

Las *Geórgicas* de Virgilio en la traducción de Juan de Arona (1867)

Andrés Tabárez

Juan de Arona, seudónimo de Pedro Paz Soldán y Unanue (1839-1895), fue un poeta y literato peruano, conocido sobre todo por su aportación a la lexicografía pero notable también por su actividad como traductor. Entre sus numerosas versiones de autores latinos destaca una traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, publicada en Lima en 1867.¹ Aunque incompleta (nunca pasó más allá del primer libro), la versión de Arona es valiosa no sólo por ser una de las primeras que se realizaron en suelo americano, sino también por su incuestionable calidad literaria. Compuesta en un estilo ágil y elegante, de buena versificación y precisa en los contenidos, esta traducción constituye un documento importante para estudiar la influencia de la antigüedad clásica en Hispanoamérica.²

La traducción va precedida de una breve introducción, interesante sobre todo desde un punto de vista teórico. En ella observa Arona que el traductor de las *Geórgicas* debe apuntar a «un estilo noblemente sencillo. [...] Todo lo que sea amaneramiento, ficción, primor, elegancia demasiado exquisita, es falsear a Virgilio» (12). Más adelante el traductor advierte que su «principal deseo ha sido interpretar el espíritu y el colorido del poeta latino» (12). En otras palabras, su traducción busca ser fiel al espíritu, no a la letra. «Traducir palabra por palabra», dice Arona, es sencillamente «ridículo», pues en esas traducciones «calcadas», «ambas individualidades [la del autor y la del traductor] desaparecen en obsequio a la exactitud». Esto es, según Arona, lo que les ocurre a las *Geórgicas* de fray Luis de León, que «ni son de Virgilio ni son de fray Luis» (13).

Como vehículo de su versión, Arona eligió las silvas. Las *Geórgicas*, según el autor, deben ser traducidas en silvas o incluso en romance, pero de ninguna manera en

¹ La edición en libro es de 1867, pero esta misma traducción había sido publicada un año antes, en el folletín literario del periódico *El Nacional* (septiembre).

² Todas las citas de la traducción son de Arona (1867). Como en dicha edición los versos no aparecen numerados, incluyo la siguiente relación, para facilitar al lector el cotejo de las citas. El primer número hace referencia a la página; el segundo, entre paréntesis, al primer verso de la página en cuestión: 23 (1), 24 (22), 25 (57), 26 (92), 27 (128), 28 (164), 29 (199), 30 (234), 31 (269), 32 (302), 33 (332), 34 (367), 35 (398), 36 (431), 37 (465), 38 (502), 39 (539), 40 (575), 41 (612), 42 (645), 43 (680), 44 (716), 45 (746), 46 (775), 47 (811), 48 (845), 49 (878), 50 (908).

alejandrinos u octavas reales. En opinión de Arona, el alejandrino debe descartarse porque es un verso demasiado regular y pesado para una obra tan fluida y variada: «¿Quién podría tolerar los preceptos de la agricultura con la música del *Poema del Cid*?» (66) Por su parte, la octava real ha de rechazarse en virtud de su estructura estrófica, que a menudo se convierte en un brete o un cepo a la hora de traducir una obra que no tiene «otras divisiones que las que puede tener una obra en prosa» (16). El traductor que opta por este último metro, dice Arona, con frecuencia se verá obligado a agregar material de su propia cosecha, no para aclarar el texto ni mejorarlo, sino sólo para llenar la octava. La silva o el romance, en cambio, son formas mucho más dóciles. Si Arona se decanta por la primera, es porque entre esta forma y las otras existe «la misma diferencia que entre la ópera y la música corriente: aquélla sólo la estiman los que tienen el gusto músico educado, ejercitado y refinado; y ésta es para todo el mundo» (19).

La lengua de Arona es fluida y llana, y el texto discurre en general de forma agradable y tranquila. El hipérbaton, aunque frecuente, nunca es violento, y fuera de algún arcaísmo de fácil intelección, y de algún que otro localismo que el autor elucida en nota, el vocabulario no presenta mayores dificultades al lector moderno. Otro tanto puede decirse de los latinismos, que el traductor utiliza aquí y allá para obtener una coloratura poética en el tono. Así, se habla de una *turba multa* (252) de hombres, de la *torrentosa* primavera (571) y del *inventado* vino (17), y se utilizan formas adjetivas cercanas al latín, como *divinal* (46), *maternal* (49), o participios presentes del tipo *sonante* (141), *tronante* (160), *nadantes* (253), *expirante* (616), etc. El calibre exacto de algunas de estas expresiones tal vez se aprecie mejor con mínimos conocimientos de latín –como cuando se menciona la *coma* de un astro (828), la *región nimbosa* donde se aglomeran las tempestades (591) o la *ceniza inmunda* (154)–, pero todas, en general, resultan claras a partir del contexto.

