

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1992

ARCHIVO
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

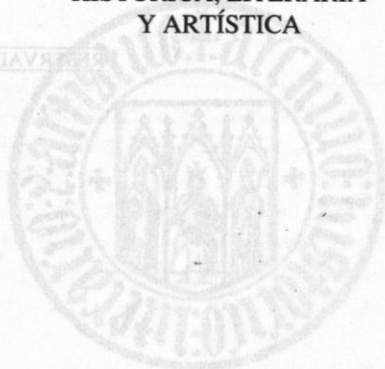
PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

2.^a ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NUM. 28

Deposito Legal: SE-1.986-1991 / I. S. S. N. 0210-4087

Impreso en imprenta "A. Muñoz" Avda. de Andalucía, 17. Centro - Sevilla



Publicaciones de
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal: SE-1.958-1993 / I.S.S.N.: 0210-4067

Impreso en Imprenta A. Pinelo. Avda. de las Erillas, 17. Camas - Sevilla

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

Número 228

1992

Director: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Pizarro Méndez, Presidente de la Diputación Provincial

ARTÍCULOS

José Manuel Andrés

HISTORIA

2.ª ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NÚM. 228

LITERATURA

ROMERO LUQUE, Juan Antonio

Machado y su visión del flamenco

PÉREZ GARCÍA, Norberto

El surrealismo en la poesía de Norberto Pérez García

REDACCIÓN: Calle Serrano, 118, 41013 Sevilla, España. Tel. 352 21 21. Fax 352 21 21.

Los artículos de esta revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Traducciones: Horacio Rodríguez Cordero (Sevilla).

SEVILLA, 1992



ARCHIVO
EXCMO. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1992

ENERO-ABRIL

Número 228

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31

41071 SEVILLA (España)

97	MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: Miguel de Zumárraga nuncio de la portada del Hospital de los Cinco Llagas	
117	HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: La construcción del triun- fo a la Virgen del Parto en la renovación urbana de Sevilla	

SUMARIO

MISCELÁNEA

ARTÍCULOS

HISTORIA

BAENA LUQUE, Eloisa y ARENAS POSADAS, Carlos: <i>La meca- nización del primer centro fabril de Sevilla: La Fábrica de Tabacos. 1887-1925.</i>	3
ANTÓN SOLÉ, Pablo: <i>Las relaciones del Obispo de Cádiz con el metropolitano, los sufraganeos de la provincia de Sevilla y los prelados de España y América en el siglo XVIII.</i>	21
SOONS, Alan: <i>Una relación de la riada del Guadalquivir en 1618, botón de muestra de los impresos sobre desastres.</i>	31

LITERATURA

ROMERO LUQUE, Manuel: <i>Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)</i>	41
PÉREZ GARCÍA, Norberto: <i>El Indolente: una narración de la etapa surrealista de Cernuda</i>	63
OSUNA RODRÍGUEZ, M.ª Inmaculada: <i>La Oda IV, 10 de Horacio traducida por Fernando de Herrera (Con preámbulo sobre las traducciones horacianas en los comentaristas de Garcilaso).</i>	83

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

ARTE

- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Miguel de Zumárraga
tracista de la portada del Hospital de las Cinco Llagas* 97
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: *La construcción del triunfo
a la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de
Sevilla* 117

MISCELÁNEA

- SORIA MEDINA, Enrique: *El poeta Pedro Garfias y Martínez
de León* 131
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan: *La cultura enciclopédica de Pe-
dro Mexía* 135

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local** 151

CRÍTICA DE LIBROS

- LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Andalucía en torno a 1492.
Estructuras. Valores. Sucesos.* Por Manuel González Jiménez 163
- PASCUAL BAREA, Joaquín: *Maese Rodrigo de Santaella y
Antonio Carrión: Poesías (Sevilla, 1504).* Por Bartolomé Po-
zuelo Calero 164
- HERRERA GARCÍA, Antonio: *Gines. Historia de la villa bajo
el régimen señorial.* Por Manuel González Jiménez 169
- ROLDÁN CASTRO, Fátima: *El Occidente de Al-Andalus en el
Atar albilad de Al-Qaz wini.* Por Manuel García Fernández ... 171
- MURPHY, Martin: *St. Gregory'College, Sevilla, 1592-1767.* Por
Klaus Wagner 172

