>10</sup>.

El asclepiadeo A es una estrofa compuesta por tres asclepiadeos seguidos de un gliconio. Puesto que el asclepiadeo no es sino un gliconio con ampliación interna, se entenderá que, dentro de la estrofa, el ritmo apenas varía. Hay, pues, una gran homogeneidad.

La cesura sigue yendo entre los dos gliconios, como en el sáfico menor, de modo que el verso queda partido en dos hemistiquios hexasílabos.

De las odas que traducen Onaindía y Zaitegui, las que están compuestas en este metro son i, 6, 15 y 24.

La oda i, 6 (*Scriberis Vario fortis et hostium*) la traduce Onaindía en versos de estructura 7/6 repetidos estíquicamente. La rima, esta vez, agrupa los versos de cuatro en cuatro, pero es tan tenue que apenas se percibe. Que los versos se repitan estíquicamente podría justificarse por la homogeneidad de la estrofa asclepiadea A.

Sin embargo, los criterios que parece que maneja al escoger el metro en los otros dos casos son completamente diferentes. Los dos poemas, i, 15 y 24 (*Pastor cum traheret per freta navibus* y *Quis desiderio sit pudor aut modus*) los traduce en versos también de estructura 7/6, pero con un metro octosílabo que cierra la estrofa. El análisis que es-

(10) La ley de Meineke no tiene nada que ver con esto, evidentemente.

to supone es el mismo que en las traducciones de i, 1, 6 y otros que se verán más abajo, pero la estrofa como unidad (o, si se prefiere, la función y efecto del gliconio clausular) es vista de un modo totalmente distinto. Con este octosílabo la estrofa, como tal, queda perfectamente delimitada. Otra cosa es si el octosílabo es el verso clausular más apropiado. El gliconio, desde luego, tiene ocho sílabas también, así que lo de Onaindía tiene su justificación.

El asclepiadeo B se compone de dos primeros versos asclepiadeos, un ferecracio y un gliconio. Una vez más, los distintos tipos de versos que se combinan para formar esta estrofa son muy parecidos. La prueba de que la ligazón entre las líneas es estrecha, es que hay veces en que Horacio parte una palabra métrica entre el segundo asclepiadeo y el ferecracio.

Onaindía traduce cuatro odas que están compuestas en el asclepiadeo B, y las cuatro en diferente metro. Casualmente, una de éstas, la i, 14, la traduce también Zaitegui. En la versión de Zaitegui, los dos primeros tienen estructura 6/6, y los dos últimos son octosílabos<sup>11</sup>. Onaindía la traduce exactamente del mismo modo. A pesar de que en la traducción no se puede percibir influencia alguna, es perfectamente posible (y lícito, desde luego) que Onaindía haya seguido en esto a Zaitegui. En el caso contrario ello no significaría nada, porque las otras tres odas que traduce que están en este mismo metro, las vierte en formas métricas diferentes.

La opción de Zaitegui parece especialmente adecuada. Por una parte, los asclepiadeos están perfectamente imitados por los versos de estructura 6/6; el número total de sílabas es el mismo, la cesura está en la misma posición, y cada hemistiquio tiene también las mismas sílabas que en el modelo latino. Los dos versos finales, por otra parte, tienen el mismo número de sílabas que el gliconio, es a saber, ocho. Ha igualado, pues, el gliconio y el ferecracio. El motivo puede ser el deseo de Zaitegui (probado, como se recordará, en otras ocasiones) de mantenerse dentro de la tradición de los *olerkaris* por lo que al uso de los metros se refiere. Valerse de una estrofa de cuatro líneas con tres tipos de versos diferentes, hubiera sido salirse de esta tradición. Además, el efecto que produciría sería verdaderamente extraño. Copio en primer lugar la primera estrofa del texto latino; a continuación, la de la traducción de Zaitegui; por último, la de Onaindía.

O navis, referent in mare te novi  
 fluctus! o quid agis? fortiter occupa  
 portum! nonne vides ut  
 nudum remigio latus,

(11) No hay que olvidar que la traducción de Zaitegui se publicó en 1946, y la de Onaindía en 1959.

Ene ontzi ori! Berriz itxasorantz  
 eramango aute olatu berriak.  
 Ene! Zertan ari aiz ba?  
 Ditxoari gogor eutsi!

