
TRADUCCIÓN DE ÉPICA BURLESCA: *LA GATOMAQUIA* DE LOPE DE
VEGA

TRADUÇÃO DE ÉPICA BURLESCA: *LA GATOMAQUIA* DE LOPE DE VEGA

TRANSLATION OF BURLESQUE EPIC POETRY: *LA GATOMAQUIA* BY LOPE
DE VEGA



Wagner Monteiro PEREIRA*
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumen: Este artículo propone una breve introducción al poema épico-burlesco de Félix Lope de Vega, *La Gatomaquia* (1634), obra aún secundaria en los estudios lopeanos, cuya extensa bibliografía se detiene antes en la producción dramática del autor. Dos cuestiones centrales se destacarán a lo largo de este trabajo: la primera se refiere a la elección de Lope de Vega por un género burlesco para finalizar su producción épica, tras haber publicado poemas largos que intentaban construir en España un imaginario de una historia victoriosa, como Luis de Camões había hecho en Portugal con *Os Lusíadas* (1572). Sin embargo, no tenía la intención de proponer un proyecto innovador como había hecho con *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) que intentaba dar cuenta de un nuevo modelo de comedia que se consolidaba en España. Al contrario, Lope explicita su inserción dentro de una tradición cuyos nombres de Marción de Sinope, Diego Hurtado de Mendoza y, especialmente, Homero, se muestran fundamentales para la composición de este poema de carácter jocoso. Este estudio pretende analizar, por lo tanto, las referencias presentes en el poema y el alcance del género burlesco en la literatura española. La segunda cuestión tiene relación con el alcance aún exiguo de la poesía épica española en Brasil, lo que propicia la propuesta de una tradición comentada del poema del castellano al portugués, con el fin de impulsar la literatura española del XVII en países de habla portuguesa. Dentro de este panorama, será relevante presentar un pequeño esbozo de las vertientes teóricas de traducción en diferentes siglos por España, con especial destaque a las primeras escuelas de traducción, que surgieron en el siglo XVI español en Sevilla y Toledo. Este artículo combina resultados obtenidos en mi tese de doctorado, que verificó la necesidad de una edición crítica de *La Gatomaquia*, cuyo alcance sería todavía más significativo con su subsecuente traducción al portugués, con la investigación que realizo en el posdoctorado.

Palabras clave: Traducción. Poesía. Épica. Literatura burlesca. *La Gatomaquia*.

Resumo: Este artigo propõe uma breve introdução ao poema épico-burlesco de Félix Lope de Vega, *La Gatomaquia* (1634), obra ainda secundária nos estudos lopeanos, cuja extensa bibliografia detêm-se antes na produção dramática do autor. Duas questões centrais serão destacadas ao longo do trabalho: a primeira diz respeito à escolha de Lope de Vega por um gênero burlesco para finalizar sua produção épica, após haver publicado poemas longos que tentavam construir na Espanha um imaginário de uma história vitoriosa, como Luís de Camões fizera em Portugal com *Os Lusíadas* (1572). No entanto, longe de propor um projeto inovador como havia feito em *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) que tentava dar conta de um novo modelo de comédia que se consolidava na Espanha, Lope explicita sua inserção dentro de uma tradição, cujos nomes de Marcião de Sinope, Diego Hurtado de Mendoza e, especialmente, Homero, mostram-se essenciais para a composição desse poema de caráter jocoso. O estudo pretende analisar, portanto, as referências presentes no poema e o alcance do gênero burlesco na literatura espanhola. A segunda questão aponta para o alcance ainda exiguo da poesia épica espanhola no Brasil, o que propicia a proposta de uma tradução comentada do poema do castelhano para o português, com o fim de impulsionar a literatura espanhola seiscentista em países lusófonos. Dentro deste contexto, será relevante apresentar um pequeno esboço das vertentes teóricas de tradução em diferentes séculos

pela Espanha, com especial destaque para as primeiras escolas de tradução, que surgiram no século XVI espanhol em Sevilha e Toledo. Este artigo combina resultados obtidos na tese de doutoramento, que verificou a necessidade de uma edição crítica de *La Gatomaquia*, cujo alcance seria ainda maior com a subsequente tradução ao português, com a pesquisa que realizei de pós-doutorado.

Palavras-chave: Tradução. Poesia. Épica. Literatura Burlesca. *La Gatomaquia*.

Abstract: This article proposes a brief introduction of the epic-burlesque poem of Félix Lope de Vega, *La Gatomaquia* (1634), a still secondary piece in the studies about the author, whose extensive bibliography focuses instead on his dramatic work. Two central issues justify this pos-doctoral enterprise: the first is about Lope de Vega's option of a burlesque genre to end his epic work, after having published long poems that attempted to build in Spain the imaginary of a glorious history, much like Luis de Camões did in Portugal with *Os Lusíadas* (1572). Nevertheless, far from proposing an innovative project, as he had done in *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), which tried to account for a new type of comedy that had been consolidating Spain, Lope makes clear that he belongs in a tradition which is essential for the composition of this jocose poem and whose names include Marcião de Sinope, Diego Hurtado de Mendoza and, specially, Homer. This article aims at analysing, therefore, the references present in the poem and the reach of the burlesque genre in Spanish literature. The second issue points towards the still scanty reach of epic Spanish poetry in Brazil, which opens up space to a proposal of a commented translation of the poem from Castilian to Portuguese, aiming at fostering sixteenth-century Spanish literature in Portuguese-speaking countries. This investigation brings together results from my doctorate thesis, which pointed to the necessity of a critical edition of *La Gatomaquia*, whose reach would be even bigger with its subsequent translation to Portuguese, which would result in a bilingual publication.

