

Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres

Rafael HERRERA MONTERO

RESUMEN

Se estudian las *Traducciones latinas* de Agustín de Salazar y Torres (*Cítara de Apolo*, 1681), que incluyen epigramas de poetas latinos y neolatinos como Falcó, Ausonio, Angeriano, Sannazaro, Poliziano... y de griegos a través de traducciones latinas.

SUMMARY

We study the *Latin translations* by Agustín de Salazar y Torres (*Cítara de Apolo*, 1681), wich include epigrams from latin and neo-latin poets as Falcó, Ausonius, Angerianus, Sannazaro, Politian... and from Greek poets through latin translations.

Cuando, tras el esfuerzo de incontables críticos y poetas (porque en empresas tales hace falta la colaboración de todos), parece que ya Góngora ha quedado definitivamente rehabilitado, aún nos queda una extensa nómina de poetas que fueron anatematizados con él y siguen clamando por una revisión¹. De entre los muchos seguidores e imitadores de Góngora² hay algunos cuya poesía merece además, a nuestro juicio, una valoración positiva: Jáuregui, el conde de Villamediana, Soto de Rojas o Bocángel van

¹ Se hace eco de este clamor Joaquín Roses, «La *Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca 1993, p. 887.

² Véase la lista que ofrece Angel Pariente en «Góngora y la poesía culterana», *En torno a Góngora*, Madrid 1986, pp. 309-328.

siendo algo más conocidos, pero otros aún esperan un estudio más atento que el dedicado hasta ahora; así Francisco de Trillo y Figueroa, Anastasio Pantaleón de Ribera, Salcedo Coronel, Miguel de Colodredo, López de Zárate o Agustín de Salazar y Torres. De este último queremos ocuparnos hoy, para acercarnos detenidamente a una parte de su obra que nos sirva además para aclarar otras cuestiones.

Nos permitirá, por ejemplo, continuar con el estudio de las traducciones de epigramas latinos y neolatinos por parte de nuestros escritores del Siglo de Oro que venimos haciendo en otros trabajos publicados en esta misma revista³. Pero también insistir en la irrealidad de las etiquetas tan nefastas para el estudio de la Literatura, el establecimiento de dicotomías tan cómodas en las aulas, pero tan perjudiciales para el lector (lo primero que debe ser un filólogo), como la de *culteranismo-conceptismo*. La pareja ha sido ya debidamente criticada, y aunque no vamos a negar la evidencia de unos estilos y modos que diferencian *algunas* obras de *algunos* poetas, sí queremos observar la debida prudencia de buscar las características en los textos, y no en los casilleros correspondientes, siguiendo el consejo de E. Battisti: «El reconocimiento de la copresencia cronológica de diversos componentes, de los que unas veces predomina uno y otras veces otro, pero sin excluirse en absoluto, aunque se trate de un ambiente restringido o de un periodo limitado, es la única solución admisible, aunque complique y no simplifique el panorama. La posibilidad de reducirlo todo a unos pocos conceptos simples es un mito metodológico, fruto exclusivamente de la ignorancia o de la pereza»⁴.

La tradición epigramática

Cuando en el siglo XVI la *Antología Griega* comienza a encontrar amplia acogida en las literaturas europeas⁵, en España, «tierra clásica de la brevedad sentenciosa, del epigrama, del chiste»⁶, muchos poetas empiezan a utilizar sus motivos, bien directamente (aunque en traducciones latinas, como es habitual) o filtrados por Ausonio⁷ y los *Emblemata* de

³ «Epigramas neolatinos en torno al reloj de arena y sus versiones castellanas», *CFC-ELat* 9 (1995) 187-95 y «*Alma Venus praegnans*. Un epigrama de Falcó y sus versiones castellanas», *CFC-ELat* 10 (1996) en prensa.

⁴ Eugenio Battisti, *L'Antirinasimento*, Milán 1962, p. 47. Cit. por V:M: Aguiar e Silv, *Teoría de la Literatura* (trad. esp.) Madrid 1986 (7), p. 249.

⁵ Cf. los clásicos trabajos de James Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Nueva York 1935 y *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Nueva York 1946.

⁶ M. Bataillon, *Erasmus y España*, México 1966, p. 626.

⁷ Para los temas de AP en Ausonio, cf. Fr. Munari, «Ausonio e gli epigrammi greci», *Studi Italiani di Filologia Classica* 27-28 (1956) 308-314.

Alciato⁸, obras de amplia difusión en España⁹. Pero lo que nos interesa aquí son las muchas traducciones, en distinta forma métrica, que aparecen desde entonces y se desarrollan especialmente en el siglo XVII, siendo las *Traducciones Latinas* que Agustín de Salazar incluye en su obra¹⁰ una buena muestra de este afán traductor, publicada ya a final de siglo¹¹.

Hay, pues, que preguntarse por la causa de esta amplia fortuna del género epigramático, que con la *Antología* les toca también, como hemos dicho, a Ausonio, a la Literatura emblemática y, por supuesto, a Marcial¹².

Una teoría interesante sobre el epigrama venía desarrollándose desde la aparición del apéndice sobre este género en los comentarios a Aristóteles y Horacio de Robortello (1548)¹³, y encuentra su más afortunado representante en los *Poetices libri septem* de Escalígero, que dedica su capítulo III 126 al epigrama, con la siguiente definición:

*Epigramma igitur est poema breue cum simplici cuiuspiam rei, uel personae, uel factis indicatione; aut ex propositis aliquid deducens*¹⁴.

Y establece para él dos características definitivas:

Epigrammatis duae uirtutes peculiares: breuitas et argutia.

⁸ Su relación con AP en el libro de M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Londres 1939.

⁹ Cf. Irving P. Rothberg, «Lope de Vega and the Greek Anthology», *Romanische Forschungen* 87 (1975), p. 239. Recuerda, *ibid.*, las monografías inéditas sobre esto: una del propio Rothberg, *The Greek Anthology in Spanish Poetry*, Pennsylvania 1954 y la de Karl-Ludwig Selig, *Notes on Alciati in Spain*, Texas 1955. En cuanto a Ausonio, baste recordar las páginas que Menéndez Pelayo le dedica en el tomo I de la *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Madrid 1950, pp. 186-248 y las de A. Alvar en su edición *Décimo Magno Ausonio. Obras. t. I*, Madrid 1990, pp. 160-86. Véase también el estudio de A. Marasso, «La Antología Griega en España», *Humanidades* 24 (1934) 11-18.

¹⁰ *Cythara de Apolo, varias poesias diuinas y humanas...* Madrid 1681, aunque es anterior a 1675, fecha de la muerte del autor, siendo publicado póstumamente por su amigo Juan de Vera Tassis. Manejamos el volumen de la reimpresión de Madrid 1694, que añade sus obras dramáticas, y por él citamos. Las traducciones latinas están en las pp. 42-49.

¹¹ Para recordar otras dos colecciones prolifas en traducciones de epigramas, están las que recoge Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* o el libro del jesuita Joseph Morll, *Poesias selectas de varios autores latinos*, Tarragona 1684. Una selección de otros ejemplos de la historia del epigrama en España ofrece F.C. Sánchez Robles, *El epigrama español del siglo I al siglo XX*, Madrid 1946.

¹² Cf. A. Giuliani, *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Filadelfia 1930 y el excelente panorama que ofrece V. Cristóbal en «Marcial en la literatura española», *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza 1987, pp. 145-210.

¹³ Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica... Paraphraiss in librum Horatii... Eiusdem explicationes de Satyra, de Epigrammate, de Comoedia, de Salibus, de Elegia. L. Torentini* 1548.

¹⁴ Escalígero, *Poetices libri septem*, Lyon 1561, p. 430.

Sobre estas bases se desarrolla y discute ampliamente el género¹⁵, y en ellas hay que buscar la razón tanto de su difusión literaria como de la propia atención de la crítica: y es que *brevidad* y *agudeza* son las bases del llamado *conceptismo* de tan gran difusión en Europa y tan importante también para nuestras letras. Parece, pues, que el gusto por el epigrama es una característica de esta corriente literaria¹⁶ que, por encima de los aderezos formales, se complace sobre todo en el fugaz pero intenso resplandor del ingenio, aplíquese éste a sesudas cuestiones filosóficas o malintencionadas alusiones políticas, como a motivos puramente literarios, legendarios o amorosos como los que abonan el campo del epigrama antiguo. ¿Qué hace, pues, un poeta «culterano» con estos epigramas cuando debería dedicarse a «soledades» y fábulas grandilocuas?

Salazar el gongorino

Agustín de Salazar y Torres, hombre de armas y letras e infatigable viajero¹⁷, está desde luego en ese círculo de poetas que llaman «culteranos»: ya desde pequeño muestra sus inclinaciones, pues a los doce años recitó públicamente las *Soledades* y el *Polifemo* explicando además sus dificultades¹⁸. En cuanto a su obra, junto a su gusto por el hipérbaton, el latinismo, la distorsión gramatical y otras lindezas que no han de ser exclusivas de este estilo, aparecen en su libro otros caprichosos juegos formales como el curioso *Canto amebeo* de las páginas 10-24, las fábulas de rigor para todo gongorino (una de *Adonis* y *Venus*, en romance, pp. 169-172 y también un

¹⁵ No es este el lugar para tratar el asunto: una interesante historia de la cuestión hay en el capítulo IV, «Les théoriciens de l'épigramme» del libro de Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París 1992, pp. 157-200. Al libro más completo sobre el tema remite también esta autora, el de Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme*, París 1989.

¹⁶ Sobre la importancia del epigrama en Quevedo, cabeza visible del movimiento, diserta J. O. Crosby, «Quevedo, the Greek Anthology and Horace», *Romance Philology* 19 (1966) 435-49.

¹⁷ Reproducimos la breve nota biográfica que A. Pariente (*art. cit.*, p. 322) entresaca de los preliminares de la *Cítara de Apolo*: «Agustín de Salazar nació en Soria en 1642. A la edad de cinco años fue enviado a Nueva España con su tío don Marcos de Torres, colegial en el Mayor de Santa Cruz de Valladolid, obispo de Campeche y más tarde virrey de Méjico; allí estudió Artes, Cánones y Leyes. En 1660 volvió a España con el duque de Alburquerque, quien lo llevó consigo a Sicilia, nombrándole Sargento Mayor y posteriormente Capitán de Armas. Murió en 1675». Alguna información más ofrece Menéndez Pelayo en *Biblioteca de Traductores españoles*, Santander 1953, pp. 182-83.

¹⁸ Cf. Menéndez Pelayo, *ibid.* El ilustre, si intransigente, polígrafo, no sabe si fruncir el ceño o sonreír ante la hazaña: «...lo cual, si es indicio de su feliz retentiva y agudeza para descifrar enigmas, no honra grandemente el gusto de sus maestros», comenta.

romance de *Psiques y Cupido*, p. 153¹⁹) y hasta una «*Soledad a imitación de las de Don Luis de Góngora*» (pp. 34-38).

Pero junto a este arsenal de *rimas sonoras* incluye otros muchos poemas de estilo más sencillo aunque siempre de inspiración erudita, entre los que destacan todas estas «traducciones latinas», que no son más ni menos propias del poeta que el resto de sus composiciones. Nos muestran, pues, a un poeta en apariencia culterano hondamente inclinado a la *argutia*²⁰.

Veamos, pues, estas *Traducciones latinas*, a partir de la página 42 de la *Cítara de Apolo*.

I. FALCON

«[P. 42] TRADUCCION I.

Es de Falcon, y empieza assi:

*Alma Venus pregnans, cum iam prope partus adesset,
 Consuluit Pareas[sic], quid paritura foret?
 Tigrim ait Lachesis; Silicem Clotho; Atropos Ignem:
 Ne responsa forent irrita natus Amor*²¹».