LA ODA IV,10 DE HORACIO TRADUCIDA POR FERNANDO DE HERRERA (CON UN PREÁMBULO SOBRE LAS TRADUCCIONES HORACIANAS EN LOS COMENTARISTAS DE GARCILASO)

En España -señalaba Menéndez Pelayo- la influencia de la lírica horaciana no se inició, como ocurrió con otros autores clásicos, con traducciones, sino con imitaciones (1). Así, no es hasta bien entrado el siglo XV cuando aparece lo que se considera como primera muestra de este influjo en nuestra literatura: la paráfrasis del «Beatus ille» que el Marqués de Santillana realiza en las estrofas XVI-XVIII de su *Comedieta de Ponza*. Ya en pleno Renacimiento, la poesía de Garcilaso deja traslucir con nitidez la huella del poeta venusino, tanto en el terreno específico de la métrica (introducción de la llamada «lira», a partir de los experimentos de B. Tasso), como en aspectos más generales: temas, imágenes, léxico, etc. Una huella que, evidentemente, no habría de pasar inadvertida para sus comentaristas.

Pero la labor crítica de Sánchez de las Brozas y Herrera no sólo aportó el esclarecimiento de diversos lugares en que Garcilaso imitaba a autores varios, tanto antiguos como modernos, y entre ellos a Horacio, sino que, además, constituyó un vehículo de considerable importancia en la difusión de traducciones de pasajes o incluso composiciones íntegras del poeta latino, traídos a colación por su resonancia en los textos anotados. De hecho, según conclusiones de A. Blecua, las primeras traducciones no fragmentarias de las Odas de Horacio parecen haber surgido dentro del ámbito académico del llamado «grupo salmantino», y sería precisamente la inclusión de cuatro traducciones de Fray Luis en los comentarios del Brocense -ejemplo que luego siguió Herrera en sus *Anotaciones*- lo que habría estimulado el

(1) MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Bibliografía Hispano-latina clásica*, VI, Madrid, CSIC, 1951, pág. 40.

interés que se manifiesta a partir de entonces en otros autores, especialmente en los poetas andaluces (2).

Se corresponden esas cuatro composiciones de Fray Luis con las odas II,10 («Rectius vives...»), IV,13 («Audivere, Lyce...») y I,22 («Integer vitae...»), junto con el célebre epodo II (3). Predomina en ellas lo que, en un sentido amplio, podría considerarse una temática moral; no está excluido el componente amoroso, pero éste no aparece de forma exclusiva en ninguno de los poemas. En la oda IV,13, en palabras del Brocense, «se burla Horacio de una dama, motejándola de vieja, y que ya se le pasó la flor, aunque ella no lo piensa» (4); el poema se aduce a propósito el soneto XXIII de Garcilaso y, por tanto, se contextualiza en torno al tópico del *carpe diem*. La temática amorosa también aparece en la oda I,22; no obstante, la composición no se sustrae por completo del contenido moral, fácilmente perceptible en las dos primeras estrofas.

Para la traducción de las odas recurre Fray Luis a canciones aliradas, remedo de las estrofas horacianas, que en estas tres composiciones combinan versos de esquemas métricos variados. Para el epodo II -escrito en dísticos de trímetro y dímeter yámbico- utiliza, sin embargo, dísticos de endecasílabo y heptasílabo con rima consonante según el esquema A-b-A-b, elección encomiada por el Brocense «por ser nueva manera de verso, y muy conforme al latino» (5).