Keywords: Traduction. Poetry. Epic literature. Burlescliterature. *La Gatomaquia*.

RECEBIDO EM: 1º de setembro de 2019

ACEITO EM: 25 de novembro de 2019

PUBLICADO EM: março 2020

1 Una breve introducción a la escuela de traducción española

La formación de escuelas de traductores en España se remonta a los siglos XII y XIII en la ciudad de Toledo, cuando diversos eruditos advirtieron la necesidad de traducir textos escritos originalmente en árabe y, sobre todo, literatura griega que se había traducido al árabe, pero que no tenía versión en castellano. Otfried Höffe (2008) afirma que desde el siglo VIII la lectura de Aristóteles ya hacía parte del canon de formación árabe, lo que hizo que a partir del siglo XIII surgieran las primeras traducciones de la *Poética* y de la *Política*. En Siria, el obispo jacobita y erudito Barhebraeus publicó una enciclopedia de la filosofía aristotélica, cuyo título era *Butyrum Sapientiae*.

Esteban Torre (2011) destaca que la Escuela de Toledo no era exactamente una escuela como pensamos hoy día, sino que una “espléndida” realidad de actividad traductora existió en Toledo en esos siglos:

La técnica de traducción consistía básicamente en el concurso de traductores: uno, conocedor de la lengua árabe, y otro, de la lengua latina, y utilizando ambos como medio común de comunicación la lengua romance. Por lo general era un judío quien iba dando una versión oral del texto árabe en lengua romance, y un cristiano quien a su vez iba traduciendo del romance al latín. (TORRE, 2011, p. 26)

67

En la Sevilla de fines del siglo XIII también vigoró una escuela de traductores bajo el liderazgo de Alfonso X el Sabio. El rey, famoso por incentivar la cultura y erudición en su reino, demandó la traducción de una serie de obras tanto al latín como al romance castellano.

En el siglo XVI, en el Renacimiento, eruditos como Fray Luis de León defendieron una traducción literal, siguiendo la tendencia del *éthos* quinientista español, que tuvo como base la *Doctrina de la imitatio auctoris*, notable por los ideales de imitación a autores clásicos para attingir la “perfección” poética. En otras palabras, la idea central era la de que nada era más grande que Homero y Virgilio – entre otros clásicos – lo que hacía que intentar superarlos fuera inútil, soberbio y bárbaro a la vez. Como subraya John Milton (2010), en el Renacimiento, se veía al traductor de forma inferior – como un simple siervo – al autor de la obra original. Tanto que Lope de Vega denomina los traductores como “contrabandistas de caballos” (VEGA *apud* MILTON, 2010, p. 28). Este ideal culminó en la querrela entre antiguos y modernos, si tomamos la nomenclatura utilizada por José Antonio Maravall (1965) y Marc Fumaroli (2001), y tuvo Erasmo de Róterdam como un portavoz importante de lo que se denomina imitación más ecléctica en *Ciceronianus* (1528), lo que se problematizaría posteriormente con las ideas de agudeza y ingenio en el XVII. Fray Luis decía que el que traducía (trasladaba, en sus palabras)

debía ser fiel y contar las palabras, haciendo que el que leyera la traducción pudiera tener acceso al original de una forma lo más completa posible.

Juan Luis Vives mantiene un tono más moderno que Fray Luis de León. En 1533 surge *De rationedicensi*, en la que se abordan cuestiones que hacen que partes del texto adquieran status de precursores de la teoría moderna de la traducción. Para Vives, había tres tipos de traducción:

1. Aquellas en las que sólo se atiende al contenido del texto original;
 2. Las que sólo tienen en cuenta la forma de la expresión;
 3. Las que tienen en cuenta tanto el contenido como la expresión.
- (VIVES, 1533 *apud* TORRE, 2011, p. 35)

68

Un año después, se publica la primera traducción al español del *Libro del Cortegiano* de Baltasar de Castiglione. Juan de Boscán y Garcilaso de la Vega llevan a cabo el trabajo y hacen, al mismo tiempo, importantes consideraciones sobre el propio acto de traducir. En suma, para los dos, antes que una traducción palabra por palabra, era fundamental que se mantuvieran fieles las sentencias. Es decir, se debía hacer una traducción *ad sententiam, no ad verbum*, teniendo en cuenta el sentido antes que la literariedad. Sebastián de Covarrubias, autor del diccionario más importante de lengua castellana en el siglo XVII sigue el mismo pensamiento del siglo anterior al afirmar que *traduzir* “significa el bolver la sentencia de una lengua en otra, como traduzir de italiano o de francés algún libro en castellano” (COVARRUBIAS, 2006 [1611], p. 75)

George Steiner (1975) demuestra cómo en el Romanticismo alemán la imitación adquirió un nuevo status en su relación con la traducción. Eso está claro si tomamos el trabajo de Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (Sobre los diferentes métodos de traducción), de 1814, el cual diferencia la paráfrasis, más literal y mecánica, de la imitación, que busca aproximarse al efecto que la lengua original del texto tenía como objetivo.