Venus cercana al parto prodigioso,
 Adulterio de Marte,
 A las hermanas consultó con arte
 Del Aberno espantoso;
 Lachesis dixo, que vna tigre fiera
 El parto cruel seria;
 Que vn duro pedernal produciria,

[p. 43]

¹⁹ J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, se muestra bastante duro con la primera (pp. 652-3), condenando neologismos, latinismos, giros estilísticos y alusiones eruditas, porque en culteranismo, a partir de Góngora, «todo es declinación». Aún así no deja de reconocerle alguna gracia, por su «atmósfera de decadencia aún gustosa, pero con todos los síntomas del acabamiento». Más benévolo se muestra con el romance e *Psiques y Cupido*, del que señala que debió ser bastante conocido, pues figura también en el t. VII *Parnaso español* (el ms. 3918 BNM, fol. 148v).

²⁰ Muchos de estos epigramas, como vamos a estudiar, aparecen en la *Biblia* conceptista, la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. De hecho es muy probable que Salazar tomara algunos de estos epigramas de aquí.

²¹ Damos a pie de página una traducción métrica («por no hacer mudanza en la costumbre») de cada uno de los epigramas:

*Alma Venus preñada, al estar ya próximo el parto,
 a las Parcas preguntó qué es lo que iba a parir.
 Lóquesis dijo que un trigre, una piedra Cloto, y que fuego
 Atropos; por a las tres no desmentir, nació Amor.*

Cloto pronosticò dura, y severa;
 Atropos inclemente
 Dixo, que vn rayo ardiente,
 Mas duro, que el de Jove ardor diuino;
 Y porque no faltasse en el destino
 El ignorado modo,
 Naciò, al fin, el Amor, que lo fue todo».

Este epigrama del humanista valenciano Jaime Juan Falcó²² gozó de gran fortuna en la época, siendo traducido por varios poetas (de atribución a Argensola, del príncipe de Esquilache, etc.). Hemos estudiado estas traducciones, y también la de Salazar, en un artículo edicado exclusivamente a este epigrama²³, por lo que no queremos repetir aquí todos los datos al respecto.

Sí hay que destacar que aparezca el epigrama de Falcó abriendo la colección, pues de sus quince traducciones sólo cinco son de poetas neolatinos (aunque algunos de los antiguos griegos están en traducciones latinas de poetas modernos), y de éstos Falcó es el único español. Demuestra así su aprecio por este poeta valenciano, de quien sus contemporáneos destacaban especialmente su *ingenio*²⁴.

Hay que añadir, en este sentido, que nuestro epigrama se inserta en una tradición de composiciones con el tema de la consulta que ofrece respuestas en apariencia contradictorias, resueltas con un personaje sintético como este *Amor* que al tiempo es fiera, piedra y fuego: así hay que recordar el epigrama de Hermafrodito de Antonio Beccadelli²⁵, el del mismo tema de Pulice da Custozza²⁶ o los versos de Aquiles Bucaferreus que traduce (o se le atribuye a él) Francisco de Figueroa en el ms. 8486 de la Biblioteca Nacio-

²² Está en el fol. 15v de sus *Operum poeticorum Iacobi Falconis Valentini... libri quinque*, Mantua 1600, y sigue esperando ver la luz (que sea en breve), la edición de Daniel López-Cañete, *Jaime Juan Falcó. Poesías completas I*, León, Cádiz, Sevilla (en prensa). El texto de Salazar presenta dos erratas, el evidente *Pareas* (por *Parcas*) y el américo *Tigrim* (= *Tigrin*).

²³ «*Alma Venus praegnans...*», cit. Sí queremos añadir la traducción del canónigo Salinas en Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa, Madrid 1987 (por la que citamos en adelante), t. II, p. 99, que reproduce también este epigrama y que no citábamos en nuestro artículo. Dice así: «Preñada Venus un día, / Estando el parto vecino, / Al oráculo Divino/ Consulto qué pariría. / Tigre, Lachesis decía, / Cloto, Pedernal, y Fuego, / Atropos: cumpliósse luego, / Pues porque respuestas tales / Fueran en verdad iguales, / Nació de Amor el dios ciego». En su tono y estilo, esta traducción se parece mucho a la anónima en redondillas que publicábamos allí.

²⁴ En «Epigramas neolatinos...», cit., recordábamos cómo el copista del ms. 4141 BNM presentaba una composición suya como «Epigramma Ingenioso del Ingenioso Falco». Cervantes en el *Viaje del Parnaso* y Jorge de Montemayor en el «Canto del Turia» de la *Diana enamorada* lo recuerdan elogiosamente.

²⁵ Daniel López-Cañete nos señala este epigrama como fuente de Falcó.

²⁶ Este epigrama (*Cum me genitrix grauidò gestaret in aluo*), fue traducido por Poliziano y por Láscaris al griego, e imitado por Cristóbal de Castillejo (*Cuando mi madre cuitada*); véase toda la curiosa historia en E. Mele, «Postille a tre poesie del Castillejo», *RFE* 16 (1929) 60-65.

nal²⁷, y que presenta a Venus preguntando sobre la educación de su hijo después de nacido éste.

Pero ciertamente la composición de Falcó se distingue por su *brevedad* y *agudeza*; recoge los tópicos sobre el amor de manera metafórica y condensada, expresada con una economía que no todas las traducciones han sabido recoger, disolviendo la «gracia». Ya comentábamos en el trabajo mencionado cómo Salazar realiza en este caso una traducción algo amplificadora que además tiene esa cláusula no del todo afortunada, a modo de explicación... «que lo fue todo».

II. SANNAZARO

«[P. 43] TRADUCCION II.

Es de Sannazaro, y empieça assi:

Aspice quam uariis, &c.

Con quan varias querellas,
 O Lesvia, me castiga el amor fiero!
 Ama mi pecho, y del ardor severo,
 Sudan mis ojos liquidas centellas;
 Vn Nilo soy de lagrimas, en tanto
 Que un Etna siento, que respiro ciego:
 O llanto, apaga tan continuo fuego!
 O fuego, extingue tan continuo llanto!».

El epigrama original lleva por título *Ad Vesbiam* y figura en el libro I de epigramas del poeta italiano²⁸, con el siguiente texto:

*Aspice, quàm uarijs distringar Vesbia curis.
 Vror, et heu nostro manat ab igne liquor.
 Sum Nilus, sumque Aetna simul: restringite flammam
 O lacrymae lacrymas ebibe flamma meas*²⁹,

²⁷ Fol. 45v. Puede leerse, aunque con algún error de transcripción, en M. López Suárez, *Francisco de Figueroa. Poesía*, Madrid 1989, pp. 269-70. Fernando de Herrera lo recoge en sus *Anotaciones a Garcilaso* (Ed. A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, pp. 436-37), atribuyéndolo a Cristóbal Mosquera de Figueroa. Cf. R. Foulché-ebosc, «Poésies inédites de Francisco de Figueroa», *Revue Hispanique* 20 (1911) 317-44.

²⁸ En *Jacobi Sannazarii Opera Omnia... Lugduni. Apud Antonium Gryphium*, 1569, p. 163.

²⁹ Traducción:

*Mira con cuántas querellas me hace mi Vesbia que sufra.
 Ardo y mi fuego, ¡ay!, hace manar el licor.
 Soy un Nilo y un Etna a la vez: contén esta llama,
 llanto, y mi llanto a su vez, llama, embébelo tú.*

cuya lectura requiere al menos una coma entre *lacrymae lacrymas*.

La oposición *llanto/fuego* como efectos de amor es un tema ya tóxico, del que podríamos encontrar múltiples ejemplos. Especialmente se detiene en el motivo Fernando de Herrera, de quien vamos a recordar, por poner un caso cercano a éste, el soneto *Al triste humor que mísero destilo*³⁰, que incluye las referencias al Nilo y el Etna de Sannazaro, y representa la síntesis en su segundo cuarteto:

*La llama esfuerça mi lloroso hilo,
las lágrimas mi fuego, porque quanto
templallos pruevo, en mi dolor levanto
de su concurso un mal mesclado estilo*³¹.

Recordaremos también la versión conjunta que de este y otro epigrama³² hace Francisco de Medina según el ms. 8486 BNM³³. Esta versión la recoge en sus *Anotaciones a Garcilaso* el propio Fernando de Herrera³⁴, precedida del texto de los dos epigramas de Sannazaro, y parece tenerla en cuenta en sus recreaciones (así *lloroso hilo* (Herrera)/*de este llanto el hilo* (Medina)).

Igualmente Quevedo trató el tema del segundo epigrama en su soneto *Los que ciego me ven de haber llorado* («Padece ardiendo y llorando sin que le remedie la oposición de las contrarias calidades»), del que ya González de Salas anotaba: «Escribió este asunto Sannazaro, *Miraris*

³⁰ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid 1985, pp. 791-92.

³¹ También en el soneto «*Cese tu fuego amor, cese ya en tanto*» trata el tema; lo estudia, en relación con la imagen volcánica, J. L. Arcaz, «La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI», *CFC-ELat* 6 (1994) 195-206, con ejemplos de otros poetas.

³² El *Miraris liquidum*, también de los *Epigrammata* de Sannazaro.

³³ Fol. 44v (justo antes de la citada traducción de Figueroa). Se introduce como «E M^o Franc^o de Medina traduciendo aquellos dos epigramas de Sannazaro. «*Aspice quàm uarijs etc. y Miraris liquidum cur etc. dixi assi...*». Damos aquí el texto del manuscrito, modernizandio ortografía y puntuación: «Amor templó con mi fuego / mis lágrimas de tal suerte / que ni ellas ni él me dan muerte, / porque si me enciendo, luego, / resiste el agua más fuerte. / Y en tan contrarias porñas / con las lágrimas más frías / mi fuego se va encendiendo / y del fuego van saliendo / las tristes lágrimas mías. // Corre de este llanto el hio / tan abundante y cruel / que se engendra fuego de él / y así en lágrimas soy Nilo / y en llanto soy Mongibel. El llanto y el fuegos tal / que con su furor mortal / me va el fuego consumiendo, / y las lágrimas cayendo / en piedras hazen señal. // Con la muerte amansaría / la causa de mi dolor / si consumiese el calor / la fuerza del agua fría / y ella matase el ardor. / Mas, ay, pasión desigual, / ay agua, ay fuego mortal; / que en todo halló salida / para das fin a mi vida / y en vos nunca, por mi mal.» La traducción glosa una canción con los versos finales de cada décima, que hemos marcado en cursiva, según nota de Fernando de Herrera.

³⁴ Ed. de A. Gallejo Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, p. 470.

liquidum, etc. Imitóle Figueroa y juntólos Herrera en el *comentario* a Garcilaso»³⁵.

La traducción de Salazar en dos cuartetos deja dos versos para cada uno de los latinos, lo cual es espacio suficiente que le permite la amplificación, en gran parte determinada, como se ve, por la rima. Aunque comienza eliminando el característico imperativo del original, *Aspice*, el comienzo con un heptasílabo recuerda casi el comienzo de una lira, refrendado por término tan «lírico» como *querellas* que es la más exacta traducción de la *cura* latina. Pero desde el segundo verso empieza la amplificación, donde, además de cambiar la *Vesbia* de Sannazaro por la más conocida (aunque sólo fuera por Catulo) *Lesbia*, pone ya como sujeto del impersonal *distringar* al *Amor fiero*, desdobra *Vror* en «Ama mi pecho, y del ardor severo», o vierte *liquor* en «líquidas centellas». La concisión del oxímoron *Sum Nilus sumque Aetna simul* se derrama además en el explicativo «Nilo de lágrimas» y se despersonaliza en «Etna siento», que además añade ese «respiro ciego» sólo para rimar con «fuego».

Todo esto verdaderamente va, si no contra la agudeza del epigrama, ya que respeta el constante juego de antítesis (muy relacionado, por cierto, con la teoría de los humores, de tanta prédica en la época), sí contra la concisión, mostrando una vez más la necesidad de escoger moldes métricos adecuados al volumen del original. Sin embargo, los dos versos finales, resumen de la dicotomía que el epigrama viene expresando, sí se resuelven de manera concisa, contundente y brillante en castellano: en dos versos paralelos recoge lo que en latín ocupa posiciones métricas diversas, y redondea el quiasmo que en el original está desequilibrado por la posición de los verbos; en el castellano, intercambiando sólo los opuestos *llanto/fuego* y variando, como en latín, los imperativos sinónimos (*apaga/extingue*, aunque no sean equivalentes exactos de *retringite/ebibe*), consigue expresar la paradoja de manera muy propia de nuestra lírica:

O llanto, apaga tan continuo fuego!
O fuego, extingue tan continuo llanto!³⁶.