En términos generales, la traducción, trabajada normalmente de estrofa a estrofa -de dístico a dístico, en el caso del epodo II-, suele seguir de cerca el contenido del original. La preocupación por mantener e incluso acentuar las conexiones entre estrofas se manifiesta con claridad en recursos, que no siempre se corresponden con el texto latino, como las frecuentes anáforas y correlaciones («O ya... O ya...» I,22; «Que... Que...» II,10) o los paralelismos sintácticos y semánticos («En los casos aviesos... en los buenos sucesos... En las dificultades... y en las prosperidades...» II, 10). Semejantes procedimientos actúan, asimismo, como elementos de cohesión dentro de la estrofa. A veces se pueden apreciar supresiones, expansiones o modificacio-

(2) BLECUA, A.: *El entorno poético de Fray Luis de León*. «Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León», Salamanca, Universidad, 1981, pág. 94.

(3) En los escolios del Brocense la oda IV, 13 aparece citada como IV,12. Las citas referentes a los comentarios el Brocense y de Herrera están tomadas de GALLEGO MORELL, A.: *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972. Los textos de Fray Luis a los que se hace referencia son los siguientes: «Si en alto mar, Lycino» (oda II,10), pág. 266; «Cumplióse mi deseo» (oda IV,13), págs. 269-270; «El hombre justo y bueno» (oda, I,22), págs. 271-272; «Dichoso el que de pleitos alejado» (epodo II), págs. 286-287.

(4) GALLEGO MORELL, A.: *op. cit.*, pág. 269.

(5) *Ibid.* pág. 286.

nes; éstas, no obstante, no afectan sustancialmente al sentido del poema. En alguna ocasión Fray Luis omite algún detalle que pueda rayar en lo grotesco (así ocurre con el «*ludis et bibis impudens/ et cantu tremulo pota...*» de la oda IV, 13), o la mención de un destinatario explícito carente de una auténtica funcionalidad, simple envío, en el poema (oda I,22). Pero quizás el rasgo más generalizado y destacado, en este sentido, sea «el desenfado con que trueca en contemporánea suya la poesía de Horacio, remozando frases y alusiones», como ya notara Menéndez Pelayo (6).

A emulación del Brocense y de forma más sistemática que éste, Herrera incluye también en sus *Anotaciones* diversas traducciones. Pero, en consonancia con el carácter más ambicioso de su obra, no va a ser ya Horacio el único autor que atraiga tal atención: clásicos greco-latinos como Virgilio, Ovidio, Ausonio, Séneca, Propertio, o escritores italianos como Ariosto, Petrarca, Fracastoro, Sannzaro, son algunos de los autores igualmente traducidos, bien por el propio Herrera, bien por sus colaboradores (Diego Girón, Francisco de Medina, Sáez de Zumeta, Cristóbal Mosquera de Figueroa, entre otros).

Con respecto a Horacio, aparte de breves fragmentos, trasvasables a poco más de uno o dos endecasílabos sueltos, aparecen traducidas por Herrera dos odas completas (I,8 «*Lydia, dic...*» y IV,10) y dos estrofas pertenecientes a la oda I,22. A esto habría que añadir la traducción del epodo II realizada por Diego Girón y la de la estrofa final de la oda I,5 («*Quis multa gracilis...*») por Jerónimo de los Cobos (7).

(6) MENÉNDEZ PELAYO, M.: *op. cit.*, pág. 52. Con respecto a la labor de traducción de los clásicos realizada por Fray Luis, véanse también: CASANOVA, C.: *Luis de León como traductor de los clásicos*. Barcelona, 1936; BOCCHETTA, V.: *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*. Madrid, Gredos, 1970; TALAVERA ESTESO, F.J.: *Observaciones sobre la Bucólica IV de Virgilio traducida por Fray Luis de León*, «*Analecta Malacitana*», II, 1979, pág. 337-360; BLECUA, A.: *Art. cit.*, pág. 91-94; RIVERS, E.L.: *Fray Luis de León: traducción e imitación*, «*Edad de Oro*», IV, 1985, pág. 111-115; ZORITA, C. A.: *Fray Luis de León: traductor de Horacio*, MORON ARROYO, C. y REVUELTA SAÑUDO, M. (eds.): *Fray Luis de León. Aproximación a su vida y a su obra*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, págs. 135-167; Fray Luis de León: *Poesía completa*. Edición de G. SERES, Madrid, Taurus, 1990. págs. 23-26.