Es en el siglo XX que surgen teorías que piensan la traducción de forma menos empírica y en relación con diferentes disciplinas. Así, tiene un papel fundamental el texto de Walter Benjamin, *Die AufgabendêsÜbersetzers* (La tarea del traductor), cuya idea central es la de que en la traducción de una obra poética se debe privilegiar la forma significativa en detrimento de la simple transmisión del contenido de la lengua original a la traducida. En un diálogo intenso con la filosofía del lenguaje, Benjamin ensaya sobre una supuesta “lengua pura” – *Ursprache* –, formada a partir de la idea de que las lenguas poseen un eslabón común de expresión,

visualizado por medio de la traducción. Cabe al lector, según Benjamin, liberar la lengua original del cautiverio por medio de la recreación. (BENJAMIN, 2008, p. 79). El texto de Benjamin, de 1923, influyó el pensamiento de ensayistas españoles como José Ortega y Gasset y Francisco Ayala. Para Ortega y Gasset:

Es cosa clara que el público de un país no agradece una traducción hecha en el estilo de su propia lengua. Para esto tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso: que, llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua, trasparen en ella los modos de hablar propios del autor traducido. (ORTEGA Y GASSET, 1940, p. 161)

Pero debe estar claro que sea Ortega y Gasset, sea Francisco Ayala, ninguno de ellos ha producido una teorización consistente sobre la traducción en el siglo XX español, como en otros países europeos. En la próxima sección veremos cuestiones relacionadas específicamente a la traducción de poesía, sea lírica o épica.

2 La traducción de poesía

El texto de Walter Benjamin funcionó como un punto de partida para diversas discusiones sobre la práctica de traducción en el siglo XX. Haroldo de Campos, en *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (2011), demuestra la complejidad de la traducción poética y relaciona la lengua pura de Benjamin con un lugar semiótico de la poesía. Dicha dificultad hizo que lingüistas como Roman Jakobson (1975) verificaran la imposibilidad de una dominación total y absoluta sobre ese lenguaje poético, lo que acarrearía la imposibilidad de su traducción. Quedaría al traductor su rol de llevar a cabo una trasposición creativa, que se metamorfosearía, en la teoría de Haroldo, en lo que el teórico denomina *transcrição*¹.

Si admitimos, como Haroldo de Campos (2011), la intraducibilidad de la poesía, tomaremos como punto central y de partida la recreación del texto poético. Por ello, no se busca reconstituir el mensaje que el poema quiere transmitir, sino recrear la información estética que el poema presenta. Por lo tanto, para Haroldo, la traducción de textos poéticos siempre será recreadora, autónoma, pero recíproca. El autor subraya todavía la *transcreación* poética como un modelo que se aparta de la función social, cultural e histórica que el poema original mantiene. Es decir, si tomamos los tres elementos que Ezra Pound (1960) afirma que la poesía tiene: *melopeya*, *fonopeya* y *logopeya*, es este último elemento que no puede ser totalmente traducido.

PEREIRA, Wagner. *Traducción de épica burlesca: La Gatomaquia de Lope de Vega*. Belas Infiéis, Brasília, v. 9, n. 2, p. 65-82, 2020.

Al no proponerse una arqueología, surge un nuevo poema en un nuevo tiempo y espacio, para alcanzar lo que Eugene Nida y Charles Taber (1970) designan traducción por equivalencia dinámica, pensada, sobre todo, en los efectos del texto traducido y adoptada al nuevo lector en el ámbito de su comunidad lingüística. Dicha idea también se relaciona a la óptica derridiana de sobrevida del texto poético, que dialécticamente lo considera traducible e intraducible. En suma, de acuerdo con Derrida (2005, p. 105), el texto traducido surge como una especie de *revenant*, un espectro ubicado dentro de un “aquí y ahora”, un nuevo *éthos* que corrobora dos puntos decisivos desde el punto de vista del filósofo francés: la alteridad – “toutautre es toutautre” y la libertad creadora que confirma el carácter inventivo del poeta-traductor. En diálogo con la lengua pura de Benjamin (2008), Derrida asiente que el traductor busca tocar lo intocable, pero tal estado de perfección acaba por no alcanzarse nunca: “La traduction devient alors nécessaire et impossible” (DERRIDA, 1985, p. 214).

También Danica Seleskovich (1984) señala que una traducción debe estar despegada de la forma del texto original para abstraer el sentido y, consecuentemente, el efecto que este produce, en la búsqueda por la equivalencia natural. La *théorie du sens* es muy pertinente, pero no parece ser suficiente cuando tenemos en cuenta formas poéticas más invariables formalmente, como el género épico. De este modo, los procedimientos generales de Vinay y Darbelnet (1972) se presentan más prácticos y eficientes para la traducción de la poesía épica. Aunque algunas estrategias son más conservadoras, otras como “transposición”, “modulación”, “correspondencia” y “adaptación” se relacionan a la libertad transcreadora de Haroldo de Campos.