³⁵ Véase el soneto, en dos diferentes versiones, y el comentario de González de Salas, en la ed. de Blecua, *Quevedo. Poesía Completa*. t. I, Madrid 1969, pp. 640-41. Se equivoca Salas, pues Herrera presenta la traducción de Sannazaro como de Francisco de Medina.

³⁶ Así mismo expresa la oposición otra vez Fernando de Herrera, en su soneto *Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo* (ed. cit., pp. 652-53), donde se oponen ahora *hielo/fuego* repetidos además en las rimas (todos los versos acaban en *ielo/fuego/muerte/vida*), y se resuelve con los dos versos finales:

¿por qué me tienes vivo en esta muerte?
¿por qué me tienes muerto en esta vida?

III. AUSONIO

«[P. 43] TRADUCCION III.

Es de Decio Ausonio, y dize:

Pone arcum Peam [sic], &c.
Depon el arco Apolo,
Dexa las flechas leues,
No de ti huye la Nimpha,
Sino que tus armas teme».

Encontramos ya a Ausonio, de quien traduce Salazar otras tres piezas, de algunas citando su procedencia griega. Y es que ya hemos comentado cómo era Ausonio una de las vías más adecuadas para la divulgación de los temas de la *Antología*. El texto de Ausonio es su epigrama 113³⁷:

*Pone arcum, Paeon, celeresque reconde sagittas:
non te uirgo fugit, sed tua tela timet*³⁸.

El motivo remite, pues, al difundidísimo mito de Apolo y Dafne, siempre con una caprichosa interpretación. Pero los comentaristas añaden también como referente más o menos directo, en lo formal, a Juvenal (6. 172):

*parce, precor, Paean, et tu, dea, pone sagittas*³⁹.

Esta vez se ciñe Salazar a la tradición del «epigrama» castellano, y con métrica menor y asonancia recoge perfectamente el dístico en cuatro octosílabos que se adecúan cada uno a un hemistiquio latino, con la ventaja de que la rima marca dos unidades que vienen a coincidir, respectivamente, con hexámetro y pentámetro del original. Incluso el volumen fónico viene ajustado, las quince y trece sílabas del latín equilibradas en las 16 y 16 de Salazar. Además, en lo posible, respeta la etimología (*Pone/Depón, fugit/huye, timet/teme*), la aliteración (*tua tela timet/de ti... tus armas teme*) y hasta el orden de palabras, lo que demuestra una labor minuciosa por encima de la insignificancia de la pieza.

³⁷ Citamos siempre por la completa ed. con comentario de R. P. H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford 1991, p. 94.

³⁸ Traducción:

*Deja tu arco, Peán, y retén las flechas veloces.
No huye la niña de ti, tus armas son su temor.*

³⁹ *Ibid.*, p. 419. esta fuente se añade a la narración de la fábula en Ovidio, *Met.* I 452-567, como lugar más cercano a Ausonio.

IV. AUSONIO

«[P. 44] TRADUCCION IV.

Es un dístico griego, que traducido por Ausonio en latín, empieza:

Hoc, quod amare uocant, &c.

Esto que llaman, amar,
Mezcla, ò desata, ò Amor,
O no abrases a ninguno,
O en la llama abraça a dos.»

El texto de Ausonio es el epigrama 90⁴⁰:

*Hoc quod amare uocant misce aut dissolue, Cupido:
aut neutrum flammis ure uel ure duos*⁴¹.

Y en efecto tiene su fuente en la *Anthologia Graeca* (AP 5.68), como suele anotarse en las ediciones de la época:

ἢ τὸ φιλεῖν περιγράψον, Ἔρωος, ὅλον ἢ τὸ φιλεῖσθαι
πρόσθεος, ἔν' ἢ λύσεις τὸν πόθον ἢ κεράσεις⁴².

Opta también Salazar por el sistema de la anterior versión, con idéntico epigramático resultado: *mezcla o desata = misce aut dissolue*⁴³, *ure ue ure = o no abrases... o abraça...*, recogen perfectamente las antítesis del original e incluso gana alguna gracia con los paralelismos *amar/Amor* (por *Cupido*)/ninguno/dos, destacados por la posición final de verso.

⁴⁰ Ed. cit., p. 89.

⁴¹ Traducción:

*Esto que llaman amar, Amor, tú mezcla o disuelve:
no haga tu llama arder a ninguno, o ardan los dos.*

⁴² Es el III de los epigramas de Polemón, citando por la ed. de Gow-Page, *The Greek Anthology. The Garland of Philip and some contemporary epigrams* (2 vols.), Cambridge 1968, t. I, p. 370. En el t. II, p. 472 viene el comentario, que remite a Tibulo 3.11.13 y Rufino en AP 5.88.

Traducción:

*Borra el amar, Amor, entero o provoca de nuevo
ser amado y así temple o suprime el pesar.*

⁴³ El texto de Ausonio presenta variantes como *solue aut misce, precor aut dissolue, solue aut misceto* (pueden consultarse en el aparato crítico de la ed. cit., p. 89), pero es evidente que Salazar leyó el texto con la lectura que presentamos.

V. ANGERIANO

«[P. 44] TRADUCCION V.

Es de Geronimo Angeriano, y empieza assi:

Celia Fatur, &c.

Habla Celia, y Cupido
 Habla tambien atento à sus acciones,
 Mira Celia, abrasando coraçones;
 Mira el amor, hiriendo presumidos;
 Celia duerme, y al sueño
 Amor se entrega con igual empeño;
 Sola està Celia, atenta à su cuidado;
 Solo se mira el Dios enamorado;
 Celia se rie, riese el Dios Ciego;
 Si Celia aplaude, aplaude el Amor luego;
 Celia canta, y Amor artificioso
 Tambien canta ingenioso;
 Celia llora, y èl llora;
 Pulsa Celia la citara sonora,
 Sonoro pulsa Amor dulce instrumento;
 Sale Celia, Amor sale, al blando viento
 Entregando las alas;
 [p. 45] Por imitar sus galas,
 Las acciones de Celia Amor imita;
 Y seguir solicita
 Sus rayos celestiales;
 Solo no son iguales,
 Quien, Cielos, lo creyera?
 En que es blando el Amor, y Celia fiera».

Los poemas neolatinos de Gerolamo Angeriano se recogen en un volumen que llamó *EROTOPAEGNION*⁴⁴, y como su título indica recoge poemas que tratan el amor en tono lúdico (recuérdese que de igual título eran los poemas de Levio), muy a la manera de las *nugae* catulianas, como puede advertirse en el epigrama de la propia portada (p. 179), que comienza:

⁴⁴ Publicado primero en Florencia 1512 y Nápoles 1524, está en el volumen *Michael Tarch. Marullus, Hieron. Angerianus, et Ioan. Secundus, poetae elegantissimi nunc primum in germania excusi... Spiraee Nemetum. Apud Bernardum Albinum. M.D.XCV.*, por el que citamos. La segunda parte es la dedicada a Angeriano, a partir de la p. 179, con la portadilla *Hieronimi Angeriani Neapolitani erotopaegnion... Spiraee. Apud Bernardum Albinum 1595.*

*Doctrinam si forte cupis, si forte lepores
Pierios, domini ne lege scripta mei*⁴⁵,

o en este otro:

*Munera si nequeo tibi mittere magna, libellum
Hunc paruum, et nugas, ut queo, mitto meas...*⁴⁶.

Pues bien, con esa intención escribe, entre otros *erotopaegnia*, este que traduce Salazar (p. 184):

De Caelia, & Amore.

*Caelia fatur; Amor fatur: sua lumina pandit
Caelia, purpureus lumina pandit Amor.
Caelia dormit, Amor dormit. stat Caelia sola,
Solus Amor. ridet Caelia, ridet Amor,
Caelia plaudit, Amor plaudit. dat Caelia cantus,
Cantat Amor. plorat Caelia, plorat Amor.
Caelia plectra manu tractat, sua plectra decorus
Tractat Amor. Vadit Caelia, vadit Amor.
Quodcumque illa facit, facit hic. tamen ordine in uno
Hoc uariant; saeua est Caelia, mitis Amor*⁴⁷.

⁴⁵ Traducción:

*Si es que buscas doctrina tal vez, o acaso salero
del de las Musas, señor, déjame ya de leer.*

⁴⁶ Pág. 181, dedicado «ad Ioannem Iacobum Castilonaeum Mediolanensem patricium, Bari Archiepiscopum»

Traducción:

*Ya que no puedo enviarte regalos grandes, al menos,
este libro menor y mis bromillas te doy.*

⁴⁷ Traducción:

*Habla Celia y habla el Amor. Abre sus ojos
Celia, y purpúreo también abre sus ojos Amor.
Celia duerme y duerme el Amor. Está Celia sola,
solo el Amor, y al reír Celia, se ríe el Amor.
Celia aplaude y aplaude el Amor. Entona su canto
Celia y canta el Amor. Lloro Celia y llora el Amor.
Celia ejercita su plectro y su plectro ejercita muy digno
el Amor. Si se va celia, se marcha el Amor.
Todo lo que ella hace, lo hace él también; pero en algo
se diferencian: es cruel Celia, y piadoso el Amor.*

Aparte de ir igualando en todo a Celia y el Amor, para al final diferenciarlos en la paradoja de que Amor, tradicionalmente duro, es *mitis* (en comparación con la crueldad de la amada, claro), la gracia del epigrama reside en el constante juego métrico que supone ir variando los mismos términos (y especialmente los protagonistas, *Caelia* y *Amor*) de lugar en el verso y así cambiar sílabas breves por largas por posición y viceversa. Aunque la traducción de Salazar es algo ripiosa con todos los añadidos que no están el original, siempre para conseguir los pareados, lo cierto es que parece haber captado la intención métrica del poema y así va variando también las posiciones de los protagonistas de sus versos: en el primero los coloca juntos, en 3-4 en anáfora (*Mira Celia... / Mira el amor*), como en 5-6, 7-8, y en 9, 10, 11 vuelven a aparecer juntos aunque desplazando de lugar a *Amor*, etc... Además se permite, para hacerse algo más ligero, variar los nombres de *Amor* (*Cupido*, *Amor*, *Dios enamorado*, *Dios ciego*, *él...*).

De cualquier modo, todos los añadidos que aparecen están, desde luego, modificados en la imaginería de Cupido, moneda común de la época, y por tanto dispuestos en el almacén de todo poeta para cualquier relleno que necesitaran. Y aún con ello consigue algunos versos muy logrados, como los 14-15:

*Pulsa Celia la citara sonora,
Sonoro pulsa Amor dulce instrumento,*

con la antítesis esta vez marcada por la diferencia de estilo (y además por la discoincidencia entre unidad gramatical y pareado que se venía observando), de la fluida dicción del primero a la retorcida del segundo, la variación sobre los mismos elementos e incluso la reminiscencia gongorina que el oído fino no puede dejar de percibir en el último verso, que por su cláusula, estructura rítmica e incluso eco fónico recuerda al famoso

segundo de Arión dulce instrumento

de la Soledad Primera (v. 14).

En fin, no ha de ser tan negativa la valoración de la perífrasis cuando a veces redunda en ciertas gracias poéticas, como cuando el lacónico *Quodcumque illa facit, facit hic* se despliega en *Por imitar sus galas, / Las acciones de Celia Amor imita / Y seguir solícita / Sus rayos celestiales*, que no hace sino interpretar la similitud de acciones como superioridad de Celia, artimaña retórica nada desdeñable, antes de llegar a la sorprendente conclusión,

que es blando el amor, y Celia fiera.