(7) GALLEGO MORELL, A.: *op. cit.*, págs. 415-416 (oda I,8); págs. 374-375 (oda IV,10); págs. 465-466 (oda I,22); págs. 502-503 (epodo II); pág. 333 (oda I,5 -citada como II,5). Sobre la faceta específica de traductor en Herrera pueden consultarse los siguientes trabajos: MACRI, O.: *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972, págs. 67-76; NAVARRO DURAN, R.: *Una versión desconocida de la traducción de Fernando de Herrera del idilio Las rosas de Ausonio*, «*Anuario de Filología*», VIII, 1982, págs. 243-260; y *La Oda Diffugere nives de Horacio traducida por Fernando de Herrera*, «*Boletín de la Real Academia Española*», LXII, 1982, págs. 499-541; TALAVERA ESTESO, F.: *Superación del concepto de traducción entre los humanistas. Un ejemplo en Juan de Mallara y Fernando de Herrera*, «*Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*», León, Universidad-Diputación Provincial, 1987, págs. 201-207.

Desde el punto de vista de la métrica, se puede advertir alguna concomitancia con las composiciones aportadas por el Brocense: el uso de heptasílabos y endecasílabos alternos en versos esdrújulos sin rima -de nuevo, intento de reproducir los distintos tipos de dísticos de los correspondientes poemas latinos- para la oda I,8 y el epodo II, a semejanza de la métrica utilizada por Fray Luis en la traducción de este último. «Extraña casualidad» que A. Blecua relaciona con el sentido de competencia que Herrera habría establecido en sus *Anotaciones* con el profesor salmantino (8).

Las tres traducciones de Herrera difieren considerablemente en su carácter. Coinciden -eso sí- en su temática amorosa. Y esta afirmación podría hacerse extensible al poema de Diego Girón, que al finalizar su traducción precisamente en el verso 38, convierte el elogio del apartamiento rústico en una alternativa a los afanes y desvelos del amor -tema que en el original es bastante secundario-. Sin embargo, los mecanismos de traducción resultan ser muy distintos.

El fragmento correspondiente a la oda I,22 presenta un seguimiento casi literal del texto latino. Tan sólo puede apreciarse al respecto alguna ligera variación sintáctica y escasas modificaciones en el nivel semántico («grave cielo» por «malus Iupiter», o la introducción del adverbio «siempre», reforzando el sentido de «amabo», y del calificativo «ardiente», sin correspondencia en el original). Una somera confrontación con la traducción que de estas mismas estrofas ofrece Fray Luis permite poner de relieve no sólo lo efectivamente ajustado al poema latino de la composición de Herrera frente a la relativa libertad -al menos comparativamente- del agustino, sino también uno de los rasgos característicos de la estética herreriana: su marcada predilección por un léxico latinizante. Así, cultismos como «aura estiva» o «propinco» contrastan de forma evidente con los términos «ayre blando» y «allegada» a los que recurre Fray Luis.

Mayor distanciamiento, aunque siempre dentro de una estricta fidelidad al contenido del texto horaciano, presenta el poema correspondiente a la oda I,8, donde ya se aprecia un cierto número de modificaciones -adjetivación ajena al original, estructuras bimembres que traducen un único término o expresión, cambios en la formulación de alusiones propias del mundo clásico, aun manteniendo el mismo referente, etc.-. Modificaciones, por otra parte, atribuibles en alguna medida a la menor libertad métrica de la composición, si bien la traducción no se ciñe a la correspondencia dístico a dístico

(8) BLECUA, A.: *art. cit.*, pág. 93.

que, en términos generales, marcaba el poema de Diego Girón o, como ya se señaló, el de Fray Luis.

En el marco de estas traducciones de Horacio destaca con peculiaridades propias que merecen un análisis más detenido la realizada por Herrera a partir de la oda IV,10 (9). Para facilitar el cotejo entre ambos textos se transcribe en el Apéndice esta versión ofrecida en las *Anotaciones*, junto con el poema original latino.