La referencia a Haroldo de Campos es oportuna no solo por su teorización fundamental con respecto a la traducción, sino también por servir como modelo práctico su traducción de la *Iliada*, de Homero. Tal cual el modelo de Haroldo, la propuesta de traducción que ensayaremos en la próxima sección de la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, intentará dar cuenta de la forma de expresión en el plan fónico y el ritmo prosódico, en las palabras de Haroldo de Campos (2011, p. 38) y de la forma del contenido – la logopeya –, sin perder de vista el hecho de que el poema de Lope de Vega se constituye como una épica culta y no tiene como objetivo, pues, el canto, lo que hace que no haya una exacerbada preocupación con la *melopeya*. El concepto de compensación, de Jean-Paul Vinay y Jean Dalbernet (1972), sirve también para sistematizar una estrategia de equilibrio entre la lengua original y el idioma de traducción que se buscará aplicar en la traducción de un poema épico. Esa busca por la armonía en la práctica de

traducción hará que no se ignoren en la propuesta de traducción el metro, ritmo y rima, los cuales buscan un efecto en el texto original.

Asimismo, un punto esencial en la práctica de traducción de *La Gatomaquia* será la traducción de la metáfora, problemática primordial para teóricos de la traducción y que tuvo como puntapié inicial el texto de 1976, “Can Metaphor be translated?”, escrito por Menachem Dagut. En *La metáfora viva* (1980), Paul Ricoeur define la metáfora a partir de tres pilares principales: el desvío, el préstamo y la sustitución. Teniendo en cuenta que estos solo son posibles a partir de la diferenciación del sentido propio (o primero) del sentido raro (o figurado), la metáfora, pues, sería un desvío del uso habitual de la palabra, o un préstamo de sentido. La dificultad de traducir una construcción metafórica, según Dagut (1976), reside en su singularidad, haciendo que no se pueda encontrar la equivalencia.

Al traducir *La Gatomaquia*, texto interpretado al mismo tiempo como una metáfora de la propia vida amorosa de Lope, una dificultad prevista surge en la transcreación al portugués del opíparo uso de metáforas poéticas presentes en todas las silvas, como en este fragmento de la Silva II, cuando Lope, al hablar de la artimaña y agilidad de uno de sus protagonistas felinos al devolver lo que había recibido, usa la metáfora de un juego en que se recibe y se devuelve rápidamente la pelota: “[...] el jugador ligero le vuelve la pelota al que la saca herida de la pala resonante; quéjase el aire, que del golpe fiero tiembla, hasta tanto que el furor se aplaca” (VEGA, 2009, Silva II, vv. 77-81).

A continuación, nos detendremos en el proceso de traducción en el poema *La Gatomaquia*, de Lope de Vega.

3 La poesía épico-burlesca en España

Durante los siglos XVI y XVII el género épico caminaba a pasos largos en España, al punto de configurarse como una obsesión, como afirma Antonio Prieto (1980), y parecer absurdo a sus coetáneos que un poeta como Garcilaso de la Vega no quisiera cantar las victorias españolas épicamente. Es decir, aunque teóricos como Lukács (1967) presenten la épica como un género que representa las transformaciones sociales de la Antigüedad y que sería reemplazado en la Modernidad por la novela, la verdad es que la epopeya en España convivió con el advenimiento de otros géneros literarios. Sin embargo, la poesía épica renacentista no mantiene una estrecha relación con el cantar de gesta, o épica medieval, como intentaron comprobar autores como Menéndez Pidal (1945) o Frank Pierce (1961), que ven el *Poema del Cid* y la *Chanson de Roland* como obras precursoras de la epopeya quinientista española. Al

contrario, tomaremos la épica culta como heredera directa de una tradición italiana y relacionada al mismo tiempo con la literatura clásica – teniendo a Virgilio como modelo directo –. Javier Huerta Calvo (1994) y Antonio Prieto (1980) siguen una línea opuesta a la de Frank Pierce, pues consideran las raíces sociopolíticas que sostenían el género en el Medievo desaparecieron, lo que hizo que solo eruditos hayan escrito poesía épica. Asimismo, el término “culto”, para Prieto, destaca el hecho de que el autor también se inmortalizaba, en oposición al carácter anónimo de épicas medievales.

Al publicar *La Gatomaquia* dentro de la *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, en 1634, ¿Lope sabía que su texto se configuraba un claro ejemplo de épica burlesca? Probablemente sí. Entre los versos 60-69 del poema, el autor nombra a escritores antecedentes de la literatura burlesca, como Marción de Sinope, Diego Hurtado de Mendoza y, especialmente, Homero, para justificar el carácter jocoso de su texto y, a la vez, destacarlo dentro de una tradición: “Y si el divino Homero cantó con plectro a nadie lisonjero la *Batracomiomaquia* ¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*” (VEGA, 2009, vv. 65-69). Las referencias a esos autores y la elección por el título que parodia el texto atribuido a Homero, además del tono jocoso, hacen de *La Gatomaquia* un prototipo de épica burlesca del Siglo de Oro español y una obra bastante peculiar en la extensa producción del *Fénix*. Esta peculiaridad se conjuga dialécticamente entre imitación paródica, tradición y la propia contemporaneidad, formando lo que Diana Conchado denomina “vaivén de recreación y rechazo” (1997, p. 423), reflejando el sentimiento de amenaza e inestabilidad del hombre barroco de Maravall (1980).