VI. *ALCIATO*

«[P. 45] TRADUCCION VI.

Es de Anacreonte, traduxola Claudio Minois de griego al Latino en vna Oda, y repitiò el mismo concepto el Griego Theocrito, que tomò Alciato, y empieza assi:

*Albeolis[sic] dum mella legit, percussit Amorem
Furacem mala Apes, & summis spicula liquit
In digits.*

Entre purpureas rosas escondida
 pequeña abexa, al Dios de los Amores,
Que de flor presumía entre las flores,
La tierna mano le picò atrevida;
Tiernas lagrimas vierte el Rapaz Ciego,
Y bolando à Ericina sin sossiego:
Ay madre (dize) hermosa!
Vna pequeña sierpe ponçoñosa,
Vna vivora alada,
Aunque pequeña ossada,
Me ha quitado la vida;
Mas Citherea, al descubrir la herida,
Le responde risueña:
Si vna abexa, Cupido, tan pequeña
El dolor te ha causado, que refieres,
Como serà el dolor en los que hieres?».

Nos topamos ya con Alciato, a cuya importancia en la trasmisión de motivos antiguos nos hemos referido; así este poema de tan complicada historia como relata la nota de presentación de Salazar. Se refiere al emblema CXII⁴⁸, y lo presenta ya como «Ferè simile ex Theocrito» (p. 392):

[p.393] *Alueolis dum mella legit, percussit amorem
Furacem mala apes, et summis spicula liquit
In digitis: tumido gemit at puer anxius ungue,
Et quatit errabundus humum, Venerique dolorem
Indicat, et grauiter queritur quod apicula paruorum
Ipsa inferre animal tam noxia uulnera possit.
Cui ridens Venus, Hanc imitaris tu quoque, dixit,
Nate, feram, qui das tot noxia uulnera paruus.*

⁴⁸ Citamos por la ed. de los *Emblemas* de 1600, que incluye los comentarios de Claude Mignault (Claudio Minois). Damos la traducción de su original griego en la nota siguiente.

Ciertamente Alciato tomó el motivo de Teócrito, como en la misma página modestamente escribe: *Hoc fere idem cum superiori, nisi quod concinnius et lepidius laudat Theocritus: quem sua lingua loquentem audire non pigeat...* y copia, con la indicación lateral *Eidyllion Theocriti*, el texto de éste:

*Τὸν κλέπταν ποτ' Ἔρωτα κακὰ κέντασε μέλισσα
κηρίον ἐκ σίμβλων συλεύμενον, ἄκρα δὲ χειρῶν
δάκτυλα πάνθ' ὑπένωξεν. ὃ δ' ἄλγεε καὶ γέρ' ἐφύση
καὶ τᾶν γᾶν ἐπατάξε καὶ ἄλατο, τᾶι δ' Ἄφροδίται
δείξεν τᾶν ὀδόναν, καὶ μέμφετο ὅτι γε τυτθὸν
θηρίον ἐντὶ μέλισσα καὶ ἄλικά τραύματα ποιεῖ.
χὰ μήτηρ γελᾶσασα· «τὸ δ' οὐκ ἴσος ἐσσί μελίσαις,
ὅς τυτθὸς μὲν ἔεις τὰ δὲ τραύματα ἄλικά ποιεῖς;»⁴⁹.*

Este poema griego gozaba ya de fama en la época y, aparte de en las ediciones múltiples de Teócrito, figuraba en polianteas y florilegios: recordemos por ejemplo una miscelánea tan interesante como los *Epigrammata Graeca* de Soter (Colonia 1528)⁵⁰, que en las pp. 58ss. recoge entero el *Ἔρωτος Κηριοκλεπτῆς Θεοκρίτου* y ofrece traducciones del mismo por diversos autores, entre otros los célebres (aunque condenados en España) Melanchton, Camerarius y Mycillus. Así puede comentar Mignault, más adelante, que «Carmen Theocriti, ni fallor, à doctis quàm plurimis, conuersum est».

Siguiendo con las noticias del poema, éste está evidentemente relacionado con el *Ἔρωτος ποτ' ἐν βόδοισι* de las *Anacreónticas*, aunque no

⁴⁹ Copiamos el texto de la ed. moderna de Gow, *Theocritus*, Cambridge 1965 (2 vols.), t. I, p. 146, para corregir algunas erratas del texto de Alciato. El poema es pseudoteocriteo: sólo un ms., y del s. xv (Laur. xxxii, 43), se lo atribuye. Véase la nota en el comentario de esta ed., t. II, p. 362.

Traducción:

Una vez al Amor ladrón le picó mala abeja,
mientras robaba la miel del panal; de los dedos las yemas
les picó todas y él se dolía y soplabla las manos,
pisoteaba y saltaba y mostraba el dolor a Afrodita,
y se quejaba que siendo una fiera tan pequeña
fuera capaz de hacer tamañas heridas la abeja.
Dijo la madre riendo: «¿no eres cual las abejas,
tú que eres tan pequeñín y tamañas heridas produces?».

⁵⁰ *Epigrammata Graeca Veterum elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguae uiris doctissimi uersa. atque in rem studiosorum è diuersis auctoribus per Ioannem Soterem collecta... Coloniae, Anno MDXXVIII*. Hay una primera edición, también de Colonia, del año 1525. pero no recoge aún los textos que nos interesan.

sirviéndole de inspiración, ni del verdadero Anacreonte. Legrand⁵¹ explica cómo coincide el tema pero no el tratamiento. Pero sí es importante recordar esta anacreóntica por su amplia difusión y traducciones en la época⁵². Así Mignault lo presenta en relación con Teócrito, «Quod sanè ex Anacreonte transcripsit, cuius Ode sic habet», y copia la anacreóntica XXXV⁵³:

"Ερωσ ποτ' ἐν βόδοισι
κοιμωμένην μέλιτταν
οὐκ εἶδεν, ἀλλ' ἐτρωθη.
τὸν δάκτυλον παταχθεὶς
τὰς χειρὸς ὠλόλυξε.
δραμῶν δὲ καὶ πετασθεὶς
πρὸς τῆς καλῆν Κυθήρην
«ὄλωλα, μήτερ» εἶπεν,
«ὄλωλα κάποθνήσκω·
ἴφρις μ' ἔτυψε μικρὸς
περωτός, ὃν καλοῦσιν
μέλιτταν οἱ γεωργοί».
ἃ δ' εἶπεν· «εἰ τὸ κέντρον
πονεῖ τὸ τὰς μελίττας,
πόσον δοκεῖς πονοῦσιν,
"Ερωσ, ὅσους σὺ βάλλεις;»⁵⁴,

y luego ofrece su propia traducción, que es la que cita Salazar («traduxola Claudio Minois de Griego al Latino en vna Oda»), lo que nos da la prueba de una atenta lectura, por parte de Salazar, no sólo de los *Emblemas* de

⁵¹ *Bucoliques grecs*, París 1927, t. II, p. 34: «On ne doit pas, toutefois, méconnaître que la ressemblance entre les deux pièces ne s'étend guère au delà de cette donnée commune... Les circonstances sont, de part et d'autre, différents». Y p. 35: «En somme, les deux pièces ne se ressemblent pas à tel point, qu'on puisse dire l'une imitée de l'autre».

⁵² El éxito de las *Anacreónticas* fue inmediato y supuso una revolución en todas las literaturas europeas del momento. Un buen panorama general ofrece A. Michelangeli, *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli, con una rassegna critica sugli imitatori e traduttori italiani delle Anacreontee*, Bolonia 1922 y, en España, A. Rubió i Lluch, *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte y la Colección Anacreóntica*, Barcelona 1879 y M. Fernández-Galiano, «Anacreonte, ayer y hoy», *Atlántida* 7 (1969) 570-591.

⁵³ Según la numeración de Máximo Briosio, *Anacreónticas*, Madrid, CSIC, 1981, pp. 35-36, cuyo texto copiamos aquí.

⁵⁴ Traducción: Amor por una abeja / posada entre las rosas / sin verla fue picado. / De un dedo de la mano / herido se quejaba. / Corriendo y aún volando / a la hermosa Cítrea: / «Me muero» dijo «madre, / me muero y ya perezco; / alada culebrita / me ha herido, la que llaman / abeja los labriegos». / Y ella: «Si te duele / así aguijón de abeja, / ¿qué piensas que les duele, / Amor, a los que alcanzas».

Alciato⁵⁵, sino de la literatura erudita en torno a éstos (fácilmente accesible en el volumen con los comentarios de Mignault). Esta es la traducción de Minois (p. 393):

*Inter rosas Cupido
Apiculam iacentem
Non uidit, estque punctus:
Manumque sauciatus
Mox eiulare coepit.
Et cursitans uolansque
Ad candidam Cytheren
Heu occidi, occidi, inquit,
Vitamque mater efflo.
En me minuta serpens
Pennata uulnerauit.
Apem uocant coloni.
Tunc illa: Apis si acumen
Tantum facit dolorem,
Quantum putas dolere
Quos tu feris, Cupido?.*

No debían tampoco serle desconocidas algunas de las muchas versiones que de este poema se venían haciendo en España, desde la primeriza de Baltasar del Alcázar hasta el propio Quevedo⁵⁶.

Con todo este bagaje se enfrenta Salazar a su traducción, y aunque presenta como su original a Alciato (*Alueolis dum mella legit*), lo cierto es que comienza declarando «Es de Anacreonte», y realmente es éste el modelo principal, aunque su larga historia nos hace ver que ha tenido delante todas las versiones y se ha servido de esos originales en mayor o menor medida. Pero, desde el comienzo, se ve que ha elegido el texto anacreonteo («Entre purpúreas rosas» responde al [ἐν ῥόδοισι] más que a *Alueolis*), como es natural a través de la fiel traducción de Minois: así la picadura es en «la tierna mano» (*manumque sauciatus* de Mignault) y no en los dedos (*In digitis* de Alciato o [δάκτυλον] del propio Anacreonte). Sigue pues de cerca los

⁵⁵ Esta traducción la comparte también con Gracián (*ed. cit.*, t. I, pp. 132-33), pero en este caso parece haber ido directamente a Alciato porque da más datos (el de Anacreonte y Mignault) que no están en *Agudeza y arte de ingenio*. La traducción que ofrece en este caso Gracián no es de Salinas, sino un romance («Madre mía, una avecilla») que no identifica (dice «De un antiguo español») y aparecía en *Flor de Romances* y luego en *Romancero general*. Informa Correa en su cd. que Menéndez Pelayo lo atribuía a Lope de Vega y finalmente Millé lo incluye, atribuyéndoselo, en su ed. de Góngora.

⁵⁶ Cf. M. Fernández-Galiano, *art. cit.*, y mi trabajo «Quevedo y la Anacreóntica», *Actes del IXè Simposi de de la Secció Catalana de la SEEC. Andorra-La Seu d'Urgell*, en prensa.

detalles de la traducción latina de Anacreonte, como el vuelo hasta su madre y la queja de una «vivora alada... pequeña» (*minuta serpens pennata*). Incluso el final parece más cercano al anacreónico (*feris/hieres*) aunque el «risueña» del v. 13 parezca responder al *ridens* de Alciato.

Por lo demás, muestra la tendencia a la amplificación, siempre en pos de redondear el verso, que hemos visto en otras versiones, pero siempre en un tono muy propio de la «anacreónica» ya climatizada en nuestro país (como el inventado v. 3, «que de flôr presumía entre las flores»), y con los habituales cambios de nombre: *Cupido/Dios de los amores/Rapaz Ciego; Cytheren/Ericina; illa/Citerea*.

Otra vez, pues, la traducción amplificadora que curiosamente ha recurrido al madrigal, con sus endecasílabos, cuando el modelo predominante son los heptasílabos griegos de la anacreónica tan amoldables a los nuestros.

VII. AUSONIO

«[P. 46] TRADUCCION UII.

Es de un epigrama de Decio Ausonio, que empieza assi:

*Armatum*⁵⁷ *Pallas Venerem Lacedemone uisens;*
Visnè iudicium sic ineamus ait.