Fiel en su afán de acercar el texto virgiliano al lector moderno, Arona evita sistemáticamente toda referencia que en nuestras coordenadas culturales pudiera resultar oscura. Así, donde Virgilio menciona a los sabeos (los habitantes de Saba, una ciudad de Arabia famosa por sus perfumes), Arona dice sencillamente *Arabia* (106); si Virgilio hace referencia al Gárgara (uno de los picos del Monte Ida, en el sur de la Tróade), Arona prefiere evocar la difusa *región del Ida* (185). En lugar de *Bóreas*, el peruano dice *Cierzo* (174, 655); en lugar de *Líber* (nombre de una antigua divinidad itálica, más tarde identificada con Dioniso), Arona traduce *Baco* (11). Las Atlántides son simplemente las *Pléyades* (406); ‘el ganso y la grulla estrimonia’ se transforman en vagos *pájaros dañinos* (221); ‘la lenteja de Pelusio’ en la simple y *vulgar lenteja* (417). Virgilio no dice *Norte* y *Mediodía* (434-435), sino *Escitia* y *Libia*; no habla de *Poniente* y *Levante* (681), sino del *Euro* y el *Céfiro*. Mediante este tipo de cambios y adaptaciones, Arona sacrifica en buena medida la alta densidad referencial de su modelo –un rasgo sin duda característico– pero con ello consigue que el poema latino sea más accesible al lector moderno.

Arona versifica con gran soltura, expandiendo y adaptando el texto latino a sus propósitos. Una idea general sobre su proceder puede obtenerse a partir del siguiente pasaje, en el que Virgilio comienza a cantar las labores de primavera:³

Vere nouo, gelidus canis cum montibus umor
liquitur et Zephyro putris se glaeba resoluit,
depresso incipiat iam tum mihi taurus aratro
ingemere et sulco attritus splendescere uomer. (43-46)

Cuando al sol de la tibia primavera
el hielo acumulado en las alturas
baja en gélido humor a las llanuras
y las tierras el céfiro aligera,
se entregue sin tardanza
el ágil Labrador a la labranza,
que tocando a su puerta
la alegre primavera lo despierta.
El suelto buey acuda
ante el yugo a postrar su frente ruda,
y la reja discurra por los campos
botando chispas y fugaces lampos. (75-86)

El verso inicial, *cuando al sol de la tibia primavera*, es una colorida expansión de un sintético y parco *uere nouo* ('en primavera'). El *hielo acumulado en las alturas*, que en Virgilio simplemente 'se funde' (*liquitur*), en Arona *baja en gélido humor a las llanuras*. La figura del Labrador, en el texto latino implícita, en los versos castellanos se desarrolla en cuatro líneas. En fin, allí donde Virgilio se contenta con sugerir a partir de rápidas pinceladas de técnica impresionista, el poeta peruano pinta figuras de contornos definidos y colores plenos.

A pesar de este frecuente recurso a la amplificación, Arona no traiciona el sentido del texto. Por lo general, sus interpolaciones explotan algún matiz vagamente sugerido o latente, o desarrollan al completo alguna imagen en germen. Algunas de estas expansiones agregan incluso auténticas notas de sensibilidad virgiliana, como cuando se refiere a *la mística criba / que a la paja infeliz del grano priva* (308-309), intercalando un verso ausente en el original, o cuando se lamenta porque *la desolada trilla / rodará sobre paja sin semilla* (357-358). *Paja infeliz y desolada trilla* no son expresiones indignas de un poeta que ha imaginado un árbol que 'se admira de su fronda nueva' (*nec longum tempus, et ingens / exiit ad caelum ramis felicibus arbos, / miratastque nouas frondes et non sua poma*, 2.80-82). No obstante, desoyendo su obligación de traductor y dejándose llevar por su vocación de poeta, alguna vez Arona

³ El texto latino se cita según la edición de Mynors (1972).