Oi ontzi! itxasora berriz ere uin-zear?  
 Ene! zer dagizu? Zaude kaian geldi.  
 Ez ote dakusu ongi  
 Arraun-uts saiets-aldera?

La sensación de que el ritmo de las dos traducciones es diferente, se debe a la tendencia que tiene Onaindía a la disociación entre grupos sintácticos y unidades métricas.

La oda i, 23 (*Vitas inuleo me similis, Chloe*) está traducida en estrofas con el siguiente esquema: los dos primeros versos tienen estructura 7/6, y los dos últimos son octosílabos. Por tanto, lo único que cambia respecto de la forma de i, 14 es el número de sílabas del primer miembro de los dos primeros versos. Es, lo mismo que casi todos los que utiliza Onaindía, un metro con tradición en la poesía de los *olerkaris*.

La oda i, 21 (*Dianam tenerae dicite virgines*) tiene, en la traducción de Onaindía, los dos primeros versos de cada estrofa de estructura 7/6, y los dos últimos hexasílabos. Poca diferencia hay, pues, con i, 23: los gliconios son traducidos por versos de seis sílabas en vez de serlo por versos de ocho. Por una parte, se aleja del original, ya que el gliconio tiene siempre ocho sílabas. Por otra, la ligazón entre los dos últimos versos y los dos primeros es mayor, porque el segundo miembro de cada uno de los dos primeros versos es precisamente hexasílabo. Lo mismo que en el caso anterior, el ferecracio se iguala al gliconio.

Así pues, en los cuatro casos que se han visto de estrofas asclepiadeas B, los ferecracios se equiparan a los gliconios. La oda i, 5, por el contrario, implica un análisis distinto. En este caso se trata de estrofas formadas por dos dísticos, en los que el primer verso tiene diez sílabas y el segundo ocho. El decasílabo está dividido en dos hemistiquios iguales, y el octosílabo lo está en dos miembros, uno de cinco y otro de tres sílabas. Si se tiene en cuenta que el verso más breve de cada dístico rima con el correspondiente del otro dístico, se ve claramente que se trata de zorricos mayores. No es necesario llamar la atención sobre la incoherencia que esto supone, cuando los demás poemas, compuestos exactamente en el mismo metro, han sido traducidos en los metros estudiados, todos muy diferentes de éste. Evidentemente, la forma mimética, que Onaindía venía practicando en todos los demás casos, es abandonada.

Si se prescinde del caso de i, 5, hay cierta homogeneidad en la forma de las traducciones de la estrofa asclepiadea B. Prevalece, en la mayor parte de los casos, un análisis en virtud del cual el ferecracio

y el gliconio se igualan para oponerse a los dos versos asclepiadeos. Los dos últimos aparecen con ocho o seis sílabas; ocho porque ése es el número de sílabas que tiene el gliconio; seis porque seis sílabas tiene siempre el segundo miembro de los versos anteriores. Onaindía traduce los asclepiadeos en versos de estructura 7/6, salvo en el caso de i, 14, donde tienen la estructura 6/6, igual que en la traducción de Zaitegui de ese mismo poema. Hay, pues, una indudable homogeneidad, prueba del intento (y del resultado satisfactorio) de hacer una traducción de forma mimética.

El asclepiadeo cuarto es una estrofa formada por dos dísticos, cada uno de los cuales está formado, a su vez, de un asclepiadeo menor y de un gliconio. Los ingredientes, por tanto, son los mismos que los de las estrofas asclepiadeas A y B. La posición del asclepiadeo (que, como se recordará, es una ampliación del gliconio) a continuación inmediatamente del gliconio, produce la sensación de ser una mera prolongación del anterior. Los finales son casi siempre yámbicos, lo que no hace sino aumentar la sensación de uniformidad.

Las odas que están compuestas en este metro son tres: i, 3, 13 y 19. Las tres traducidas por Onaindía, y todas en formas diferentes

La i, 3 (*Sic te diva potens Cypri*) está traducida de la siguiente manera: los tres primeros versos de cada estrofa tienen doce sílabas, distribuidas en dos hemistiquios hexasílabos, y el último verso es eneasílabo<sup>12</sup>. Los tres versos de estructura 6/6, indudablemente, reflejan los asclepiadeos menores. Pero excepto esto, no hay nada que pueda justificarse partiendo de la forma original. La distribución en dísticos se pasa por alto. Lo mismo sucede con los gliconios: además de que el verso más breve es de nueve sílabas y no de ocho, su función es la de metro clausular, a diferencia de lo que ocurre en el original, ya que en los dísticos son los gliconios los que preceden a los asclepiadeos, y no al revés.