Mirò Palas armada
En las aras de Athenas à Ericina,
Y à la palestra ossada
Segunda vez llamarla determina,
Por mas que Paris sea
El recto Juez de la feliz pelea:
Pero Venus hermosa:
Què me provocas, dize, belicosa?
De tu injuria olvidada,
Sí en vencerte no ay duda;
Si te rindo desnuda,
Què harà, Minerva, mi Deidad armada?».

El epigrama de Ausonio *De Pallade uolente certare armis cum Venere* es uno de los más difundidos, un auténtico *best-seller*, y se multiplican sus traducciones latinas y un buen puñado de españolas: a las que recoge Menéndez Pelayo⁵⁸ habría que añadir varias más, y por ser tan abundante

⁵⁷ Sic, por *Armatam*. Esta errata tiene, como veremos enseguida, su importancia para determinar la fuente del epigrama.

⁵⁸ *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, t. I, Santander 1950, pp. 201-5.

el material, lo estudiamos en artículo aparte⁵⁹. El texto que cita Salazar no es realmente un epigrama de Ausonio, sino que debe ser una de las famosas imitaciones por Giorgio Merula que circularon junto a aquellos; así, en la colección citada de Soter (p. 273), aparece el original griego, sin indicar procedencia (es AP 16.174, anónimo):

Παλλὰς τὰν Κυθήρειαν ἔνοπλοι βεῖπεν ἰδοῦσα·
 «Κόπρι, θέλεις οὕτως ἐς κρίσιν ἐρχόμεθα;»
 ἢ δ' ἀπαλὸν γελᾶσασα· «Τί μοι σάκος ἀντίον αἴρειν;
 εἰ γυμνὴ νικῶ, πῶς ὅταν ὄπλα λάβω;»⁶⁰.

Copia Soter después la versión de Ausonio,

Armatam uidit Venerem Lacedaemone Pallas.
 «nunc certemus», ait, «iudice uel Paride».
 cui Venus, «armatam tu me, temeraria, temnis,
 quae quo te uici tempore nuda fui?»⁶¹,

y otra, *IDEM*,

Armatam Pallas Venerem Lacedaemone uisens,
Visne ut iudicium sic ineamus? ait.
Cui Venus arridens quid me galeata lacessis?
*Vincere si possum nuda, quid arma gerens?»*⁶²,

⁵⁹ «Venus armata: Fortuna castellana de un epigrama de Ausonio», en prensa.

⁶⁰ Este epigrama de la *Antología* está dentro de los muchos dedicados a estatuas, y se piensa en la famosa (por Pausanias 3.15.10; cf. Plutarco. *Moralia* 371F y O. Broncer, *The Armed Aphrodite*, Berkeley 1930) de Afrodita armada en Esparta. Quintiliano (2.4.20) recuerda cómo era tema común en las clases de retórica, asunto discutido por Benedetti, *La tecnica del «uertere» negli epigrammi di Ausonio*, Florencia 1980, pp. 83-91.

Traducción:

Palas, al ver armada a la Diosa Citérea, le dijo
 «Cipris, ¿quieres que así vayamos a combatir?».
Ella, sonriendo con calma: «¿qué reto me plantas ahora?
Si desnuda vencí, cuando me armo, ¿qué haré?»

⁶¹ En la ed. de Green, *cit.*, p. 81.

Traducción:

Vió a Venus armada Palas en Lacedemonia;
dijo: «Vamos a luchar, aunque sea Paris el juez».
Venus a ella: «Osada, ¿armada tú me desprecias,
yo que desnuda me vi cuando otra vez te vencí?»

⁶² Otras versiones de Cornarius y Alciato en *Epigrammata selecta*, Basilea 1529; cf. «Venus armata...», *cit.* Para más, cf. Hutton, *The Greek Anthology in Italy... cit.*, pp. 636-37. No es necesario traducirlo pues repite las ideas de AP y Ausonio.

que es en realidad la supuesta versión de Mérula y la que copia Salazar. Sin embargo, parece que una vez más tuvo, al menos, las dos versiones latinas, pues cita una pero parece traducir la auténtica de Ausonio, pues la referencia a *Paris* como juez del v. 6 sólo aparece en éste, y no en el original griego ni en la traducción de Mérula. El final, sin embargo, sí que depende de la segunda versión, pues la interrogación de los dos últimos versos («Si te rindo desnuda / Què harà, Minerva, mi Deidad armada?») está más cercana al

vincere si possum nuda, quid arma gerens?

que a la formulación ausoniana.

Esto nos acerca a otra posible fuente de Salazar, que puede ser un libro tan pródigo en ejemplos epigramáticos, tan cercanos a los suyos, como la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián (1647), pues la traducción que Salinas ofrece allí reúne los dos dispares motivos que conjuga Salazar, y además presenta en el texto latino la misma errata *Armatum* al comienzo. Ofreciendo como original la versión segunda, incluye también Salinas a *Paris* en su traducción (v. 6):

Vio armada a Venus un día
 En Lacedemonia Palas,
 Y burlando de sus galas
 De nuevo la desafia:
 Contigo competiría,
 Aunque el juez troyano acuda.
 Respondió Venus: Sin duda
 Que vas, Palas, engañada,
 Pues sabrá vencerte armada
 Quien ya te venció desnuda⁶³.

Es muy probable que Salazar tuviera a la vista esta versión, lo que no impide que mirara también las demás citadas aquí y aún otras más que circulaban por ahí. Pero la relación con Gracián/Salinas es muy probable por indicios que aparecen en otras de las traducciones que aún nos quedan por estudiar⁶⁴.

Con todos estos precedentes, la traducción de Salazar procura de todos modos ser original, y sus añadidos y variaciones como «segunda vez» (v. 4), el nombre explícito de «Paris» (v. 5) o «de tu injuria olvidada» (v. 9),

⁶³ Citamos por la ed. de Evaristo Correa, *Baltasar Gracián. Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1987, t. I, p. 81.

⁶⁴ Aparte de en ésta, también aparecen en Gracián los epigramas de las traducciones VIII, IX, X y XV.

responden al motivo tan famoso del juicio de Paris. La voluntad de *uariatio* se advierte también en el lugar de la escena, «en las aras de Athenas» (v. 2) frente al *Lacedaemone* de los originales, y en el acostumbrado cambio de nombres como *Ericina* (v. 2) y *Minerva* (v. 12).

En cuanto al estilo, es digno de resaltar el empleo de dísticos de heptasílabo + endecasílabo con esquema de rima alterna. Si la traducción del primer dístico latino toma forma alirada con pareado final (7a-11B-7a-11B-7c-11C), el segundo ofrece el pareado al principio y luego forma quiástica (7a-11A-7b-7c-7c-11B), recortado el cuarto verso en un heptasílabo en lugar del esperable endecasílabo, lo que marca un punto de inflexión que deja el ritmo en suspenso para luego ofrecer la conclusión del epigrama en los dos últimos versos que reproducen el último pentámetro.

Es lógico además que la antítesis que vamos viendo en todos los epigramas esté resaltada por la rima, quedando al final *desnuda/armada*, centro temático de la composición con un recurso que usan también otros traductores castellanos⁶⁵.

VIII. «MATARIO» (PAULUS SILENTIARIUS)

«[P. 46] TRADUCCION UIII.

Es del epigrama de Mathario Griego, empieza su traducción Latina por Escaligero.

*Legerat aureolo Doris de crine capillum,
Et illo palmas uinxit utrasque mihi;
Risi equidem primo nodos mihi Doridis illos.
Visus erat facilis soluere posse labor.*

De los dorados rizos soberanos
Doris cortò un cabello,
Y con ademan bello,
Ligò alhagueña [sic] mis dichosas manos;
[p. 47] Reime, porque facil parecía
Romper los leves lazos que ponía
Doris divina à mi amorosa pena;
Pero despues llorè prisiones duras;
Pues al querer romper las ligaduras,
Blando cabello fue, dura cadena».

⁶⁵ Para ésto y las demás cuestiones del epigrama, remitimos nuevamente a su estudio pormenorizado en «*Venus armata...*», cit.

Este enigmático *Mathario Griego* no es sino una confusión que llega a Menéndez Pelayo⁶⁶, que se refiere, hablando de esta traducción de Salazar, a *Matavio*. El epigrama en realidad procede de la *Antología Palatina* (5.230) y es de Paulus Silentiarius:

Χρυσῆς εἰρύσσασα μίαν τρίχα Δωρίς ἐθειρήσῃ,
οἷα δορικτήτους δῆσεν ἐμεῦ παλάμας·
αὐτὰρ ἐγὼ τὸ πρὶν μὲν ἐκάγχασα, δεσμὰ τινάξαι
Δωρίδος ἡμερτῆς εὐμαρῆς οἰόμενος·
ὥς δὲ διαρρήξαι σθένος οὐκ ἔχον, ἔστενον ἤδη,
οἷά τε χαλκεῖνι σφιγκτὸς ἀλυκτοπέδη.
καὶ νῦν ὁ τρισάποτμος ἀπὸ τριχὸς ἤερτεμαι,
δέσποτις ἐνθ' ἐρύσῃ, πυκνὰ μεθελκόμενος⁶⁷.

El error en la atribución debe ser una simple confusión a partir de alguna cita indirecta que hable de algún *EPIGRAMMATARIUS GRAECUS*, con falso corte en *EPIGRAM. MATARIUS GRAECUS* (o en genitivo), o incluso en cita en castellano, pues el término *epigrammatario* era de uso frecuente⁶⁸.

Como Salazar comparte el lugar con Gracián/Salinas, tenemos aquí otra prueba de relación, pues Gracián⁶⁹ lo presenta: «Así en este epigrama que del griego tradujo Escaligero». Si directamente lo toma Salazar de aquí, como parece indicar en el v. 3 *primo nodos*, que aparece así, sin puntuación, también en Gracián (frente a *primo. Nodos*, que es el verdadero texto de Escaligero, como se verá), la confusión *Matario* puede estar en el impresor⁷⁰.

⁶⁶ *Biblioteca de Traductores españoles*, cit. t. IV, p. 186.

⁶⁷ Citamos por *The Greek Anthology*, ed. Paton, t. I, Londres 1969, pp. 242-44.

Traducción:

*De sus dorados cabellos cogiendo Doris un pelo
las dos manos con él como a un esclavo me ató.
Yo me reía al principio, pensando que de hermosa Doris
fácil me iba a ser las ataduras romper.
Mas a romperlos no pude alcanzar, y empezaba a quejarme
ya como preso de un grillo de bronce feroz.
Y ahora tres veces triste, estoy de un cabello suspenso
y tras mi ama voy donde me quiera arrastrar.*

⁶⁸ Con esa misma grafía aparece a menudo, por ejemplo, en las «ilustraciones» de González de Salas al *Parnaso* de Quevedo; v. gr. en pág. 121 del t. I de la *ed. cit.* de Blecua, se llama «epigrammatario griego» a Meleagro.

⁶⁹ *Ed. cit.*, p. 70.

⁷⁰ Sea el de Salazar, si lo toma de Gracián, o en este último, ya que según Irving P. Rothberg («Covarrubias, Gracian, and the Greek Anthology», *Studies in Philology* 53 (1956) 540 ss.), también «the editor of Gracian's *Obras* erroneously assigns this epigram to one "Matario"» (p. 549, en nota). Rothberg deshace el entuerto en este artículo, aunque sin explicar nada acerca del desconocido «Matario».

En cuanto a la traducción de Escalígero no fue editada hasta después de su muerte (1609), en los *Opuscula* de 1610⁷¹, y éste es el texto completo del epigrama, que aparece en la página 240 de esa edición:

*Legerat aureolo Doris de crine capillum
Ex illo palmas uinxit utrasque mihi.
Risi equidem primo. Nodos mihi Doridis illos
Visus erat facilis soluere posse labor.
Mox genui, postquam non rupi uincula, tanquam
Artus strinxisset dura catena meos.*

[p. 241] *Et nunc infelix uno aptus crine, potentis
Imperio Dominae, quo trahit illa, sequor.*

Este epigrama había sido parafraseado por Espinosa, en su *Madrigal a los cabellos de su dama*⁷², y F. Rodríguez Marín dice que debe tener su fuente en «algún poeta italiano»⁷³, sin especificar cuál. Es cierto que algunos italianos han glosado el motivo (Zerbo, Groto, Manso y Paseroni⁷⁴), pero en último término hay que reivindicar su origen en la *Antología Palatina*.