En el poema horaciano se interpela al joven Ligurino advirtiéndole sobre la fugacidad de su hermosura y del arrepentimiento que le habrá de sobrevenir, cuando en un futuro se vea demudado en el espejo, por el desdén mostrado en su mocedad. La exhortación al goce del amor no queda, pues, expresa. No obstante, es el tópico implícito del *carpe diem* y la descripción de una belleza que habrá de marchitarse lo que le permite a Herrera aducir esta oda en su comentario al soneto XXIII de Garcilaso.

Ya la misma utilización de una estrofa como el soneto para la traducción de una oda puede resultar, en principio, llamativa. Tal como se ha ido viendo hasta ahora, las canciones aliradas o, en todo caso, el juego de alternancia de endecasílabos y heptasílabos, se presentan como molde preferido en el repertorio de traducciones horacianas aportadas por el Brocense y por el propio Herrera. No hay que olvidar, sin embargo, que en las mismas apreciaciones teóricas sobre el soneto incluídas en las *Anotaciones* queda sugerida su correspondencia con diversos géneros clásicos, entre ellos la oda:

(9) Una versión primitiva de esta traducción, aparece recogida en las *Rimas inéditas* publicadas por BLECUA, J.M., Madrid, C.S.I.C., 1948, págs. 50-51. El texto es el siguiente:

«O soberbia y cruel en tu belleza
y con su verde flor vitoriosa,
quando la edad trocare presurosa
del oro cresco en plata la fineza;
y al color encendido con flaqueza
destiniere en la viola la rosa,
y el dulce resplandor de luz hermosa
perdiere 'el biuo fuego y su pureza,
dirás entonces, viendo tanto daño
en el cristal luziente: «Este desseo
¿por qué no fue 'en la edad primera mía?
«¿Por qué, ya que conosco el mal extraño,
con esta voluntad que yo poseo
no buelue la belleza que solía?»

«Es el soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía, sin hacer violencia alguna a los preceptos y religión de la arte (...)» (10).

Tal elección no es, pues, ajena a los presupuestos del sistema genérico del que parte Herrera. Además, determinadas características del texto latino -así, por ejemplo, su concisión y condensación, su carácter compacto, alejado del encadenamiento y entrecruzamiento de temas y motivos tan frecuente en Horacio- podrían haber favorecido su relación con un molde tan riguroso como el del soneto, quedando de este modo cumplidas las exigencias que, según el propio Herrera, requería dicha composición: la brevedad, pues «no sufre que sea ociosa, o vana una palabra sola», y su sujeción a un asunto único, que «debe ser principalmente alguna sentencia ingeniosa y aguda, o grave, y que merezca bien ocupar aquel lugar todo» (11).

Por otra parte, el poeta sevillano contaba, para la utilización de esta estrofa, con sólidos precedentes italianos, con los cuales rivalizó -literariamente hablando- en su versión de la oda IV,10: los tres sonetos escritos por P. Bembo, D. Veniero y T. Mocenigo, asimismo incluidos en las *Anotaciones*.

Pero un análisis de los procedimientos empleados para la traducción revelan nuevas e importantes peculiaridades, hasta el punto de que el poema ha podido ser situado por O. Macrí en «una zona intermedia entre versos originales y versos literalmente traducidos» (12).

En la estructura del texto latino nos encontramos con una apelación inicial, que ocupa el primer verso, seguida de una construcción subordinada compleja con valor temporal -»Cum veniet... et deciderint... et verterit» (vv. 2-5)- y un verbo principal en futuro -»dices»-, verbo «dicendi» que introducirá en estilo directo las hipotéticas palabras del interlocutor, en forma de preguntas retóricas (vv. 6-8).

Herrera conserva este mismo esquema sintáctico reajustando su contenido a la estructura propia del soneto. De este modo, los cuartetos quedan

(10) GALLEGO MORELL, A.: *op. cit.*, pág. 308.

(11) *Ibid.*, pág. 308.