Si bien hay una tradición de literatura burlesca existente en la Península Ibérica, pocos son los estudios que se detuvieron en dicha producción. La bibliografía técnica se concentra mucho más en trabajos sobre “Literatura y comicidad”, como el trabajo del francés Robert Escarpit, *L’humour* (1962), o el de Andrés Vázquez de Prada, *El sentido del humor* (1973), o tiene como objeto de estudio los dramas burlescos, como en el trabajo de Ignacio Arellano, “Introducción a las comedias burlescas del Siglo de Oro”, de 1998. La poesía épico-burlesca es aún preterida, con pocas excepciones, como el artículo de José María Balcells, “La *Batracomiomaquia* y la epopeya burlesca en la Edad de Oro”, de 1992, o el libro que analiza el influjo de Homero en España y toca en la temática de la épica burlesca, *Homero en España* (1953), de Julio Pallí Bonet.

4 *La Gatomaquia*, de Lope de Vega

Y porque en Vega tan florida cabe
lo jocoso tal vez con lo suave,
si Homero dio la Batracomiomaquia
Lope la Gatomaquia,
que con versos agudos y sencillos
cantó su musa y publicó Burguillos
Antonio de León em *Félix Mantuano*

Como hemos mencionado, Lope de Vega publicó *La Gatomaquia* dentro de sus *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, su último libro dedicado especialmente a la poesía lírica, aunque *La Gatomaquia* es una excepción por su estructura de poema extenso. Lope había publicado sus otras *Rimas* en el primero quindenio del siglo XVII: primeramente publicó las *Rimas humanas*, en 1602, diez años después surgieron las *Rimas sacras*. Con las *Rimas humanas y divinas*, al final de su carrera literaria, el poeta nuevamente reúne una serie de poemas que intenta, como ilustra Blásquez Rodríguez (1995), crear una compilación de inspiración petrarquista y tono claramente burlesco en un nuevo *Cancionero*.

Dentro de lo que la crítica lopeana – a partir de Juan Manuel Rozas (2002) – denomina *ciclo de senectude*, el cual habría tenido como puntapié inicial el año de 1631, *La Gatomaquia* funciona como un último intento del autor por un género épico ya mucho menos prestigiado en la corte que al final del siglo XVI y principios del XVII. En 1634, el poema de Lope ya no tiene la pretensión que *Corona trágica* había tenido siete años antes. *La Gatomaquia* no presenta dedicatorias, prólogos y extensas justificativas laudatorias de Lope en defensa de la patria y de la fe católica. Por ello, este proyecto burlesco se constituye como una excepción dentro de la tradición literaria de Lope.

La referencia en este poema épico es el poema épico-burlesco, *Batracomiomaquia*, atribuido a Homero, que parodia la *Ilíada* por medio de un enredo cuyos protagonistas son roedores y ranas. La estructura retoma dos situaciones fundamentales del poema homérico: el amor de Paris por Helena, que rechaza a su esposo Menelao para seguir con el extranjero; el rapto de Helena y la consecuente guerra. Pero como era tradicional en Lope, el autor explicita las referencias para que no quedara ninguna duda en relación a la intertextualidad en el lector, como en estos dos fragmentos:

Y lo mismo decía, cuando el rapto
de Elena fementida,
el griego rey Atrida
contra el pastor para traiciones apto,
que dio en el monte Ida
en favor de Acidalia la sentencia.

[...]
Sin admitir un punto de sosiego
como en Paris el moro, en Troya el griego.
(VEGA, 2009, p. 80-95)

Más que pensar *La Gatomaquia* como un simple intento de sátira, Frank Pierce (1961) y Joaquín Entrambasaguas (1935) analizan el poema de Lope como uno de sus proyectos épicos más acertados. Pierce, que critica otros proyectos de Lope por sus excesos, reconoce que la última épica del autor se aproxima a la perfección por dos calidades: la brevedad y la falta de exceso verbal, que hacen de los poemas épicos menos serios de Lope – como el *Isidro* (1599) – sus obras más bien realizadas estéticamente.

Marcelo Blázquez Rodrigo (1995) critica el juicio muchas veces negativo que la crítica coetánea y posterior hicieron a la obra poética de Lope. Si, por un lado la poesía lírica no recibió alabanzas, la poesía narrativa tampoco pudo gozar del reconocimiento que merecía, según el autor. El estudioso de Lope va más allá al afirmar que es con *La Gatomaquia* que el poeta madrileño demuestra a la crítica que no era tan solo un comediógrafo popular e autor de un par de buenos poemas líricos. Asimismo, es curioso notar como Lope alcanzó la unanimidad justo con el poema fruto de un proyecto menos ambicioso. Debemos tener en cuenta que los juicios también fueron positivos para el *Isidro*, lo que demuestra que la crítica esperaba de Lope una producción menos rígida, con versos más cortos y temática más distendida.