La oda i, 13 (*Cum tu, Lydia, Telephi*), en cambio, refleja con notable acierto la forma original. Son dísticos cuyo primer verso tiene ocho sílabas y el segundo la estructura 6/6. Es decir, ocho sílabas, exactamente igual que el gliconio y en su misma posición (precediendo al asclepiadeo), y doce sílabas, distribuidas en dos hemistiquios iguales, lo mismo que el asclepiadeo y en su misma posición. Nótese la semejanza en la primera estrofa, que copio a modo de ejemplo.

Cum tu, Lydia, Telephi  
cervicem roseam, cerea Telephi  
laudas bracchia, vae meum  
fervens difficili bile tumet iecur.

(12) Hay que notar que la estrofa octava tiene, curiosamente, cinco versos en vez de cuatro, y que de esos cinco el segundo y el tercero no siguen el esquema 6/6.

Zuk, oi Lidel, Teleporen  
 Larrosa-lepogain ta ezko-besoak  
 Goratzen, ai! gibelak  
 Dirakit, beaztun gaitzez anpatua.

La oda i, 19 (*Mater saeva Cupidinum*), en fin, la traduce Onaindía en versos de estructura 7/6 repetidos *katà stíchon*. Puede aplicársele lo que se ha dicho sobre i, 3 y i, 13.

Prácticamente todos los metros que se han utilizado en estas traducciones, tanto por parte de Onaindía como de Zaitegui, lo son también, y de forma habitual en algunos casos, por los *olerkaris*. Una vez más, pues, el intento de traducción de forma mimética se aúna con un cierto cuidado por no utilizar metros que resulten demasiado extraños al tipo de temática, y a la forma en general, de la poesía vasca.

Las odas i, 4, 7 y 28, como se ha señalado ya, no están compuestas en metros eolios. Sin embargo, por comodidad y porque, en definitiva, son metros líricos y con características temáticas muy semejantes a las de los eolios, los incluyo en este apartado. Hay que tener en cuenta, claro está, las diferencias que los separan de éstos, de las que la más importante es la ausencia de la isosilabia como rasgo pertinente.

El cuarto metro arquiloqueo, en el que está compuesta la oda i, 4, consiste en un dístico formado por un verso arquiloqueo y un senario yámbico cataléctico. El verso arquiloqueo, a su vez, se compone de un tetrapodio dactílico y de un tripodio trocaico. En el verso arquiloqueo la cesura está entre el tetrapodio dactílico y el tripodio trocaico. En el caso del senario, se trata de una cesura pentemímeres. En realidad, el dístico se compone de tres partes: el tetrapodio dactílico, el tripodio trocaico, y el senario yámbico cataléctico.

La oda i, 4 (*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*) la traduce Onaindía en *zortziko nagusia*. La disposición tipográfica sigue este esquema por línea: 5/5/5/3, agrupando los versos de dos en dos. Es imposible pensar tanto en un intento de traducción de forma mimética, como de traducción de forma de sustitución analógica.

Las odas i, 7 y 28 (*Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen y Te maris et terrae numeroque carentis harenae*) están compuestas en metro alcmánico. Se trata de un dístico formado por un hexámetro y un tetrapodio dactílico, metros ambos que ya se han encontrado en otros casos. Las dos están traducidas de diferente forma, aunque reflejan el mismo análisis del metro latino.

La i, 7 está traducida en versos de quince y catorce sílabas. La rima los agrupa de dos en dos, reflejando la distribución en dísticos del original.

La i, 28 tiene versos de estructura 7/6, también repetidos estíquicamente.

El poema de Marcial titulado *Ad lectorem* y traducido por J. A. Echebarría, está compuesto en versos falecios, cuya estructura es

x x — u u — u — u — x

Es un metro ligado tradicionalmente a poesía de carácter más bien leve<sup>13</sup>.