(12) MACRÍ, O.: *op. cit.*, pág. 73.

reservados para la apelación (verso primero) y la oración subordinada, constituida, al igual que en el poema latino, por tres secuencias coordinadas -«cuando... mude... Y tiña... y... pierda»-, mientras que en los tercetos se disponen el verbo principal -«dirás»-, acompañado de una expresión parentética análoga a la que aparece en el original, y las dos interrogaciones retóricas correspondientes.

Pero, aun respetando este armazón básico, el texto se ve sometido a notorios cambios. El primero que se destaca es, sin lugar a dudas, la sustitución del interlocutor masculino de la oda horaciana por uno femenino; con ello se inicia en la versión realizada un inequívoco proceso de adaptación a los cánones usuales de la poesía amorosa de la época. Por otra parte, de un «tú» definido, concretado mediante el nombre propio -que, además tiene un valor intertextual, al poner en relación este poema con la oda IV,1, donde el contexto amoroso es más explícito-, se pasa a una amada innominada y tan sólo descrita según rasgos convencionales de belleza. Quizás se pueda hablar, pues, de una voluntad de esencialización en la versión herreriana en contraste con la concreción del objeto amoroso en el poema original.

La descripción de la futura decadencia de esa belleza física, desarrollada en los dos cuartetos, es una profunda reelaboración del material horaciano. Evidentemente, algunas modificaciones se derivan de la mencionada sustitución del interlocutor; así ocurre con «pluma» ('bozo'), que queda necesariamente excluido. Sin embargo, se restablece el esquema de tres elementos, añadiendo a la mención de cabellos y tez sonrosada, en concordancia con el poema latino, la referencia al «dulce resplandor de luz hermosa», ausente en el original, aunque común a las versiones de P. Bembo y D. Veniero -y, por supuesto, también coincidente con el soneto de Garcilaso, cuyos cuartetos se articulan, igualmente, en torno al «color», el «mirar» y el «cabello» de la dama-.

Sin embargo, la reelaboración no sólo afecta al contenido sino que también es perceptible en las técnicas de formalización de dicho contenido. En este sentido cabe señalar cómo la metáfora se convierte en un procedimiento fundamental en el poema herreriano y cómo en ello el poeta sevillano diverge considerablemente de Horacio.

Los rasgos físicos se presentan en el texto latino siempre de modo explícito -«pluma», «comae», «color», «faciem hispidam»- y sólo ocasionalmente se emplea la comparación como recurso ponderativo -«qui color est puniceae flore prior rosae»-. Por el contrario, en la composición de Herrera la transposición metafórica es sistemática, y no sólo se utiliza para la descripción de la belleza femenina, sino también para la expresión de su

decadencia, con lo cual se aprecia un intento de simetría, apenas perceptible en el original. Así, el cabello es «oro», pero también «blanca plata»; la tez, «rosa» y «amarilla viöla»; los ojos, «resplandor de luz». Son, en definitiva, las metáforas consagradas por la corriente de poesía petrarquista.

C. Cuevas, en su caracterización de la metáfora herreriana, destaca, entre otros rasgos, su sentido ascendente y su acusada atención a lo sensorial, especialmente a todo lo relacionado con la percepción visual. «De esta forma, -concluye C. Cuevas- idealizando la realidad, conforma un cerrado orbe de belleza, en que nada discordante tiene cabida» (13).