Salazar en su versión vuelve a usar endecasílabos y heptasílabos con rima quiástica (AbBA-CC-DEED), en composición perfectamente contrabalaceada. Pero es curioso comprobar cómo si da sólo los primeros cuatro versos como comienzo del original, en realidad sólo traduce los seis primeros de Escalígero, y su conclusión, el último dístico, la suprime. Pues bien, también eso le ocurre a Salinas, que sólo copia los seis primeros versos del original (lo que puede ser un despiste lógico ya que, como hemos anotado, los dos últimos versos de Escalígero aparecen en la página siguiente de su edición de 1610). Por esta coincidencia, y alguna más que hay que comentar, parece útil anotar aquí la traducción de Salinas, esta vez en forma de soneto⁷⁵:

⁷¹ *Ios. Iusti Scaligeri, Iulii Caesaris... Filii Opuscula Varia antehac non edita...* París 1610. No hay que duplicar su traducción, ya que sigue bien el original griego.

⁷² Pedro Espinosa, *Poesías completas*, ed. de F. López Estrada, Madrid 1975, p. 7: «En una red prendiste tu cabello, / por salteador de triunfos y despojos, / y, siendo él delincuente, / lo sueltas, y me haces de él cadena. / No fíes de él, oh lumbré de mis ojos, / que es lazo, y mucho se te llega al cuello; / llégalo al mío, y pagaré la pena, / porque diga el Amor, siendo testigo, / que mi premio nació de su castigo.»

⁷³ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid 1907, pp. 376-77.

⁷⁴ Cf. Hutton, *The Greek Anthology in Italy...* cit., p. 456.

⁷⁵ Una de las formas favoritas para la versión del epigrama; la bibliografía es abundantísima, pero un buen acercamiento es Gary J. Brown, «Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: The Sonnet as epigram», *Romanische Forschungen* 87 (1975) 226-238.

De sus doradas trenzas un cabello
 La bella ninfa Doris cogió un día,
 Que licenciosamente le ponía
 Perfiles de oro al cristalino cuello.

Con este sutil lazo, cuanto bello,
 Las dos manos, que asidas me tenía,
 Fuertemente me ataba, y me decía:
 «En fe de mío, no podrás rompello.»

Burléme yo, creyendo confiado,
 Ser fácil romper tan flaco ñudo.
 Mas cuando lo intenté, creció mi pena.

Víme tan fuertemente aprisionado,
 Que ni bastó el valor, ni industria pudo
 Romper los hierros de tan gran cadena⁷⁶.

Además de la circunscripción del tema, vemos otras coincidencias entre Salazar y Salinas, como las rimas *cabello/bello* o *pena/cadena*, que aunque no extrañas resultan sintomáticas, y más aún el comienzo: *De los dorados rizos/De sus doradas trenzas...*

Aparte de ello, la versión de Salazar vuelve a mostrar, en un análisis más detenido, mayores gracias compositivas de las que a simple vista parece propiciar una tan breve traducción; en este caso hay un constante juego de aliteraciones: «*De los dorados ...Doris... además// Ligó halagüeña// Reíme... parecía/Romper// ponía/...pena;/Pero después lloré prisiones duras;/ Pues al querer romper//*. Y como siempre, las evidentes amplificaciones quedan compensadas con la brevedad epigramática de la clausula:

Blando cabello fue dura cadena.

IX. ANGERIANO

«[P. 47] TRADUCCION IX.

Es de Geronimo Angeriano.

*Fiebat [sic] Amor, matremque sua quaerebat; at ipsa
 Vt uisa est uultu caelia pulchra suo,
 Ipsam appellat Amor matrem.*

⁷⁶ En la ed. de Gracián, *cit.*, p. 71. el verso 10 es amétrico; tal vez «Serme» o «Que era»...

A la lasciva Diosa
 Buscava amor lloroso;
 Pero mirando a Celia prodigiosa,
 Engañado el rapaz de rostro hermoso,
 Madre la llama, y Celia en sus enojos,
 Con bellos dulces, aunque ayrados, ojos:
 No soy tu madre (dize) Niño alado,
 Corriòse Amor felizmente engañado».

De nuevo una traducción de Angeriano, compartida también con Salinas, cuya versión aparece en las mismas páginas de Gracián que la anterior, por lo que es seguro su conocimiento por Salazar, aunque en este caso tienen menos en común⁷⁷.

El texto completo del epigrama que se traduce es:

*Flebat Amor, matremque suam quaerebat: at ipsa
 Vt uisa est vultu Caelia pulchra suo;
 Ipsam appellat Amor matrem, sed Caelia toruo
 Lumine ait, non sum mater. Amor rubuit.*⁷⁸

Es traducido muy de cerca por Salazar en ocho versos adecuados a los cuatro latinos, aunque seguimos observando las amplificaciones y perifrasis (*lasciva Diosa*, la ríspida *Celia prodigiosa*; el enojoso *en sus enojos*; *niño alado*...) y aunque Celia se enoja, como en Salinas, castamente, la intención moral de aquél está ausente en nuestra traducción, pues Amor se ruboriza, sí, pero *felizmente engañado*.

⁷⁷ Está en Gracián, *ed. cit.*, p. 70, aunque como decimos no parece haber influido; dice así, también en soneto: «Llorando el niño amor con gran ternura, / En busca de su madre iba quejoso, / cuando de Celia, viendo el rostro hermoso, / Que copiaba de Venus la hermosura; / «Madre, madre», voce y se apresura, / Con los brazos abiertos, cariñoso, / De lograr los de Celia Deseoso, / Que es ciego amor y cigga la ventura. / Volvió el rostro a las voces de Cupido / Celia, y mirando al niño dios alado: / «No soy madre», le dijo muy severa. / Sonrojóse el rapaz, y aun más corrido / Que de su engaño, de lo desdeñado, / Fue a buscar a su madre verdadera».

La traducción tiene una intención moralizante, pues Gracián coge el ejemplo de Angeriano explicando como viene a «exprimir la gran belleza de Celia, y su mayor honestidad» (*ibid.*). A ello responde el último terceto, que amplía el escueto *Amor rubuit* del original con su moraleja final.

⁷⁸ En *Erotopaegnion*, p. 184 de la ed. citada en el com. a la trad. V. Como era **evidente**, *Flebat* y *sua* en el v. I que da la ed. de Salazar eran **evidentes** erratas de impresión, que en nada han afectado a la correcta traducción.

Traducción:

*Iba llorando el Amor, y a su madre buscaba, mas ella,
 aunque en su rostro mostró Celia bellísima ser,
 llámala madre el Amor, pero ella con toruo semblante:
 «No soy tu madre». Y Amor luego se ruborizó.*

X. PENTADIO

«[P. 47] TRADUCCION X.

Es de vn Epigrama de Pentadio à Narciso, que empieza assi:

*Hic est ille, suis nimium, qui credidit undis
Narcisus, verò dignus amore puer.*

[p. 48] Este es Narciso hermoso,
El engañado en el cristal vndoso,
Joven digno de Amor, mas ya mudado,
Miralo en breve flor vestir el prado;
Y que las ondas en su infausta suerte⁷⁹
Le dàn yà vida, si le dieron muerte».

Es Pentadio de esos poetas injustamente olvidados⁸⁰, quizás por lo tardío y escueto de su producción, muy interesante sin embargo. De sus seis composiciones conservadas⁸¹, este epigrama de Narciso ofrece una bella estampa llamada a triunfar en el Siglo de Oro también por su sentido moral. Así lo ofrece Gracián⁸², con el texto completo:

*Hic est ille, suis nimium qui credidit undis,
Narcisus, uero dignus amore puer.
Cernis ab irriguo repetentur gramine ripas;
ut per quas periit, crescere possit aquas⁸³,*

y añade la traducción de Salinas, que en esta ocasión tampoco parece haber influido a Salazar, pues la versión del canónigo es más parafrás-

⁷⁹ La ed. que utilizamos trae *muerte*, aunque la lectura ha de ser como corregimos.

⁸⁰ L. A. de Cuenca y A. Alvar lo reivindican en el prólogo de su *Antología de la Poesía Latina*, Madrid 1981, p. 8. Últimamente ha merecido la atención de V. Cristóbal, «Los versos ecoicos de Pentadio», *CFC* 19 (1985) 157-67 y J. L. Arcaz, «En torno al "De aduentu ueris" de Pentadio», *CFC* 23 (1989), 157-169.

⁸¹ Los poemas más extensos *De Fortuna* y *De aduentu ueris* y cuatro epigramas breves, entre los cuales este que estudiamos y otro más sobre Narciso. Edición de Wight-Duff, *Minor Latin Poets*, Londres 1978, pp. 542-551.

⁸² *Ed. cit.*, t. I, p. 53.

⁸³ Copiamos el texto de la ed. de Wight-Duff, *cit.*, p. 550, por corregir algunos errores en la impresión de Gracián.

Traducción:

*Este es aquel Narciso que al agua dio crédito tanto,
joven que en verdad era bien digno de amor.
Vélo buscar otra vez desde el prado seco la orilla
porque el agua que le dio muerte, le ayude a crecer.*

tica⁸⁴, insiste en lo moral, y no ofrece más puntos de contacto que los debidos a traducir un mismo original.

Aparte de esta versión, Yolanda Ruiz⁸⁵ informa de una traducción anónima del poema⁸⁶, relacionada con una octava atribuida a Diego Hurtado de Mendoza que también recrea el epigrama⁸⁷. La misma autora comenta la traducción de Salazar: «es libre traducción del epigrama de Pentadio, en donde, en forma semejante a Estacio en la *Tebaida*⁸⁸, menciona, mediante la metonimia, el agua, culpable de la desgracia del mancebo, en el mismo líquido elemento que, tras de la metamorfosis, le otorgará la vida»⁸⁹.

Podemos decir, pues, que la traducción es correcta, aunque como siempre algo amplificadora, siempre por esas rimas molestas; pero se advierte un esfuerzo por ceñirse a algunas expresiones literales del texto, como *dignus amore/digno de amor, undis/undoso...*

XI. AUSONIO

«[P. 48] TRADUCCION XI.

Es del último distico de la Rosa de ausonio, y empieza:

Collige Virgo Rosas, &c.

Coge, Virgen hermosa,
La que al Alva brotó purpurea rosa,
Mientras la dulce edad lozana dura;
Y advierte, que flor vive la hermosura».

⁸⁴ He aquí su décima: «Este es el bello Narciso / Que al agua tanto creyó / Que en cristal se abrasó, / Y morir de amarse quiso; / De su engaño saca aviso, / Para volver a vivir; / Mírale flor repetir, / Sitio en que perdió su ser; / Porque le ayuda a crecer, / Lo que le ayudó a morir.»

⁸⁵ *El mito de Narciso en la literatura española*, tesis doctoral, Madrid 1990, p. 109.

⁸⁶ «Aquí yaze sepultado buelto en flores», en el cartapacio de Pedro de Lemos. Cf. R. Menéndez Pidal, «Cartapacios literarios salmantinos del siglo xvi», *BRAE* 1 (1914) 151-70 (p. 162).

⁸⁷ R. Lapesa, «Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista» *Epos* 4 (1988) 9-20 (p. 17), indica el parecido con esta octava (del ms. 506 de la colección Borbón-Lorenzana en la Biblioteca Provincial de Toledo): «Aquí esta sepultado, buelto en flores / la flor que fruto alguno no ha llevado, / el mas vano de vanos amadores. / Narciso, de si mismo enamorado, / que huyendo de sobervio otros amores, / por sus amores locos fue acabado / ¡Oh tu que estas mirando el monumento, / Toma ya de mi vida el escarmiento!»