74

5 Un esbozo de traducción

La poesía barroca se destacó por el lenguaje múltiple o, en las palabras de Deleuze, por el pliegue, que hacía que el poema adquiriera otras formas y significaciones aún más complejas. En este panorama tuvo lugar la Silva, un verso que se destaca por presentar una forma menos rígida, pero que permitía, a la vez, que el lenguaje barroco se ajustara dentro de este modelo. La Silva es una serie poética constituida por versos que en el sistema métrico español combinan heptasílabos con endecasílabos, de carácter aestrófico, pero que crean, en las palabras de Aurora Egido (1989), pseudo-estrofas, o, en las de Antonio Quilis (1969), *paraestrofas*. Como destaca Aurora Egido (1989), esa forma se desarrolló principalmente en la poesía andaluza y tuvo como principal prototipo el poeta cordobés, Luis de Góngora. Aurora Egido (1989) subraya que la Silva tuvo como punto de partida la literatura andaluza pero que enseguida alcanzó grandes autores del siglo XVII, como Lope de Vega, Francisco de Quevedo y, finalmente, Calderón de la Barca, volviéndose, así, una de las formas barrocas por excelencia. Sus orígenes no son totalmente claros, pero una de las primeras y más importantes manifestaciones fueron las

Sylvae, un conjunto de treinta y dos poemas líricos de Estacio. La poesía del escritor latino se llegó a conocer en España por medio de los análisis de Fray Luis de León, quien, sin embargo, no se arriesgó a escribir con la Silva.

Luego, Francisco Sánchez de las Brozas reeditó las *Sylvae*, del humanista italiano Angelo Poliziano, en 1554 y en 1596, en la Universidad de Salamanca. Aurora Egido resalta que fue fundamental para la propagación de las Silvas en la literatura española el hecho de que Góngora estuviera en Salamanca a finales del siglo XVI, donde pudo tener el primer contacto con esta metrificaci3n. Tras la primera inserci3n de la Silva por cuenta de la tradici3n cl3sica estaciana y de G3ngora y Pedro Soto de Rojas, fueron teatr3logos como Tirso de Molina y Lope de Vega que incorporaron el modelo m3trico a sus teatros. A esos escritores les agrad3 un verso menos r3gido, amparados en la teor3a arist3telica que no propon3a un sistema m3trico como patr3n. Cuando los autores logran justificar el uso de la Silva sin contradecir la *Po3tica*, de Arist3teles, la metrificaci3n se difunde y Lope de Vega ser3 uno de los primeros a utilizarla ampliamente.

Patricia Campana (1999) destaca que Lope empez3 a usar las Silvas antes que G3ngora las utilizara en la *Soledades*, poema de 1613. Lope, por ejemplo, compuso el “Apolo”, presente en las *Rimas*, entre 1602 y 1604. El *F3nix* volver3a a utilizar la m3trica en 1612, en el poema “Bendito eternamente”, presente en su novela pastoril, *Pastores de Bel3n*. Sin embargo, si no se puede afirmar que Lope descubri3 las Silvas por medio de la poes3a de G3ngora, se debe tener en cuenta que tras la publicaci3n de las *Soledades*, en 1613, la producci3n lopeana con Silvas aument3 mucho. En 1614, Lope celebrar3a la beatificaci3n de Santa Teresa con el poema *Oraci3n y discurso para dar principio al certamen po3tico que hizo Lope de Vega en alabanza de Santa Teresa de Jes3s*, publicado en la *Relaci3n* de la justa po3tica de Madrid. Sin embargo, es en 1621 que Lope publica *La Filomena*, una de las obras po3ticas m3s importantes del autor y que utiliza la Silva como forma m3trica. La obra servir3a como un modelo para que surgieran posteriormente el *Laurel de Apolo* y *La Gatomaquia*. Para Campana (1999), Lope compuso ambas las obras, entre otras razones, para satirizar a Pellicer de Tovar, desafecto de Lope, y que escrib3a una poes3a 3pica conservadora en relaci3n a tem3tica y metro, adem3s de ser amigo de G3ngora.

La Gatomaquia es la 3ltima composici3n en Silva publicada en vida por Lope. La obra de 1634 fue compuesta en siete silvas – m3s espec3ficamente en 2802 versos – y funcion3 perfectamente en el esquema de Lope, quien buscaba producir una 3pica-burlesca y necesitaba un verso menos r3gido que el heroico, lo que agrad3 a sus lectores. Observemos en la estrofa de

abajo los primeros versos de la Silva I de la *Gatomaquia*. Enseguida, trazaremos un boceto de estrategia de traducción:

Yo aquel que en los pasados – 2, 6
tiempos canté las selvas y los prados, - 1, 4, 6, 10
éstos vestidos de árboles mayores – 1, 4, 6, 10
y aquéllas de ganados y de flores, - 2, 6, 10
las armas y las leyes, - 2, 6
que conservan los reinos y los reyes, 3, 6, 10
agora, en instrumento menos grave, 2,6, 10
canto de amor suave 1,4,6
las iras y desdenes, 2,6
los males y los bienes, 2,6
no del todo olvidado 3,6
del fiero taratántara , templado 2,6, 10
con el silbo del pícaro sonoro. 3,6, 10

76

El uso de versos heptasílabos y endecasílabos por Lope propicia, como expusimos anteriormente, un ritmo más ligero para un poema épico que objetiva ser burlesco y que tiene como protagonistas tres felinos. En esos primeros versos es notoria una relativa libertad de Lope con relación al esquema acentual, con una constancia de marcación de acento en todas las sextas sílabas métricas y, en los versos endecasílabos, también en las undécimas. La rima es claramente consonante, con pares de versos rimados en secuencia, construida en paraestrofas, por la nomenclatura de Antonio Quilis (1969). La propuesta de traducción mantiene la utilización de la Silva, una vez que esta estructuración posibilita un patrón rítmico ora gracioso, ora más hierático al poema épico.