se toma la libertad de corregir silenciosamente el texto de Virgilio. Así ocurre por ejemplo hacia el principio del poema, en la dilatada invocación a los dioses que sigue al proemio (8-43). En el original (6-23), Virgilio menciona a Neptuno meramente como creador del caballo (*tuque o, cui prima frementem / fudit equum magno tellus percussa tridenti, / Neptune, 12-14*). Minerva, como dadora del olivo (*oleae inuentrix, 18-19*), aparece unas líneas más abajo, después de las menciones de Aristeo y de Pan. Arona, en cambio, altera silenciosamente el orden y coloca a Minerva después de Neptuno, para explotar el enfrentamiento que ambos dioses tuvieron por la ciudad de Atenas:

Y tú, por quien la tierra
herida al golpe de tu gran tridente
brotó un caballo, imagen de la guerra,
Neptuno prepotente:
tú, Palas, inventora del olivo... (22-26)

Arona parece aludir de soslayo a este episodio en los epítetos que acompañan al caballo (*imagen de la guerra*) y a Neptuno (*prepotente*), ninguno de los cuales se lee en el original. De este modo, en la versión española aparecen contrapuestos la guerra y el olivo, símbolo de la paz, formando un vigoroso contraste, sugerente y vívido, pero completamente ausente del texto de Virgilio.

Un aspecto de la versión de Arona que ha sido censurado con frecuencia es un cierto desenfado en el tono que a menudo se combina con una cierta dosis de humor. «[L]as tendencias cómicas de su espíritu», observa Menéndez Pelayo (1952), «le llevaban a desfigurar con rasgos familiares y burlescos la más alta poesía, cual si afectase tomar todas las cosas en broma» (75). Miguel Antonio Caro (1986: 170-173) se expone sobre este aspecto, que le causa una particular incomodidad. Como ejemplo cita el siguiente pasaje, en el que Virgilio trata de los signos del mal tiempo:

numquam imprudentibus imber
obfuit: aut illum surgentem uallibus imis
aëriae fugere grues, aut bucula caelum
suspiciens patulis captauit naribus auras,
aut arguta lacus circumuolitauit hirundo
et ueterem in limo ranae cecinere querelam.
saepius et tectis penetralibus extulit oua
angustum formica terens iter... (373-380)

Mas nunca de improviso
llega la tempestad sin dar aviso,
que todo la presiente y la revela.

La grulla a la región del Éter vuela;
 la becerra impaciente al cielo mira
 y a nariz desplegada el aura aspira.
 La golondrina gárrula y chillona
 roza las aguas revolando inquieta
 mientras la rana quejumbrosa entona
 desde el fango su antigua cantaleta.
 Y hasta la pobre hormiga diminuta
 también amenazada se reputa,
 y a otra parte, por senda desusada,
 carga los huevos de su prole amada. (686-699)

A continuación, el filólogo colombiano comenta: «La *nariz desplegada* de la becerra, la golondrina *chillona*, la *cantaleta* de la rana, y la hormiga *diminuta*, tienen sabor de estilo festivo»; y deplora esta costumbre de «mezclar lo burlesco con lo serio», que Arona persigue «aun cuando haya de profanar la dignidad de la alta poesía». Que en la versión de Arona el pasaje tiene un tono ligero, es innegable. Pero este tono no se halla muy lejos del que Virgilio emplea en otros lugares del poema, particularmente cuando se deleita en describir la vida íntima de animales e insectos.⁴ La batalla de la abejas, en el libro IV (67-87), o la grandilocuente irrupción de las plagas, en el I (176-186), están compuestos en una vena similar (véase Dalzell 1997: 118-121). Incluso en el pasaje que nos ocupa, el poeta romano intercala algunas leves chispas de humor, aunque este humor sea quizá de un tipo más sofisticado. Uno puede cuestionar si la expresión *a nariz desplegada* es un buen traslado de *patulis naribus*, pero el diminutivo *bucula*, en el original, tiene ciertamente un dejo coloquial (véase Axelson 1945: 40). El verso 377 (*aut arguta lacus circumuolitaui hirundo*) es un calco exacto de una línea de Varrón Atacino (fr. 22 Morel), una práctica muy rara en Virgilio. El tributo probablemente constituya un juego literario que se nos escapa. Igualmente, uno puede discutir si las connotaciones «festivas» del sustantivo *cantaleta* son apropiadas frente al bonito *querela*, pero lo cierto es que en el texto latino, el verso dedicado a las ranas (*et ueterem in limo ranae cecinere querelam*) parece aludir a la obra de Aristófanes del mismo nombre. *Vetus* es el adjetivo estándar que se utiliza en latín para referirse a la Comedia Antigua (*uetus comoedia*), y el *cecinerere querelam* reproduce el insistente sonido gutural del βρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ, que forma una suerte de *leitmotiv* en la obra de Aristófanes (véase Thomas 1988: 132). Por último, el giro *tectis penetralibus* (379) tiene connotaciones demasiado elevadas como para aplicarse a un humilde hormiguero. En la *Eneida*, *penetralia* se utiliza como sustantivo para referirse a