La traducción de Echebarría está en versos de estructura 5/6 repetidos *katà stíchon*, y distribuidos en dos estrofas de cuatro versos cada una y con rima en los pares. La brevedad del poema permite reproducirlo entero.

Hic est quem legis ille, quem requiris,  
toto notus in orbe Martialis  
argutis epigrammaton libellis;  
cui, lector studiose, quod dedisti  
viventi decus atque sentienti,  
rari post cineres habent poetae.

Irakurtuten ari zarean  
ta lera andiz billa dozuna,  
Martial da, ludi guztian ziri-  
bertso zorrotzak erazaguna.

Irakurle on, bizi-jakitun  
dalarik emon dautsozun aintza,  
oso olerkari gitxik izaten  
dabe, etorríta ere eriotza.

La traducción podría pasar fácilmente como de forma mimética. Sin embargo, no es ésta la que suele preferir Echebarría. En cualquier caso, mimética, de sustitución o de cualquiera de las otras formas posibles, no parece inadecuada. Como mimética, sin lugar a dudas, podría explicarse fácilmente: el número de sílabas (otra vez estamos en métrica isosilábica) es parecido, y la posición de la cesura también. Como traducción de forma de sustitución analógica tampoco dejaría de ser apropiada, pues el metro que utiliza Echebarría es de uso popular, sin estar, por lo demás, fuertemente marcado. De todas formas, poco se puede sacar de un *corpus* tan pequeño como éste.

A modo de conclusión, sobre las traducciones de metros eolios en general habría que decir que la mayor parte de las veces la forma del poema original determina la forma de la traducción. Quizá sea más exacto decir que el traductor procura que los elementos rítmicos de su traducción sean justificables, estén motivados por la forma del poema original. Esto no significa, por supuesto, que exista una relación unívoca entre la forma de ambos textos.

Por otra parte, es evidente que la forma de estas traducciones es

(13) El verso tuvo gran éxito en la literatura latina: se le llamó hendecasílabo, sin más, y fue utilizado por Varrón en sus *Saturae Menippeae*, por Catulo, por los autores de los *Priapeae*, por Petronio, Estacio, Ausonio, etc. En la tradición griega, por el contrario, es un metro ligado a la poesía grave.

fundamentalmente mimética, lo cual se ve favorecido por el carácter isosilábico de la métrica eolia. Sin embargo, no hay que olvidar que puede darse cierta coexistencia entre la forma mimética y la de sustitución analógica. El género literario es lo suficientemente vago y amplio, por impreciso, como para permitir que dentro de él pueda haber distintos tipos de metro. Uno de los criterios que pueden manejarse para esta posible selección es precisamente el de la aproximación rítmica al texto que se pretende traducir de forma mimética. Puede suceder también lo contrario: la forma mimética ideal puede ceder un poco para aproximarse a las formas que adoptan poemas semejantes en géneros semejantes. Es lo que ocurre en el caso de los metros eolios. En la inmensa mayoría de los casos, los metros utilizados lo son también por los *olerkaris*, que en la época de la preguerra, en su mayor parte, practicaron una poesía culta, muy influida por los clásicos latinos, sobre todo por Horacio<sup>14</sup>.

\* \* \*

Parece oportuno concluir con unas consideraciones generales sobre teoría de la adaptación métrica y, más concretamente, de la adaptación de los metros latinos clásicos al euskara.

Viktor Kochol afirmaba, como se recordará, que para que una traducción de forma mimética pudiera llevarse a cabo con éxito, era necesario que las dos lenguas implicadas estuvieran relacionadas rítmicamente. Hice ya alguna referencia a la imprecisión, y consiguiente falta de utilidad, del concepto de relación rítmica entre dos lenguas. Mi opinión, creo que avalada por los numerosos ejemplos aducidos, es que tal semejanza no es necesaria para realizar una traducción mimética irreprochable. Cada elemento rítmico de la lengua del poema original puede ser sustituido, en la lengua terminal, por otro cuya función sea de importancia semejante. Es decir, se crea un sistema de correspondencias arbitrarias: un determinado elemento rítmico refleja, por convención, aunque no total, otro elemento del poema original. La arbitrariedad no es absoluta porque debe tenerse en cuenta la importancia del elemento en cuestión, el lugar que ocupa en la jerarquía del sistema rítmico. En fin, la semejanza, en vez de ser física, como quiere Kochol, es estructural.