Yo aquel que en los pasados
Eu tal que nos passados
tiempos canté las selvas y los prados
tempos eu cantei as selvas e os prados
éstos vestidos de árboles mayores
estes vestidos de árvores maiores
y aquéllas de ganados y de flores,
e aquelas de manadas e de flores
las armas y las leyes,
estas armas e as leis
que conservan los reinos y los reyes
que conservam os reinos e os reis
agora, en instrumento menos grave
agora, em instrumento menos grave
canto de amor suave
canto de amor suave
las iras y desdenes
as iras e desdêns

los males y los bienes,
males e também bens
no deltodo olvidado
não de todo olvidado
delfiero taratántara , templado
deste feroz ruído, moderado
con elsilbo delpícaro sonoro
com o silvo do pícaro sonoro

En esos primeros versos la principal dificultad está en el intento de mantener el plano fónico y ritmo prosódico para alcanzar la información estética del verso 12, en el cual aparece el sintagma “fiero taratántara”. Según el diccionario de Real Academia Española, el vocablo “taratántara” es un término en desuso que significa “toque de trompeta”. Por no haber un vocablo semejante en portugués, intenté establecer un efecto semejante que remitiera a esta imagen que un sonido de trompeta feroz producía, lo que hizo que el resultado fuera “deste feroz ruído”, con la manutención de marcación tónica en la sexta sílaba. Lo mismo se pasó con el vocablo “ganado”, cuya traducción literal “gado” haría que el ritmo se perjudicase. La alternativa fue utilizar el vocablo “manada” que mantiene un efecto paralelo al original.

La cuestión del paralelismo es uno de los puntos claves del texto “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin, quien rechaza vehementemente la teoría de la literariedad en la traducción: “a liberdade do tradutor afirma-se em termos da função da Língua pura sobre a sua: libertar nasuaprópriaessaLíngua pura que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhedá forma: é essa a tarefa do tradutor.” (BENJAMIN, 2008, p. 40). Haroldo de Campos (2011) corrobora la idea de Benjamin, al afirmar que el traductor debe traducir no el poema, sino el *modus operandi* de la función poética en el poema para liberar lo que hay de más intrínseco, su *intentio*. Por lo tanto, el “deste feroz ruído” por lo que optamos es resultado de una opción de privilegiar no la lengua, sino lo que el lenguaje aporta.

a. **Unos versos más**

Está clara la dificultad que la traducción de un poema épico del siglo XVII presenta. En los próximos versos no discutiremos el proceso de traducción, antes seguiremos con la práctica de traducción de los primeros versos de la tercera Silva, cuando el aedo produce – primeramente – una descripción de los astros y, enseguida, narra a Micifuf y Zapaquilda:

Propuesta de traducción

Distava dos dois polos igualmente
a máscara do Sol, e Cinosura,
primeira quadrilátera figura
com a estrela luzente
que mira o navegante,
bordava uma celeste arquitetura;
velava todo amante
pelo silêncio desta noite escura,
e na indiana atmosfera o Sol ardia,
em dois metades dividido o dia,
quando galhardo, Micifuf valente
andava no telhado de sua dama,
que sangrada na cama
a manteve o acidente por dois dias,
que faltou sol ao telhado
e a cozinha pois sem nenhum cuidado
e não pela altura dos sete soalhos
mas pelo sobressalto dos cuidados.
Ia, galã e bravo
uma concha sem cabo,
destas de ferro, de tirar bolinhos
com gorro na cabeça,
que nela tem mais intensa fraqueza,
pois não soem morrer de sete feridas,
por quem dizem que eles tem sete vidas:
um sopapo na cabeça os atonta:
assim a deixam a desmaios pronta.
Um broquel de madeira,
espada de batalha, que antes era
faca batida de limpar sapatos
que ele chamava *timebunt* gatos²;
e pelas manchas destes pés e a anca,
natural meia branca,
capa, de grande gorro colorado
aberto por um lado;
plumas, de um pardo pardal, capturado
por rapidez, mas não por artimanha

Versos originales

Distaba de los polos igualmente
la máscara del Sol, y Cinosura,
primera cuadrilátera figura,
con la estrella luciente
que mira el navegante,
bordaba la celeste arquitectura;
velaba todo amante

por el silencio de la noche oscura,
y en el indiano clima el Sol ardía,
en dos mitades dividido el día,
cuando, gallardo, Micifuf valiente
paseaba el tejado de su dama,
que sangrada en la cama
la tuvo el accidente dos días,
que faltó sol al tejado
y estuvo la cocina sin cuidado,
no por la altura de los siete suelos
mas por el sobresalto de los celos.
Iba, galán y bravo,
un cucharón sin cabo,
destos de yerro, de sacar buñuelos,
por casco en la cabeza,
que en ella tienen la mayor flaqueza,
pues no suelen morir de siete heridas,
por quien dicen que tienen siete vidas,
y un golpe en la cabeza los atonta:
así la tienen a desmayos pronta.
Broquel de cobertera,
espada de a caballo, que antes era
cuchillo viejo de limpiar zapatos,
que él solía llamar *timebunt* gatos;
y por las manchas de los pies y el anca,
natural media blanca,
y capa, de un bonete colorado,
abierto por un lado;
plumas, de un pardo gorrión, cogido
por ligereza, pero no por arte.