⁴ Véase, en este sentido, el atinado comentario de Macleod (1964): «One of the Latin words for 'humour' is 'sales', salt, the seasoning which makes food taste better. Virgil, realising that the fare served by Hesiod, Aratus and presumably Nicander in his lost work on Bee-keeping, was not particularly palatable, wisely seasons his poem with humour, even though his intention is quite as serious as Hesiod's and far more so than that of the Alexandrian dilettanti» (56).

palacios y santuarios, e incluso como adjetivo suele aplicarse a altares o piras (véase Mynors 1990: 82). En latín, las resonancias épicas de la expresión provocan una divertida incongruencia entre el contenido y la forma, como si en castellano habláramos de los «retirados aposentos de la hormiga». Aquella «prodigalidad abandonada» que Menéndez Pelayo (1879: 58) señalaba como uno de los rasgos característicos del estilo de Arona ciertamente contrasta con el acabamiento formal de una obra a la que John Dryden llamó «the best poem of the best poet» (Mitford 1836: 1). Pero el tono un tanto lúdico de la versión castellana no se halla demasiado lejos del tono general del poema latino, que es, en este sentido, la más helenística de las obras virgilianas (Hutchinson 1988: 326-328).

Desde el punto de vista del contenido, la traducción de Arona es intachable. Su conocimiento de la lengua latina es profundo y sólido, y nunca comete errores de interpretación. En pasajes de sentido dudoso, Arona sigue por lo general a Servio y los comentaristas antiguos, tal y como ha hecho toda la tradición (véase, por ejemplo, el verso 262). Menéndez Pelayo (1952: 74) observa con razón que «[s]in ser profundo humanista ni hacer alarde de ello, [Arona] sabía todo el latín necesario para salir airoso de su empresa». ⁵ Al margen de su evidente dominio del latín, las notas al texto revelan que Arona también conocía la mitología, la geografía y las instituciones antiguas, algo indispensable para un traductor que no se mantiene pegado a la letra. Pero tampoco le era desconocida la temática campestre, tal y como atestiguan, por ejemplo, la sección dedicada a las herramientas del campesino (299-330) o aquella que trata de la construcción de una era (331-376). «Sobre otros traductores de las *Geórgicas* tenía la ventaja de no conocer el campo únicamente desde su biblioteca», pues «Arona era un rico labrador que pasó gran parte de su vida en sus haciendas y que tenía grande afición a las labores rústicas» (Menéndez Pelayo 1952: 75). ⁶

La traducción de Arona se complementa con un aparato de notas al pie y otro de notas al final. Las notas al pie son pocas y breves. El propósito en ellas no es exhibir erudición, sino ofrecer alguna referencia rápida para orientar la lectura. Las notas del final (que van sin números volados) son más extensas y eruditas. Pero en unas y otras a menudo despunta un tono desenfadado y a veces extravagante. Según parece, cuando Arona escribe en voz propia, aquella vena jocosa y satírica suya, tan característica, le resulta sencillamente irresistible. ⁷ Así, por ejemplo, una abrupta humorada sorprende al lector en una nota de la página 41. Antes de adentrarse en la descripción de los signos de mal tiempo (351-392), Virgilio se embarca en la narración minuciosa de una

⁵ Téngase en cuenta que Arona fue profesor de literatura latina en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos (Sánchez 1981: 987).

⁶ Arona afirma que sólo ha consultado traducciones anteriores «cuando ya teníamos concluida casi la traducción que hoy damos al público, que fue emprendida y en su mayor parte llevada a cabo en la soledad de una hacienda, semejante en esto siquiera al gran poeta inglés Dryden, que escribió lo principal de su traducción de la *Eneida* en la quinta de Burleigh House» (17).