⁸⁸ Remite a *Teb.* VII 340 ss.:

*Tu quoque praeclarum forma, Cephise, dedisses
Narcissum, sed Thespiacis iam pallet in agris
trux puer; orbata florem, pater, adluis unda.*

⁸⁹ Yolanda Ruiz, *op. cit.*, p. 96.

El famoso poema atribuido a Ausonio casi no necesita presentación: su éxito en las letras españolas es inabarcable, por sus innúmeras traducciones, imitaciones, recreaciones; de él se han servido, desde Garcilaso y Herrera, todos nuestros grandes poetas⁹⁰. Recordemos, pues, el último dístico del poema,

*Collige uirgo rosas, dum flos nouus, et noua pubes,
et memor esto aeuum sic properare tuum*⁹¹.

De nuevo los cuatro versos, que parecerían justos en castellano, se desbordan con la amplificación, porque si comienza muy exacto (*Coge, Virgen*), todo, excepto la rosa, sobra en el segundo verso (aunque su añadido responde al contenido de *todo* el resto del poema que precede), y así se ve luego obligado a suprimir *flos nouus*, y a dejar en un solo verso todo el contenido del pentámetro latino, que además transforma *aeuum* en *hermosura*, aunque resulta elegante expresar la brevedad sólo con añadirle el predicativo *flor*.

Desde luego que esas faltas no son de importancia en esta traducción, que no hace sino glosar un tema tan desarrollado y conocido que despierta en el traductor tantos ecos y reminiscencias de múltiples lecturas que no puede sustraerse a trasladar el *tono general* más que la letra latina. La versión resulta, pues, atractiva en su breve conjunto, y la gracia de la expresión final salva lo demás.

XII. *ALCIATO*

«[P. 48] TRADUCCION XII.

Es de Alciato, y empieza assi

Aligerum flumen [sic], &c.

Al rayo ardiente alado,
Alado Dios vendado
Deshizo ayrado, y ciego,
Mostrando que es mas fuerte amor, que el fuego».

⁹⁰ Una muestra en Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica... cit.*, t. I, pp. 216-236. Para información más completa (aunque el tema es inagotable), Blanca González de Escandón, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona 1938.

⁹¹ Traducción:

*Coge, niña, las rosas en nueva flor y lozanas,
y acuérdate que la edad tuya apresúrase igual.*

Compartido también con Gracián⁹², es el texto del *Emblema CVII* de Alciato (*Vis amoris*)⁹³, de donde parece que lo toma, ya que dentro del comentario de Mignault a este emblema cita otro poema de Angeriano (*Omne olim coelum*) que Salazar imita en un soneto que estudiaremos luego. Dice Alciato (*loc. cit.*):

*Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne
Dum demonstrat uti est fortior ignis Amor*⁹⁴.

Aunque el texto de Salazar trae la errata *flumen*, es evidente que tenía el texto correcto y así lo traduce. Deshace el quiasmo del original (*Aligerum fulmen fregit Deus aliger*) aunque lo sustituye conectando *alado*, *Alado*, juego que refuerza con la rima *vendado*, posibilitada nuevamente por el uso de la *uariatio* en materia de nombres propios. Desde luego sí resulta molesto el suplemento «ayrado, y ciego» y también es de lamentar que se pierda la repetición de *igne... ignis* del original, y no declare

«que es más fuerte fuego Amor que el fuego».

XIII. MELEAGRO

«[P. 48] TRADUCCION XIII.

Es de Mileagro [sic], y en el Latino suena

Qui vided in gemma hac? &c.

[p. 49] Què miro! En esta piedra dibuxado
Amor? Es que olvidando coraçones,
Haze, que el Carro rijan los Leones
Su rabioso corage domeñado;
Con duro azote su crueldad corrige
La diestra mano, y la siniestra rige
Las riendas poderosas;
No pueden ser las señas mas hermosas;
Pero teme al rapaz, y sus traiciones,
Porque, si assi sujeta coraçones
De monstruos inhumanos,
Como serà el rigor en los humanos?».

⁹² *Ed. cit.*, t.I, p. 218, sin traducción, es el texto del *Emblema CVII* de Alciato (*Vis amoris*)

⁹³ *Ed. cit.* (1600), p. 374.

⁹⁴ Traducción:

*Alígero rayo quebró el alígero dios mientras muestra
fuego más fuerte ser que el mismo fuego, el Amor.*

Se traduce ahora el epigrama de AP 9.221, que no es de Meleagro sino de Marco Argentario:

ἀγάζω τὸν ἀφυκτον ἐπὶ σφραγίδος Ἔρωτα
 χερσὶ λεοντείαν ἀνιοχεῖνται βίαν,
 ὡς τᾷ μὲν μάστιγα κατ' ἀχένοσ, αἱ δὲ χαλινοῦς
 εὐθύνει, πολλὰ δ' ἀμφιτέθηλε χάρις.
 φρίσσω τὸν βροτολοιγόν, ὁ γὰρ καὶ θήρα δαμάζων
 ἄγριον οὐδ' ὀλίγον φείσεται ἀμερίων⁹⁵,

en la traducción latina de Mignault, que ofrece este epigrama, con la correcta atribución a Argentario, como fuente del *Emblema CV* de Alcto (*Aspice ut inuictus*)⁹⁶; dice así:

*Qui uideo in gemma hac? amor est, auriga leoni
 Insidet, et frenis ora superba regit.
 Vna manus flagro caedit, moderatur habenas
 Altera: nulla magis signa placere queunt.
 Sed metuo inमितem puerum, mortalibus aegrus
 Quid faciet, qui sic corda ferina domat?*

El motivo también gozó de alguna fama, siendo traducido por varios poetas italianos⁹⁷ y también, entre nosotros, llegó a ser interpretado por el Brocense en sus comentarios a Alciato⁹⁸.

La traducción de Salazar vuelve a duplicar el número de versos del original, con la consiguiente amplificación, que sin embargo no añade nada que no esté implícito en el texto: *dibuxado... carro... crueldad*. Transforma *ora superba* en *rabioso corage*, especifica *Vna manus... altera* en *la diestra mano, y la siniestra* y otras modificaciones sin importancia. La versión es, en fin, correcta, y tal vez demasiado sencilla en su estilo.

⁹⁵ Cito por *The Greek Anthology. The Garland of Philip...*, cit., t. I, p. 168.

Traducción:

*Veo al ineludible Amor aquí sobre el sello
 con las riendas domar leonina ferocidad;
 lleva una mano el látigo al cuello, y la otra las riendas
 guía, y hace florecer gracias a su alrededor.
 Temo al dios destructor, porque él, que domeña a las fieras,
 no se sabrá en su crueldad compadecer del mortal.*

⁹⁶ Páginas 768-69. Allí mismo ofrece Minois otra versión (*Indomitum specto*). Sigue de cerca el griego, así que no lo traducimos.

⁹⁷ Cf. Hutton, *The Greek Anthology in Italy...* cit., pp. 540-41.

⁹⁸ Ver en F. Sanctius, *Opera Omnia*, Ginebra 1766, t. II, p. 214.

XIV. MIGNAULT/POLIZIANO

«[P. 49] TRADUCCION XIV.

Es de Angelo Policiano

Narcisus liquidis & c.

En las ondas se via
 Narciso enamorado,
 Y despreciando de otros el cuidado,
 En propio amor ardia;
 Apagada la luz del cuerpo hermoso,
 En flor le llora el prado deleytoso:
 O juvenes, huid de aquesta fuente!
 Su falsa no mireis dulce corriente,
 Adonde necio en vn confuso Abismo,
 Quien no se conociò, se amò à si mismo».

A pesar de la atribución de Salazar, no hemos logrado hallar el poema en las obras de Poliziano⁹⁹; pensamos más bien en una confusión con el poema siguiente (trad. XV) que atribuye a Claudio Minois, y sin embargo en este caso sí es del humanista italiano. Por su parte, este que nos ocupa ahora sí aparece en los comentarios de Mignault a Alciato: dentro del popular y moralizante tema de la [filautía] se incluye el *emblema* LXIX (*Quòd nimius tu forma tibi...*), y la nota de Minois dice: «Huic simile penè est Epigramma pictae poëseos Bartholom. Anuli, quod propter elegantiam adscribam:

*Narcisus liquidis formam speculatus in undis,
 Contemnens alios, arsit amore sui,
 Tabuit, et sensum uenienti in membra, tepore,
 Ipse sui, factus flos hyacinthus, amans.
 Hinc fugite (ò iuuenes) fons iste Philautia, se ipsum
 Stultus ubi, cùm se non bene norit, amat.»¹⁰⁰*

⁹⁹ Lo hemos rastreado, sin fruto, a lo largo de *Angeli Politiani Opera*, Basilea 1553.

¹⁰⁰ Alciato, *ed. cit.*, p. 266. Remite además Minois a Ficino para más información sobre la *filautía*: «Euolue pulcherrimam disputationem ea de re Masil. Ficini, Orat. 6. cap. 17. in conuiuium Platonicum».

Traducción:

*Al reflejar Narciso su forma en las líquidas ondas,
 a los demás despreció y se inflamó en propio amor.
 Se fundió poco a poco en calor que inundaba su cuerpo
 y hecho jacinto en flor, él no se deja de amar.
 De esta fuente escapad, Filautía, jóvenes, donde
 se ama a sí mismo quien no se sabe bien conocer.*

Sea cual sea el autor, es casi seguro, por la confusión mencionada, que Salazar tomara el epigrama de aquí.

Como en la trad. X, de Pentadio, se vuelve sobre el tema de Narciso, y Yolanda Ruiz comenta su sentido moralizante: «Los cuatro últimos versos constituyen un apóstrofe, aconsejando a los jóvenes sobre el peligro y tentación del agua donde se contempla la vanidad»¹⁰¹. Pero el comienzo del poema se vierte con cierta irregularidad: junto a los cuatro primeros versos que encierran el primer dístico latino, en traducción más literal de lo acostumbrado, el segundo dístico se concentra en los dos endecasílabos pareados siguientes, en expresión que nada tiene que ver con el original. El apóstrofe final, por fin, resuelve con cierta gracia la complicación sintáctica del texto latino donde el hipérbaton, a pesar de la mayor libertad del latín, no deja de ser exagerado: la traducción es algo hiperbática también aunque con distintos elementos, pues se basa sobre todo en el v. 8 que es enteramente añadido por Salazar («su falsa no mireis dulce corriente»), y la anteposición del predicativo «necio» (*stultus*). Se ha eliminado sin embargo el nombre de la fuente, *Philautia*, que era como hemos dicho el tema del *emblema* y comentario, pero que sin el referente exacto no sería entendido en la versión aislada de Salazar.

XV. POLIZIANO/ MIGNAULT

«[P. 49] TRADUCCION XV.

Es de tres Endecasílabos Griegos, que tradujo Claudio Minois, y empiezan assi:

Medea [sic] statua est, &c.

O vaga Progne, estatua es de Medea
 En la que nidificas cuidadosa;
 La que fue con sus hijos rigurosa,
 Quieres que con los tuyos no lo sea?».

El epigrama griego del que procede esta versión es AP 9.346, de Leónidas:

αἶαν θλην νήσους τε διπταμένη σύ, χελιδών.
 Μηδείης γραπτῆι πύκτιδι νοσσοτροφεῖς.
 ἔλπηι δ' ὀρταλίχων πίστιν σέο τήνδε φυλάξειν
 Κολχίδα, μηδ' ἰδίω φεισαμένην τεκέων¹⁰².

¹⁰¹ Yolanda Ruiz, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰² Véase en Page, *Further Greek epigrams*, Cambridge 1981, p. 528, aunque preferimos la lectura tradicional πύκτιδι νοσσοτροφεῖς que se imprime desde Planudes, cambiando el orden del ms. y corrigiendo así la falta métrica.