Hay, sin embargo, una condición que los teóricos de la adaptación métrica no suelen señalar. Se trata de que los elementos rítmicos escogidos para la forma de la traducción, no interfieran con otros propios de un tipo de poesía o de un género literario determinados. Es decir, ya que un ritmo, por su simple naturaleza, no puede evocar un *êthos* particular, en las traducciones de forma mimética habrá que cuidar de que el ritmo elegido no interfiera con otro cualquiera de la tra-

(14) Algunos de éstos llegaron a componer poemas en latín.

dición poética de la lengua a que se traduce, creando en la mente del lector evocaciones no buscadas.

Las formas miméticas y de sustitución analógica, como se viene repitiendo con quizá excesiva insistencia, no son excluyentes. Los géneros literarios nunca son perfectamente homogéneos, es decir, nunca están formados por un conjunto de obras literarias idénticas unas a otras. Dicho de otro modo, en un mismo género puede, y normalmente suele haber varios tipos de metros diferentes, del mismo modo que un metro puede servir a géneros diferentes.

Puede darse cualquiera de estos dos casos: partiendo de la voluntad de hacer una traducción de forma mimética, se hace que el metro escogido o creado se modifique para acercarse a la forma de un género semejante al del poema que se quiere traducir; si se parte, por el contrario, del deseo de hacer una traducción de forma de sustitución analógica, sin salir del abanico de posibilidades que ofrece el género para escoger el metro de la traducción, puede optarse por aquella que más se parezca a la forma del poema original.

Por lo que hace a los traductores que se han tratado aquí, hay que decir que, en general, son conscientes de que el poema que pretenden traducir tiene una forma métrica determinada que, como parte del poema, es necesario tener en cuenta. El hecho de que sus trabajos estén en verso indica una especial preocupación por esto.

Una característica de la mayor parte de las traducciones y que merece notarse es la falta de consecuencia en la traducción de un tipo de metro latino por otro vasco. Me refiero, una vez más, al hecho de que un mismo metro se traduzca unas veces de un modo y otras de otro. Probablemente se deba a un intento de evitar la monotonía. Si mejorar a los clásicos es tarea de alguien, no lo es, desde luego, del traductor.

Se hace difícil, en ocasiones, saber qué elementos rítmicos han aislado en su análisis, consciente o inconsciente, los traductores. Parece que los que más se tienen en cuenta son los siguientes: el número aproximado de sílabas por verso; la distribución de pausas y cesuras; la existencia o no de una unidad mayor que el verso; la distribución de los versos dentro de la estrofa, si la hay y, en fin, la forma en que cada línea se relaciona con la siguiente. Es evidente que la interpretación del sistema de versificación latino viene impuesta por la lengua o lenguas que mejor conocen los traductores.

Queda confirmado, en fin, que es la función el factor que en mayor medida determina la forma de la traducción. Hablar de la función de una traducción, y hacerlo del público a quien va destinada es casi lo mismo. Traducciones que podríamos calificar de populistas, como las de Iturriaga y Echebarría, optan casi siempre por la forma analógica de sustitución. El resto de las traducciones, en mayor o menor medida, no son sino *tours de force* en los que se muestra la habilidad

para traducir unos textos particularmente difíciles, o la capacidad de la lengua para expresar con sus propios medios algo a lo que hasta entonces no se había aplicado. (No hay que olvidar nunca la peculiar situación de las letras vascas en euskara. Se debe tener presente que quien vaya a leer a Horacio, aquí y ahora, lo hace mejor en latín o en cualquiera de las otras lenguas que nos rodean. Todos estos textos, salvo quizá algunas traducciones de forma analógica de sustitución, son leídas por personas que poseen ya a los clásicos en otra lengua).

\* \* \*

El punto de vista desde el que he intentado tratar estos textos es, como decía al principio, el de la pervivencia de los clásicos en la literatura vasca: debería, pues, insertarse en un estudio de las traducciones de los clásicos al euskara y, en última instancia, no sería sino un capítulo, una nota a pie de página quizá, de una obra que versara sobre la tradición clásica en la literatura escrita en euskara.