⁷ «La sátira era su género predilecto; podríamos decir que era el fondo de su personalidad» (Arriola Grande 1995: 216).

tormenta de primavera. La narración abarca vientos, lluvias torrenciales y por último una despiadada tormenta eléctrica, en un *crescendo* que se extiende por más de veinte hexámetros y que presenta claras resonancias homéricas (311-334). En el momento culminante de todo el pasaje, el dios Júpiter en persona dispara un rayo que se clava en el pico de una montaña. En este punto, el traductor hace una llamada a pie de página: «Este rayo con tanto aparato anunciado; con tanta expectación esperado de parte de hombres y animales, va a estrellarse en la cumbre de un monte desierto; es decir que *no ganamos para sustos*». El comentario, totalmente gratuito y fuera de lugar, puso los pelos de punta a Miguel Antonio Caro (1986: 171), que censura al traductor por haber hallado «motivo de risa y broma» allí donde un Jovellanos había ido «a buscar pensamientos sublimes».

En la introducción a la obra, Arona se jacta de ser el primer traductor de las *Geórgicas* en suelo americano (17-18). En realidad, antes que él había traducido la obra al completo un mexicano, José Rafael Larrañaga (1787).⁸ Según Dolç (1978: 552), esta versión es tan mala que sólo merece ser recordada como curiosidad bibliográfica. Aunque no la primera, entonces, la de Arona tiene el mérito de haber intentado una recreación elegante, un empeño que en América sería continuado posteriormente por Miguel Antonio Caro (Bogotá, 1873-1876) y Aurelio Espinosa Pólit (México, 1961). Un mérito no menor, sobre todo si tenemos en cuenta que el total de versiones castellanas de las *Geórgicas*, sumando traducciones europeas y americanas e incluyendo todas las versiones fragmentarias, apenas supera la veintena. La traducción de Arona, como la de fray Luis, nunca llegó a completarse. Fuera de algunos fragmentos dispersos, el traductor sólo alcanzó a terminar el libro primero. A pesar de todo, su empeño también merece un lugar destacado en los anales de la tradición virgiliana. Para quien conoce el resto de su producción literaria, no cabe duda de que en las *Geórgicas* se halla lo mejor del poeta peruano.

BIBLIOGRAFÍA

- ARONA, Juan de. 1867. *Las Geórgicas de Virgilio, traducidas en verso castellano*, Lima, El Comercio.
- ARRIOLA GRANDE, Maurilio. 1995. *Diccionario literario del Perú: Nomenclatura por autores* (3ª ed.), Lima, Brasa, vol. 2.
- AXELSON, Bertil. 1945. *Unpoetische Wörter: Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund, Ohlsson.
- CARO, Miguel Antonio. 1986. *Estudios virgilianos. Segunda serie*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

⁸ Sobre la historia de la traducción del poema virgiliano, véase Cristóbal López & Vidal Pérez (2009). El artículo trata principalmente de traducciones peninsulares, pero también se pasa revista a las que se hicieron en América.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente & José Luis VIDAL PÉREZ. 2009. «Virgilio» en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 1156-1161.
- DALZELL, Alexander. 1997. *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*, Toronto, University of Toronto Press.
- DOLÇ, Miquel. 1978. «Presencia de Virgilio en España» en R. Chevalier (ed.), *Présence de Virgile. Actes du colloque, décembre 1976 (Paris-Tours)*, Paris, Les Belles Lettres, 541-557.
- HUTCHINSON, Gregory O. 1988. *Hellenistic Poetry*, Oxford, Clarendon Press.
- MACLEOD, M. D. 1964. «Humour in Virgil», *Proceedings of the Virgil Society* 4, 53-67.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1879. *Traductores de las Églogas y Geórgicas de Virgilio*, Madrid, Imprenta Central.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1952. *Bibliografía hispano-latina clásica: Virgilio-Vitruvio*, Madrid, CSIC, vol. 9.
- MITFORD, John (ed.). 1836. *The Works of John Dryden*, Nueva York, Dearborn, vol. 2.
- MYNORS, Roger A. B. 1972. *Vergili opera*, Oxford, Clarendon Press.
- MYNORS, Roger A. B. 1990. *Georgics*, Oxford, Clarendon Press.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. 1981. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (5ª ed.), Lima, Juan Mejía Baca, vol. 3.
- THOMAS, Richard F. 1988. *Georgics*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 1.