Tal es, en realidad, el efecto que puede advertirse en la composición de Herrera en comparación con el poema latino. Si en éste la descripción física -salvo en la excepción señalada- tiende más a lo denotativo que a lo ponderativo, en la versión castellana lo puramente referencial queda unido de forma indisoluble, gracias al mecanismo propio de la «metáfora pura», a su magnificación. Esto es evidente en imágenes como la del oro y la rosa. Pero análogo procedimiento afecta a los términos que se les oponen, supuestamente cargados de una connotación negativa: «blanca plata» y «amarilla viöla». Frente a la crudeza del original ->deciderint comae«, «in faciem verterit hispidam»-, estas expresiones suavizan la alusión a la degradación de la belleza, armonizándola, en cierto sentido, con esa idealización que ha marcado los encantos de la juventud, y evitando cualquier estridencia de tono (recuérdese, por el contrario, la traducción luisiana, casi fiel al original, de la oda IV,13, en la que «afean» a la figura femenina «la boca denegrida / y las canas (...) / qu'en la nevada cumbre ya blanquean»). Se consigue así, aunque con procedimientos distintos, lo mismo que E. F. Staton ha destacado a propósito de la función de los versos finales en el soneto de Garcilaso, que «dispensan al poeta de la obligación de describir los estragos del tiempo, y mantiene inmaculada e intacta la belleza de su mundo poético» (14).

La plasticidad de estos cuartetos viene propiciada no sólo mediante estas metáforas de sugerencias sensoriales sino que, además, queda intensi-

(13) HERRERA, F. de: *Poesía castellana original completa*. Edición de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 71-72.

(14) «Apparently empty and moralistic, they free the poet from describing the ravages of time and preserve immaculate and intact the beauty of his poetic world», STATON, E.F.: *Garcilaso's sonnet XXIII*, «Hispanic Review», XL, 1972, pág. 204. (La traducción al español procede del extracto publicado en RICO, F.: *Historia y crítica de la literatura española*, II, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 132-137). Hay que recordar, no obstante, que el propio Herrera trató con reserva estos versos finales (de «lánguido y casi muerto verso» calificó al último), sin concederle tal valor poético a su carácter elusivo, (vid. GALLEGO MORELL, A.: *op. cit.*, pág. 369).

ficada por una profusa adjetivación. Destaca, en este sentido, el cromatismo de los epítetos tópicos -»blanca plata», «rojo lustre», «amarilla viôla»- y la incidencia sobre elementos igualmente sensoriales de los epítetos enfáticos -»aura... deleitosa», «dulce resplandor», «luz hermosa»- que, como advierte G. Sobejano, denotan «una tendencia, muy petrarquesca y platónica, (...) a manifestar sin matices, de modo general, la adoración, la admiración» (15).

Junto a esta adjetivación colorista y brillante, por lo general carente de correspondencia en el poema latino, destaca también la presencia de una serie de adjetivos que inciden en aspectos psicológicos. Así se aprecia en los dos versos iniciales del poema, el primero de ellos con claras reminiscencias bembianas. O. Macrí ha destacado entre las aportaciones originales de la versión de Herrera la psicología amorosa que subyace en la tendencia por un léxico de índole introspectiva y sublimadora, señalando, entre otros ejemplos que se verán más adelante, la conversión de «potens» en «soberbia» (16). Ciertamente, tal sustitución acentúa la acumulación de rasgos que se relacionan con la actitud del interlocutor, bien directamente -»cruel», «soberbia»-, bien indirectamente -»*inesperada* edad», aun a costa de omitir el carácter de don sobrenatural que se le otorga a la belleza en el poema latino -»*Veneris muneribus potens*»-, asimismo reflejado en las versiones italianas -»*d'ogni don del ciel ricca et possente*» (P. Bembo), «*á cui ben iu largo e cortese d'ogni suo dono il ciel*» (D. Veneiro), «*c'haveste in don dal ciel alma beltade*» (T. Mocenigo)-. Sin embargo, la selección de estos adjetivos -aunque sin olvidar su carácter tópico dentro de la poesía petrarquista- más bien responde a una redistribución del propio léxico horaciano. De este modo, si en la oda latina un mismo verso llega a reunir elementos de la descripción física y elementos de la caracterización psicológica -»*Veneris muneribus potens*», «pluma», por una parte; por otra «*crudelis*», «*insperata*», «*tuae... superbiae*»- en el poema herreriano ambos aspectos aparecen delimitados con mayor claridad. La aportación de Herrera en este caso parece ser, pues, más de carácter constructivo que estrictamente léxico.

Frente a la gran cantidad y variedad de modificaciones con respecto al texto latino que, como se ha podido observar, caracteriza los cuartetos, los tercetos se ajustan más al contenido y a los procedimientos expresivos del original.