Son pues dos dísticos, y no tres endecasílabos como dice Salazar: sí son endecasílabos (falecios) en la versión de este epigrama por Poliziano:

*Medeae statua est misella hirundo,
Sub qua nidificas, tuos ne credas
Huic natos, rogo, quae suos necauit*¹⁰³.

Su adscripción a Mignault se debe a que éste lo cita en su comentario al *emblema LIV* de Alciato¹⁰⁴. La traducción de Salazar sigue muy de cerca la versión de Poliziano, con su cuarteto que provee cuatro endecasílabos para los tres del original, y sobre todo el comienzo es realmente literal («Estatua es de Medea» = *Medeae statua est*; «en la que nidificas» = *sub qua nidificas*).

En la línea habitual de *uariatio*, la transformación de *misella hirundo* en su representación mitológica, Progne, merece algún comentario: aunque siempre es posible la mediación de algún otro poema donde también la golondrina se sustituyera por su equivalente mítico¹⁰⁵, el mito es de sobra conocido (baste recordar que estaba en las *Metamorfosis* de Ovidio, VI 424-674)¹⁰⁶, y su evocación a la mano de cualquier poeta culto como

Traducción:

*Toda la tierra y las islas tras recorrer, golondrina,
en esta imagen de Medea vienes tu prole a criar.
¿Fías tal vez que tendrá compasión de tus crías menudas
la Colquidense que no supo a sus hijos guardar?.*

¹⁰³ *Angeli Politiani Opera*, Basilea 1553, pp. 615-16, «*Ad hirundinem nidificantem sub Medeae statua*».

Traducción:

*De Medea es la estatua, golondrina,
en la que haces tu nido. No confíes
a tus crías a quien mató a las suyas.*

¹⁰⁴ *Ed. cit.*, p. 220, que comienza *Colcidos in gremio*, siendo traducción del de Leónidas, que cita Minois, junto con la traducción de Marulo (p. 221), la de Poliziano («*Breviùs reddidit Politianus, nimirùm tribus hendecasyllabis*») y otra de Bourbon («*Sed brevissimè Borbonius noster, vno disticho*»), que comienza igual que la de Poliziano, *Medeae statua est*. Esta de Borbón, como las otras, es citada por Scipione Capece (cuyos epigramas vieron la luz en Nápoles en 1594), uno de los amigos napolitanos de Garcilaso.

La traducción de Alciato, por cierto, es también mencionada por Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (*ed. cit.*, t. II, p. 82), aunque sin traducción, por lo que en esta ocasión no pudo haber sido de utilidad para Salazar.

¹⁰⁵ Algunos poemas italianos lo hacen, como el «*Progne loquace, fia*» de Maurizio Moro (*I Tre Giardini de' Madrigali...* Venecia, 1602, p. 125) o el «*Progne suo figlio*» de Valerio Belli (recogido en *Il Gareggiamento Poetico del Confuso Accademico Ordito...* Venecia 1611, III, fol. 41r). Hay otras muchas traducciones latinas e italianas del motivo; cf. Hutton, *The Greek anthology in Italy...* *cit.*, pp. 548-49.

¹⁰⁶ Era también muy conocida su versión en Higino, difundida además por Herrera en sus *Anotaciones*, *ed. cit.*, pp. 489-91.

Salazar, siempre en relación con las fuentes latinas (habida cuenta de que la identificación *Progne* = *hirundo* es latina y no griega¹⁰⁷).

Se conjuga, pues, en esta versión la fidelidad al texto original con el gusto esencialmente erudito del traductor que conoce bien sus modelos.

OTRAS TRADUCCIONES

Aparte de las incluidas en estas *Traducciones latinas*, aún parece que la labor de Salazar en este campo no termina aquí: su amigo Vera y Tassis, en el prólogo a la *Cítara*, habla de unos *Metamorfoseos mejicanos a imitación de Ovidio* y de más traducciones de poetas griegos y latinos sin especificar¹⁰⁸.

Pero aún en sus obras publicadas podemos rastrear la huella de otros autores latinos; aparte de los muchos ecos clásicos, más o menos directos, que se pueden hallar en sus sonetos y, sobre todo, en sus fábulas, vamos a recordar dos poemas propios directamente inspirados, como él mismo declara, en modelos latino y neolatino, respectivamente.

Así, unas páginas después de las *Traducciones latinas* estudiadas, encontramos el siguiente soneto (p. 57):

«AL PODER MAS QUE SOBERANO DE LOS OJOS,
de Narcisa. Es imitacion de un Epigrama de
Geronimo Angeriano, que empieza *Omne olim coelum*.

SONETO.

Con vano ardor, con apetito ciego
Lidiavan por la eterna Monarquía,
Los Dioses soberanos, que aun ardía
La ambición en el Reyno del sossiego.
Empuñò el libre Dios el tirso Griego,
El azero fatal Marte esgrimia,
Y el soberano Jupiter movía
En cada rayo la region del Fuego.
Entre los soberanos batallones,
Luego que el arco el Ciego Dios previno,
A su diestra la gloria fue precisa.
Ha terrible poder de sus harpones!
Venció el Amor todo el poder diuino;
Pero al amor los ojos de Narcisa».

¹⁰⁷ Véase la nota de A. Ruiz de Elvira en su ed. de Ovidio, *Metamorfosis*, t. II, Madrid 1994 (5), pp. 214-15.

¹⁰⁸ Recuerda la noticia Menéndez Pelayo, *Biblioteca... cit.*, t. I p. 185.

Así vemos que la imitación de Angeriano no se limita a los dos poemas traducidos, sino que lo tiene presente en su propia creación. El epigrama del poeta italiano está también en *EROTOPAEGNION*, y es el siguiente¹⁰⁹:

De Venere, et Cupidine.

*Omne olim coelum, ut fertur, coelum omne ruebat,
Inter se superi dum fera bella gerant.
Fortis erat bromius thyrsos, Mars ense, tridente
Neptunus, fortis fulmine dextra Iouis.
At quum uisus Amor fuit in fulgentibus armis,
Necnon accensa lampade pulchra Venus:
Priuaturs thyrsos Bromius, Mars ense, tridente
Neptunus, fortis fulmine dextra Iouis*¹¹⁰.

Pudo Salazar tomarlo también de los comentarios de Mignault a Alciato, que para el *Emblema CVII* ofrece, entre otros poemas similares, «Hunc Angeriani octostichon, sanè lepidum»¹¹¹.

En cualquier caso, ya no es traducción, sino imitación del tema con diferente resolución. Aparte de la dilecta *uariatio* (*Bromius* = *libre Dios* —en referencia a *Liber*, nombre latino de Baco—; supresión de Neptuno y Venus; *Amor* = *Ciego Dios*, etc.), constata que si Amor vence a todos los dioses (que es el fin de Angeriano, con la artimaña retórica de variar sólo *fortis* por *priuaturs* en el último dístico), su Narcisa vence a todos los dioses (explicado ello, concisamente, sólo en el último verso).

La misma idea aparece también en el soneto que le sigue (p. 58), donde en este caso son los ojos de «Belisa» (con igual rima) los más poderosos: recuerda el famoso tema de las transformaciones de Júpiter, aconsejándole que la mirada de ella es lo más seductor en que puede metamorfosearse.

Para concluir, más adelante (p. 123) ofrece otra traducción:

¹⁰⁹ *Poetae elegantissimi... cit.*, p. 184.

¹¹⁰ Traducción:

*Otrora el cielo, dicen, el cielo entero rodaba,
fieros combates los dioses al sostener entre sí.
Fuerte era Bromio en su tirso, en su espada Marte, y Neptuno
por su tridente, y la diestra de Jove por su fulgor.
Mas cuando llega el Amor en sus armas resplandeciente,
y hermosa Venus también llega, encendida su luz,
pierde Bromio su tirso, su espada Marte, y Neptuno
su tridente, y la diestra de Jove pierde el vigor.*

¹¹¹ Alciato, *ed. cit.*, p. 375.

«EXPLICA EN ESTOS DISTICOS LATINOS
el bello origen de sus amorosas cadencias, y que su adorada Ninfa
es el sacro Numen de quien recibe el assumpto, y la inspiracion,
para celebrar su milagrosa hermosura.

*Quaeritis unde mihi totiès scribant Amores?
Vndè meus ueniat mollis in ore liber?
Non hoc Calliope, non hoc mihi cantat Apollo,
Ingenium nobis ipsa puella fecit*¹¹².

TRADUCCION.

Si buscais de donde escribo
Tantos amorosos versos,
Y de donde he trasladado
El dulce volumen tierno.
No es Caliope ni Apolo
Quien dà armonia à mi plectro;
La misma beldad, que pudo
darme assumpto, me dio ingenio».

En esta ocasión no cita su fuente, y resulta curioso cuando en los demás casos es tan explícito; más extraño cuando es de poeta tan reconocido como Propercio¹¹³, «el cantor de Cynthia», como el propio Salazar que dedica a «Cintia» la mayor parte de sus poemas amorosos.

Esta vez el romance le da mayor libertad, y la traducción es airosa, sin olvidar por ejemplo el latinismo *volumen* para trasladar el más común *liber* de Propercio.

Dejamos aquí el recuento de traducciones, con esa conclusión del poeta que además de su «assumpto» ha de agradecer a su musa que le dé *ingenio*.

SALAZAR, POETA DEL INGENIO

Este último verso no hace sino refrendar una consideración que venía rondando desde el comienzo, y es que esa implicación de Salazar con

¹¹² Traducción:

*Me preguntáis que de dónde me escribo tantos amores,
que este libro delicado cómo a mis manos llegó:
No me lo canta Calíope, no, ni tampoco mi Apolo,
porque el ingenio a mí mi propia niña me da.*

¹¹³ Es el comienzo de la elegía II 1, cf. ed. de R. Hanslik, *Propertius*, Leipzig 1979, p. 36. Hay que corregir las lecturas de Salazar, evidentes erratas: *totiès* por *totiens*, *scribant* por *scribantur*, *ingentum* por *ingenium* y *fecit* por *facit*.

el género epigramático apunta en una dirección, no opuesta, pero sí complementaria a su condición de poeta gongorino. El mismo Menéndez Pelayo se lo reconoce: «Las obras líricas y dramáticas de Salazar y Torres, aparte de sus rasgos de mal gusto que las afean a veces, tributo pagado al gusto de su siglo, están escritas con agudo ingenio y rica vena»¹¹⁴. Parece pues que hay que desechar las visiones parciales y comprobar en los textos menos estudiados la efectividad de las etiquetas preconcebidas. Difícilmente hallaremos entonces escritores «puros», de una sola cara, especialmente en la época que nos ocupa. Y es que, como ha dicho Vicente Cristóbal: «Las dos corrientes estilísticas que brotaron en nuestra literatura barroca, menos contrapuestas sin duda de lo que alguna vez se ha creído, culteranismo y conceptismo, persiguen un solo y único fin: el distanciamiento de lo consabido, vulgar y trillado; las diferencias entre ambas corrientes nacen en todo caso de los medios que se emplean para conseguir ese fin»¹¹⁵. Nuestro poeta ha buscado ese único fin, y lo ha hecho por medios diferentes y complementarios: uno de ellos son estas *Traducciones latinas*.

Ya que Salazar ha mostrado su interés por el mito de Narciso, podemos recordar cómo Lezama Lima¹¹⁶ hace de éste una inmensa imagen del poeta, que recoge en sí, reconciliándolos, todos los opuestos del mundo y los funde, además, con el agua milenaria de la tradición. Así hace Salazar con las tendencias de su tiempo y con los poemas antiguos,

Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.

¹¹⁴ Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores... cit.*, p. 185.

¹¹⁵ V. Cristóbal, «Marcial en la Literatura española», *cit.*, p. 183.

¹¹⁶ En su poema «Muerte de Narciso», véase en José Lezama Lima, *Poesía*, ed. de Emilio de Armas, Madrid 1992, pp. 75-81. El verso que citamos procede de allí, y es el que cierra el poema. Cf. también el sugerente estudio de esta imagen poética por Pedro Correa, *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, Granada 1994.