79

Conclusión

Desde el siglo XVI, diversos teóricos han reflexionado sobre la traducción en España. Si en el XVI vigoró en la Península Ibérica un ideal de imitación, la traducción de poesía también se alineaba a este ideal, haciendo que el intento de traducir la información estética estuviera relegado. Es a partir del Romanticismo que las teorías sobre la traducción parecen alcanzar un status diferenciado, aunque en España solo a partir de mediados del siglo XX un nuevo pensamiento respecto a la traducción consigue introducirse.

Traducir un poema épico del siglo XVII español dentro del contexto brasileño es un desafío inmenso. Se han pasado casi cuatrocientos años desde la publicación de *La Gatomaquia* dentro de las *Rimas* de Tomé de Burguillos, heterónimo de Lope de Vega. Este poema mantiene un diálogo importante con su entorno histórico y social, aunque el motivo también se relacione de manera elemental con la *Batracomiomaquia* de Homero. Optar por un proceso de

transcreación, siguiendo el modelo que Haroldo de Campos propone, parece la mejor alternativa. Asimismo, por no vislumbrar tan solo un posible público curioso por poesía épica y literatura española, sino también un público universitario, es fundamental que el estudio presente notas de pie de página bastante aclaratorias.

Por fin, queda el prejuicio de que como el portugués y el castellano son lenguas próximas, la práctica de traducción de una lengua a la otra podría resultarse innecesaria. El proceso de transcreación sirve, por consiguiente, como una estrategia de desmitificar esta falacia y hacer que se impulsen, a la vez, además de la práctica de traducción los estudios contrastivos entre el portugués y el español.

REFERENCIAS

BALCELLS, José María. *La Batracomiomaquia y la epopeya burlesca en la Edad de Oro*. IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada. 2, 1994, p. 25-30.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo. *La gatomaquia de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

CAMPANA, Patrizia. *La silva en Lope de Vega*. AISA. Actas V, p. 249-260, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COLUNGA, Alberto; TURRANO, Laurentio. *Biblia sacra: iuxtavulgatanclémentinam*. Madrid: La Editorial Católica, 1953.

CONCHADO, Diana. *La Gatomaquia de Lope de Vega y la épica burlesca*. Moenia. 2, 1997, p. 421-484.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

DAGUT, Menachem. *Can "Metaphor" be translated*. Babel. 22. p. 21-32, 1976.

DERRIDA, Jacques. "Des tours de Babel" in GRAHAM, Joseph. *Difference in Translation*. Londres : Cornell University Press, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Sovereignities in question: the poetics of Paul Celan*. Nova York: Fordham University Press, 2005.

EGIDO, Aurora. *La silva en la poesía andaluza del Barroco*. *Criticón*. v. 46, n. 1, p. 5-39, 1989.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Lope de Vega y su tiempo*. Barcelona: Labor, 1935.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris: Presses universitaires de France, 1962.

HÖFFE, Otfried. *Aristóteles: Introdução*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

HUERTA CALVO, Javier. "La teoría de la crítica literaria" in AULLÓN DE HARO, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LUKÁCS, György. *Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo XXI, 1967.

FUMAROLI, Marc. *La querelle des anciens et des modernes*. Paris, Gallimard, 2001.

MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1965.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

MILTON, John. Tradução: teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NIDA, Eugene; TABER, Charles. *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill, 1970.

ORTEGA Y GASSET, José. *El libro de las misiones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.

PALLÍ BONET, Julio. *Homero en España*. Madrid: Alianza, 1953.

PIERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1968.

POUND, Ezra. *Literary essays of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber, 1960.

PRIETO, Antonio. "Origen y transformación de la épica culta en castellano" in *Coherencia y relevancia textual*. Madrid: Alhambra, 1980.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Rio de Janeiro: Loyola, 2000.

ROZAS, Juan Manuel. *La obra dramática de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

TORRE, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 2001.

VÁZQUEZ DE PRADA, Andrés. *El sentido del humor*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

VEGA, Lope de. *La Gatomaquia*. Madrid: Fundamentos, 2009 (publicado originalmente em 1634).

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et d l'anglais : méthode de traduction*. Paris: Didier, 1972.

* Wagner Monteiro PEREIRA – Graduado em Letras Português – Espanhol (2012) pela Universidade Federal do Paraná. Mestre (2015) e doutor (2018) em Letras pela mesma instituição. Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Currículo acadêmico: <http://lattes.cnpq.br/0266330556981510>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2884-9167>

E-mail: wagner.hispanista@gmail.com

¹ Podemos traducir el concepto como *transcreación*.

² Paródia explícita do v. 16 do salmo 101 da Bíblia: “Et timebunt gentes nomen tuum”