(15) SOBEJANO, G.: *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1970, págs. 251-252.

(16) MACRÍ, O.: *op. cit.*, pág. 74.

Por contraste con los versos descriptivos anteriores, se aprecia en ambos tercetos un radical descenso de la adjetivación. Todavía queda alguna muestra tan característica como el sintagma «cristal luciente», que traduce el menos plástico «speculo» latino; pero es una excepción. Por el contrario, el tono reflexivo de estos versos finales propicia un léxico más nocional. En este sentido cabe recordar las observaciones de O. Macrí ya apuntadas y ejemplificadas en correspondencias como «deseo» y «voluntad» por «mens» -'experiencia'-, «imagen tuya» por «te» o «belleza» por «genae» (17). Especialmente significativa puede resultar esta última correspondencia, en tanto que evita desplazar de nuevo la atención hacia un rasgo físico concreto, como ocurre en el texto horaciano, sustituyéndolo Herrera por el concepto de «belleza» que, al menos desde el punto de vista de la construcción del poema, debió de parecerle, por su grado de abstracción, más acorde con el carácter conclusivo de estos versos. Puede advertirse, asimismo, cómo las amplificaciones expresivas de la versión herreriana vienen a incidir igualmente en este sentido de reflexión. Así, la escueta expresión «his animis» queda glosada en términos que claramente se complacen en la introspección y el autoanálisis: «ya que conozco el mal presente, / con esta voluntad, con que me veo, (...)». Todo ello, sin embargo, no hace sino profundizar en el sentido del original, acentuar algunos de sus elementos, pero nunca alcanza la extremada libertad que se advierte en los ocho primeros versos de la versión castellana.

Así pues, la composición que Herrera realiza a partir de la oda IV,10 viene a caracterizarse -frente a las traducciones de Horacio incluídas por el Brocense e incluso las aportadas por el propio poeta sevillano en sus respectivos comentarios- por un seguimiento del texto latino bastante libre y de desigual incidencia. No hay que olvidar, en este sentido, que en el contexto literario renacentista traducción y poesía original comparten una misma base conceptual: la imitación como proceso creativo. Según se ha podido ver, Herrera, respetando las líneas más generales de contenido y el armazón sintáctico básico de la oda de Horacio, acomete una auténtica labor de re-escritura, para la cual adopta una estrofa ya consagrada como el soneto -por lo demás, fácilmente adaptable al contenido de la oda-, modifica la situación comunicativa sustituyendo el interlocutor masculino por uno femenino, recurre a unas metáforas también tópicas dentro de la lírica petrarquista y despliega un léxico de ricas sugerencias sensoriales unas veces, introspecti-

(17) *Ibid.*, pág. 74.

vas, otras. De este modo, el poema destaca por su logrado sincretismo entre unos materiales horacianos, profundamente reelaborados, y rasgos procedentes de la lírica amorosa de la época, y más concretamente, de la corriente petrarquista, que el mismo autor cultivó con profusión en su producción poética original.

APÉNDICE

O crudelis adhuc, et Veneris muneribus potens,
 insperata tuae cum veniet pluma superbiae;
 et, quae nunc humeris involitant, deciderint comae,
 nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
 mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam,
 dices, heu (quoties te in speculo videris alterum)
 quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit?
 vel cur his animis incolumes non redeunt genae?

Oh soberbia y cruel en tu belleza,
 cuando la no esperada edad forzosa,
 del oro, que aura mueve deleitosa,
 muda en la blanca plata la fineza;
 Y tiña al rojo lustre con flaqueza
 en la amarilla viöla la rosa,
 y el dulce resplandor de luz hermosa
 pierda la viva llama y su pureza;
 Dirás (mirando en el cristal luciente
 otra la imagen tuya): Este deseo
 ¿por qué no fue en la flor primera mía?
 ¿Por qué, ya que conozco el mal presente,
 con esta voluntad, con que me veo,
 no vuelve la belleza que solía?

M.^a Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ

