



**HAL**  
open science

**'Homero hecho ya español' ou la traduction comme événement. Poèmes antiques et italiens en vers espagnols (1549-1556)**

Aude Plagnard

► **To cite this version:**

Aude Plagnard. 'Homero hecho ya español' ou la traduction comme événement. Poèmes antiques et italiens en vers espagnols (1549-1556). *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2012, *Tres momentos de cambio en la creación literaria del siglo de oro* (coord. Mercedes Blanco), (42) (1), pp.17-34. hal-00753009

**HAL Id: hal-00753009**

**<https://hal.science/hal-00753009v1>**

Submitted on 16 Nov 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aude Plagnard  
École Normale Supérieure (Ulm)  
61, rue Pascal, 75013, Paris  
aude.plagnard@gmail.com  
+33687621459

### Résumé

Entre 1549 et 1556, on observe en Espagne une concentration inédite de traductions versifiées de poèmes épiques classiques et italiens. Cette coïncidence chronologique est le symptôme d'un intérêt nouveau pour la poésie épique, qui annonce et prépare le fleurissement du genre dans la péninsule Ibérique au cours de la seconde moitié du siècle. Je propose de voir dans cet ensemble un événement littéraire et de lire ces textes comme les premiers poèmes épiques en langue espagnole. Cet article aborde quelques points communs entre ces textes. Par une nouvelle fidélité à la lettre du texte original et par l'adoption d'une forme versifiée italianisante ces traductions rompent avec les tentatives antérieures et diffusent une nouvelle image des textes. Les poètes mettent ainsi leur plume au service de l'enrichissement du patrimoine littéraire et linguistique espagnol. Les contemporains lisent ces textes comme des poèmes originaux et c'est comme tels que l'on tend à les éditer.

### Mots clés

traduction / langue vernaculaire / illustration / hendécasyllabe / octave / poème épique.  
traducción / lengua vernácula / ilustración / endecasílabo / octava real / poema épico.

*Homero hecho ya español* ou la traduction comme événement.  
Poèmes antiques et italiens en vers espagnols (1549-1556).

Dans l'histoire du genre épique en Espagne, l'année 1555 marque un seuil, avec la publication des premiers poèmes épiques renaissants en langue espagnole : *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* de Francisco Garrido de Villena (Valence, Juan Mey) et la *Segunda parte de Orlando* de Nicolás Espinosa (Saragosse, Pedro Bermuz). Or, ces deux poèmes sont intimement liés à une autre série de textes moins connus : des traductions de poèmes épiques grecs, latins ou italiens. Francisco de Villena est l'auteur d'une traduction de l'*Orlando innamorato* de Matteo Boiardo, parue la même année et chez le même éditeur que son *Roncesvalles* ; quant à la *Segunda parte* d'Espinosa, elle fait référence dans son titre moins à l'original italien qu'à sa traduction espagnole par Jerónimo de Urrea, qui fut rééditée en 1558 sous le titre *La primera parte del Orlando furioso*, dans le même volume que le poème d'Espinosa (Anvers, Martin Nuyts). Au cours des neuf années précédentes sont traduits pour la première fois en espagnol et en vers italianisants quatre textes qui constituèrent d'importants modèles du genre épique dans l'Espagne

du second XVI<sup>ème</sup> siècle : l'*Odyssée* d'Homère, l'*Énéide* de Virgile, le *Roland amoureux* de Boiardo et le *Roland furieux* de l'Arioste.

Le 25 août 1549 paraît à Anvers, dans l'imprimerie de Martin Nuyts, l'*Orlando furioso dirigido al Principe don Philipe nuestro Señor, traduzido en Romance Castellano por don Ieronimo de Urrea*<sup>1</sup>, suivi, de près, le 2 janvier de l'année suivante, par une autre traduction du même texte à Tolède, chez Juan Ferrer : l'*Orlando furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traducido de bervo ad bervum del vulgar toscano al nuestro castellano*, par Hernando Alcocer, dédié au prince Maximilien d'Autriche. La même année, paraissent presque simultanément deux éditions d'une troisième traduction intitulée *De la Ulixsea de Homero. XIII libros traduzidos de Griego en Romance Castellano por Gonçalo Pérez*, dédiée à Philippe II, l'une à Salamanque chez Portonaris et l'autre à Anvers chez Jan Steels<sup>2</sup>. Deux ans plus tard, à Tolède dans l'imprimerie de Juan de Ayala, Gregorio Hernández de Velasco fait paraître *Los doze libros de la Eneida de Virgilio Principe de los poetas latinos. Traducida en octava rima y verso castellano*. Cette même année, Francisco Garrido de Villena publie à Valence, chez Juan Mey, *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de scandiano, llamados Orlando Enamorado, traducidos en Castellano*, dédiés à Pedro Galcerán de Borja<sup>3</sup>. Enfin, en 1556, paraît à Anvers chez Jan Steels la traduction complète du poème d'Homère, sous le titre *La Ulixsea de Homero, traduzida de Griego en lengua Castellana por el Secretario Gonçalo Pérez. Nuevamente por el mesmo revisada y emendada*<sup>4</sup>.

Cet ensemble peut paraître hétérogène, tant par la nature des textes traduits que par la condition des traducteurs et la fortune de leurs travaux. Comment comparer Gonzalo Pérez, formé à la philologie classique et au droit à l'Université de Salamanque, bachelier, humaniste érudit et exerçant le poste clé de secrétaire du prince puis roi Philippe II<sup>5</sup>, et un Hernando Alcocer, personnage obscur dont on sait seulement qu'il fut longtemps soldat de l'empereur Maximilien en Italie puis habitant de Tolède, ces renseignements provenant du reste des préliminaires de la traduction<sup>6</sup> ? Gregorio Hernández de Velasco avait comme Pérez bénéficié d'une solide formation humaniste : il était licencié en théologie –c'est du moins ainsi qu'on le désigne dans le titre de sa traduction du *De partu virginis* de Sannazare (*El parto de la virgen*, Toledo,

---

<sup>1</sup> Au cours de la brève période qui nous occupe, ce poème fut réédité 4 fois : en 1550 à Lyon chez Mathias Bonhomme, en 1553, à Venise, chez Giolito de Ferraris, en 1556, à Lyon, chez Guillaume Roville et en 1558 à Anvers chez la veuve de Martin Nuyts. Le texte de l'édition de 1549, ainsi que les références des éditions et rééditions postérieures se trouvent dans l'édition bilingue de Cesare Segre et María de las Nieves Muñiz (voir ARIOSTO, *Orlando furioso*, 2002, pp. 43-47).

<sup>2</sup> Cette version de texte fut rééditée en 1553 à Venise chez Giolito de Ferraris.

<sup>3</sup> Réédités en 1577 à Alcalá chez Hernán Ramírez et en 1581 à Toledo chez Juan Rodríguez.

<sup>4</sup> Cette version complète fut rééditée une seule fois, en 1562 à Venise chez Rampazeto.

<sup>5</sup> Voir GONZÁLEZ PALENCIA, 1946, en particulier pp. 14-18.

<sup>6</sup> Voir CHEVALIER, 1966, pp. 84-85. Cette traduction n'a jamais été rééditée.

Juan de Ayala, 1554) et dans le paratexte de l'édition de l'*Énéide* de 1574. Mais les traducteurs des classiques n'ont pas le monopole de la connaissance des modèles antiques et humanistes. Jerónimo de Urrea reçut un enseignement au sein de la famille des comtes d'Aranda, dans lequel figurait probablement l'apprentissage latin et au cours duquel il fréquenta la littérature italienne. Lui-même ne cessa d'écrire tout au long de sa carrière militaire<sup>7</sup>. De même, le prologue au lecteur d'Hernando Alcocer démontre une excellente connaissance des débats littéraires italiens autour du texte de l'Arioste, ce qui supposait une certaine familiarité avec le monde des lettres. D'autre part, Gonzalo Pérez partageait également avec les traducteurs de *romanzzi* le métier des armes<sup>8</sup> : il entra au service du roi, probablement au cours de l'année 1530, en tant que militaire, sous la protection d'Alonso de Valdés, et reçut même en 1533 un *Privilegio militar y de Caballero dorado*. D'autre part, sa position à la cour et son goût pour les lettres en firent un des principaux mécènes de la Castille de l'époque, dont on peut penser qu'il influença à bien des égards certains de nos poètes. Ainsi Urrea avait-il connaissance du travail de Gonzalo Pérez, auquel il fait allusion au chant XLV de sa traduction, dans trois octaves ajoutées au passage de l'arrivée du poète à bon port : « con más alegría allí parece / Gonzalo Pérez, que su ingenio claro / el idioma nuestro así enriquece »<sup>9</sup>. Peut-être le texte de Pérez circulait-il déjà avant 1549 –le privilège royal de l'édition de Salamanque est daté du 25 novembre 1547– et Urrea en avait-il connaissance. Il appartient en tous cas à la même dynamique.

Plusieurs éléments attestent ainsi d'interactions entre ces poètes et leurs démarches. En même temps qu'Urrea, Alcocer préparait sa traduction du *Roland*. Il a pu avoir connaissance du fait qu'une autre traduction était en cours et les critiques qu'il adresse dans sa préface à d'autres traducteurs du *Roland* lui étaient peut-être destinées, comme l'a suggéré Maxime Chevalier<sup>10</sup>. Francisco Garrido de Villena, quant à lui, justifie sa traduction de Boiardo en référence aux deux traductions antérieures du poème de l'Arioste, en la présentant comme le préalable indispensable à leur compréhension<sup>11</sup>. Cette difficulté était d'ailleurs pointée par Alcocer dans son prologue, où il prenait la peine de résumer la trame du *Roland amoureux* et commentait la nécessité pour le

<sup>7</sup> Sur l'œuvre d'Urrea, qui comporte plusieurs traductions importantes, des poésies lyriques, un poème épique, *El victorioso Carlos Quinto*, un roman de chevalerie et le fameux *Diálogo de la verdadera honra militar*, voir GENESTE, 1978.

<sup>8</sup> Quant à la biographie de Francisco Garrido de Villena, rien ne semble certain (voir MARTÍ GRAJALES, 1927, pp. 251-52). Maxime Chevalier incline à penser qu'il s'agit d'un militaire (voir CHEVALIER, *ibid.*, p. 116).

<sup>9</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 2002, pp. 3052-53. Pour un commentaire de ce passage, voir GENESTE, *ibid.*, pp. 114-22.

<sup>10</sup> Voir CHEVALIER, *ibid.*, p. 84.

<sup>11</sup> « Teniendo lastima de que una tan calificada obra, como estos tres libros estuviessen tan sepultados en el olvido de nuestra España, siendo tal la materia dellos, como en ellos se muestra, y por ver puesto en nuestra lengua el Orlando furioso, el qual de aquí ha tomado origen y invención, por ser la trama de su tela todo este libro, me moví a tomar trabajo de traduzillo, para que quien será aficionado a leer el uno, lo entienda mejor teniendo al otro » (Garrido de Villena, *Los tres libros de Orlando*, f<sup>o</sup>. 3v<sup>o</sup>).

lecteur du *Roland furieux* de connaître l'histoire tronquée des paladins de Boiardo, dont l'Arioste reprenait le fil. Garrido de Villena comblait donc en 1555 un manque qui rendait difficile la réception du texte de l'Arioste.

Le paratexte de la traduction d'Hernández de Velasco est mince et ne fait quant à lui aucune référence aux autres traductions. Néanmoins, il est probable qu'il ait eu connaissance d'au moins trois autres traductions de poèmes épiques. De celle d'Alcocer, qui fut publiée à Tolède au moment où lui-même devait travailler à sa traduction. De celle d'Urrea, qu'il fait figurer parmi la foule des tolédans dans *El parto de la virgen*, lui aussi dans le passage de l'arrivée du poète à bon port<sup>12</sup>. Et peut-être aussi de celle de Gonzalo Pérez, qui avait patronné en 1547 la publication de la première traduction de l'*Arcadie* de Sannazare en espagnol par Diego López de Ayala, autre membre du clergé tolédan. Le texte est dédié à Gonzalo Pérez et précédé d'une longue dédicace de Blasco de Garay, qui explique que l'œuvre n'a d'autre ambition que de satisfaire les goûts poétiques de Pérez<sup>13</sup>. La passion de Gonzalo Pérez pour les lettres ne se bornait donc pas à l'Antiquité : il goûtait aussi la poésie italienne et en particulier l'œuvre de Sannazare. De nouveaux liens se dessinent ici, d'une part avec Urrea, traducteur de l'*Arcadie* à la fin de sa vie, et d'autre part avec Hernández de Velasco traducteur lui aussi d'un poème de Sannazare.

À la lumière de tous ces éléments, il on peut envisager ces textes comme un ensemble cohérent, un « quasi-événement ». Paul Ricœur emploie cette notion pour rappeler que l'événement est toujours le résultat d'une construction narrative de la part de l'historien. De même ici, pour une étude d'histoire littéraire, j'ai isolé, en fonction d'une trame déterminée, un ensemble de faits, et délimité ainsi les bornes logiques et chronologiques d'un événement en fonction de relations de causalité déterminées entre les textes. Entre 1549 et 1556, la publication des premières traductions, commencées dans les années 1540, inspire de nouvelles tentatives. Une telle démarche –la traduction d'un ensemble de poèmes épiques relativement hétérogènes mais tous tenus pour des modèles importants de la poésie vernaculaire– et une telle concentration de publications –pas moins de quatorze en sept ans– n'avait pas eu de précédent en Espagne et s'est pas reproduite par la suite. J'y vois le témoignage d'un intérêt nouveau pour la poésie épique au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle et propose de lire ces textes non seulement comme un signe de la réception de nouveaux modèles pour la poésie espagnole, mais également comme un véritable laboratoire du langage et du genre épique.

---

<sup>12</sup> Voir HERNÁNDEZ DE VELASCO, *El Parto de la virgen*, Séville, Alonso Escribano (f<sup>o</sup>. 66v<sup>o</sup>).

<sup>13</sup> voir GONZÁLEZ PALENCIA, *ibid*, pp. 192-93.

Je me borne ici à indiquer quelques pistes de réflexion pour l'étude conjointe de ces traductions, en vue d'un travail plus approfondi. Ces cinq poèmes manifestent en effet certaines convergences : une conception voisine de la fidélité à l'original, le même choix d'une traduction en vers et un programme tourné vers le développement des lettres espagnoles : enrichir la langue vernaculaire d'un texte nouveau, élevant ainsi ces traductions au rang de création originale ; une lecture qui transparait dans les formules éditoriales appliquées à certains d'entre eux.

### 1. LA FIDÉLITÉ À LA LETTRE ET À LA FORME VERSIFIÉE DE L'ORIGINAL.

Dans l'histoire de la réception d'Homère, de Virgile, de Boiardo et de l'Arioste en Europe, ces poèmes se distinguent des traductions précédentes et des traductions qui ont lieu simultanément dans d'autres langues vulgaires sur deux points essentiels : ils respectent strictement le contenu des poèmes originaux et font preuve d'une attention nouvelle pour leur forme versifiée. Par l'usage du vers, elles diffèrent d'une traduction en prose de la *Pharsale* de Lucain, un peu antérieure : *La Historia que escrivió en Latin el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martin Lasso de Oropesa* (1530, Anvers ; 1544, Valladolid, Guillermo Millis). Cette traduction, la seule du poème de Lucain qu'ait produit l'Espagne au XVI<sup>ème</sup> siècle, manifeste déjà une attention fidèle à la lettre du texte, qui rompt avec la pratique médiévale. Elle a pu influencer fortement les poètes espagnols et portugais et à ce titre elle mérite pleinement d'être prise en compte pour l'analyse de l'influence des classiques sur la poésie épique ibérique. Néanmoins, sa rédaction en prose témoigne de préoccupations poétiques différentes.

Gonzalo Pérez et Hernández de Velasco travaillaient sur deux textes qui, depuis un siècle, étaient de plus en plus lus en latin, et dont plusieurs poètes avaient déjà cherché à accroître la diffusion par le biais de la traduction en langue vulgaire : la marquis de Santillane et Juan de Mena pour Homère, Enrique de Villena et Francisco de las Natas pour Virgile<sup>14</sup>. Tous deux prolongent cette tradition, mais adoptent une démarche nouvelle, dont il résulte un texte en espagnol radicalement nouveau.

Contrairement aux précédents traducteurs espagnols d'Homère, Gonzalo Pérez choisit l'*Odyssée*, texte jusqu'alors négligé par rapport à l'*Illiade*. Il traduit à partir d'une édition du texte grec<sup>15</sup> –fruit des travaux de Chalcondylas et des éditeurs successifs du texte depuis la fin du XV<sup>ème</sup>

---

<sup>14</sup> Voir respectivement les éditions de SERÉS GUILLÉN, 1997, de GONZÁLEZ ROLÁN, *et al.*, 1996 et de CÁTEDRA, 1989 et les articles de SHOEMAKER LYNCH, 1967 et 1972.

<sup>15</sup> Voir GUICHARD, 2008, p. 16.

siècle— et avec l'aide d'une traduction latine récente, très probablement celle d'Andrea Divo<sup>16</sup>, comme l'a montré Luis Arturo Guichard au terme d'une comparaison entre l'*Ulixsea* et les sept traductions latines alors existantes<sup>17</sup>. Le poème est connu à travers ses deux éditions (1550, Salamanca, Portonaris et Anvers, Juan Steels, livres I à XIII ; et 1556, Anvers, Juan Steels, livres I à XXIV) et par un manuscrit autographe de la seconde partie de la traduction (livres XIV à XXIV) composé entre ces deux publications et qui comporte de nombreuses corrections<sup>18</sup>. Dans l'article où il explique sa découverte de ce manuscrit et en donne la description, L. A. Guichard a identifié les deux correcteurs : l'un est l'humaniste Juan Páez de Castro, l'autre le cardinal Mendoza y Bovadilla<sup>19</sup>.

Dans la version finale, les vingt-quatre chants sont traduits sans omission ni remaniement d'aucun épisode. La division en livres y est respectée et chaque livre est précédé d'un résumé (*argumento*), traduit de la version latine de Divo. L'importance accordée au respect de la lettre du texte apparaît dans les corrections de Juan Páez de Castro, qui visent le plus souvent à préciser le lexique ou à corriger un contre-sens. Ce souci de précision est en partie responsable du caractère très explicatif de la traduction, qui déploie à l'envie le texte grec pour ne rien laisser de côté. Le traducteur se permet toutefois des ajouts ponctuels, qui sans changer le sens du poème tendent à l'adapter aux attentes morales des lecteurs espagnols et à le doter d'un message politique à destination du jeune prince Philippe. Il est fidèle à la forme du texte lorsqu'il choisit de traduire en vers —entreprise inédite et extrêmement ambitieuse puisque seuls deux traducteurs italiens s'y étaient alors essayés pour des traductions partielles en latin<sup>20</sup>. De plus, Gonzalo Pérez choisit l'hendécasyllabe non rimé, faisant ainsi preuve d'originalité et d'une certaine familiarité avec les théories italiennes sur la traduction des classiques. Utilisée depuis peu en Espagne, cette forme s'était en revanche imposée en Italie comme le mètre privilégié de la traduction des classiques dans les théories de Luigi Alamanni et de Bernardo Tasso, avec lequel il a correspondu<sup>21</sup>. Ces derniers voyaient dans l'hendécasyllabe, plus souple que le *verso de arte mayor* médiéval, avec ses trois accents, un outil permettant de jouer sur les rythmes et leur variété et de se rapprocher ainsi de l'hexamètre, mètre par excellence du poème épique dans l'antiquité. L'absence de rime accentue encore cette similitude et fonde l'effet poétique non plus sur le retour d'un son mais sur la modulation des accents. En Espagne, Antonio de Nebrija condamnait lui aussi pour des

---

<sup>16</sup> *Homeri Odyssea ad verbum translata Andrea Divo*, Paris, 1538.

<sup>17</sup> Voir GUICHARD, 2006, pp. 61-64.

<sup>18</sup> Ms 1831 conservé à la Biblioteca Universitaria di Bologna.

<sup>19</sup> Voir GUICHARD, 2008.

<sup>20</sup> voir GUICHARD, 2006, p. 62-64.

<sup>21</sup> Voir GONZÁLEZ PALENCIA, *ibid.*, pp. 209-12.

raisons semblables l'usage de la rime dans sa *Gramática castellana* (seconde partie, chapitre 7). Il est ainsi tout à fait probable que le choix de Gonzalo Pérez ait été motivé par la recherche d'un mètre le plus proche possible, en terme d'effets, de celui du texte original. L'absence de rime, et même de tout effet d'écho, semble en effet avoir été prise très au sérieux également par le cardinal de Mendoza, qui prête une attention constante aux assonances ou consonances indésirables qui s'étaient glissées dans le poème, comme il l'indique lui-même dans l'un de ses commentaires en marge : « aquí y en otras partes está a menudo un consonante que responde mal al verso precedente » (f<sup>o</sup>. 41r<sup>o</sup>). Mendoza marque scrupuleusement d'un petit astérisque toutes ces répétitions intempestives de sons, et Gonzalo Pérez tient compte de ses corrections dans près de la moitié des cas. Cet exemple illustre l'intérêt que peut présenter le contenu de ce manuscrit. La comparaison des deux versions du poème montre par ailleurs que Gonzalo Pérez a profité de l'intervalle et des corrections qui lui étaient proposées pour réviser non seulement la justesse du texte, mais également l'élégance de ses vers et la gravité du style employé.

En 1555, l'*Énéide* avait déjà été traduite en vers par les Italiens depuis 1530. Cependant, la plupart de ces tentatives ne portaient que sur un ou deux livres, pris en général dans les huit premiers. On compte seulement trois versions complètes : deux en *terza rima* dans les années 1530 et une en octaves, d'Alessandro Guarnelli, publiée autour de 1551<sup>22</sup>. La traduction d'Hernández de Velasco fait partie de ce petit nombre : il traduit intégralement et fidèlement les douze chants de l'*Énéide* dans la version de 1555, au point que son texte est encore édité de nos jours comme une traduction valable<sup>23</sup>.

Sa traduction est le fruit d'une réflexion originale sur le choix du mètre. En Italie, on avait utilisé en grande majorité l'hendécasyllabe blanc pour traduire l'*Énéide*. Au début des années 1550, apparaissent les premières traductions en octaves. Mais les traducteurs italiens choisissent toujours un mètre homogène<sup>24</sup>. Hernández de Velasco fait quant à lui le choix de mêler les deux formes : pour les passages de récit, Hernández de Velasco choisit l'hendécasyllabe non rimé, alors qu'il adopte, pour les passages de discours, l'*octava real*. Par rapport au *Parto de la virgen*, qui était intégralement traduit en octaves, l'hendécasyllabe non rimé constitue donc une forme nouvelle, qu'il associe aux passages les plus dépourvus de tonalité lyrique. Reste que près de la moitié du texte est composée de vers rimés. Et même lorsque le texte latin est vraiment trop court pour justifier d'une octave entière pour un bref discours, Hernández de Velasco emploie

---

<sup>22</sup> Voir KALLENLORF, 1994.

<sup>23</sup> Voir VIRGILIO, *Eneida*, 2004.

<sup>24</sup> Voir Kallendorf, 1994 et 2007.



des formes qui la rappellent : le quatrain à rimes embrassées souvent (cinquante deux occurrences), le sizain parfois, avec une rime en ABABCC qui en fait une petite octave (seize occurrences). L'usage de l'octave favorise les constructions syntaxiques qui fonctionnent par paires de vers, et amènent parfois le traducteur à amplifier par rapport au latin pour compléter un vers. Le découpage en octaves est souvent habile, comme par exemple lorsqu'il utilise sa construction symétrique pour mettre en évidence une opposition présente dans le texte latin :

*Est in conspectu Tenedos, notissima fama  
insula, diues opum, Priami dum regna manebant,  
nunc tantum sinus et statio male fida carinis.* (II, vv. 21-23)

Está Tenedos isla a Troya en frente  
de gran fama, cuyo oro la ilustrava,  
quando el Rey Priamo, príncipe excelente,  
de su reyno en segura paz gozava.  
Agora estança harto diferente  
de la que en aquel tiempo se mostrava :  
que su puerto se ha buelto ya baxios  
y en playa mal segura a los navios. (II, vv. 37-44)

Hernández de Velasco accorde une intention particulière à ce passage où il est question de souligner l'action bienfaitrice du souverain. Dans les quatre premiers vers, il qualifie en incise Priame de « souverain excellent » et associe la renommée de son royaume à l'état de « paix assurée » dont il jouissait en un temps révolu, deux éléments qui ne figurent pas chez Virgile. Dans les quatre vers suivants, il insiste sur l'opposition entre passé et présent qu'il développe sur deux vers entiers, en explicitant la comparaison et en la renforçant par un superlatif. Il en résulte une strophe bien balancée, qui forme un tout et développe avec une certaine élégance un thème que le traducteur a choisi de mettre en relief. Le choix de l'octave coïncide avec le mètre du *romanzo* italien.

En Espagne, les traducteurs de l'Arioste et de Boiardo ont conservé ce mètre. Ce choix, évident en apparence, manifeste néanmoins une fidélité particulière à l'original. Les trois traductions qui nous occupent sont relativement précoces dans l'histoire de la fortune européenne du poème<sup>25</sup> et seules deux traductions françaises les ont devancées : celle du *Roland furieux* de Jean Martin en 1543<sup>26</sup> et celle du *Roland amoureux* de Jacques Vincent en 1549<sup>27</sup>. Or, ces

<sup>25</sup> Voir les actes du colloque de 1976 à Monselice, consacré aux premières traductions du *Roland furieux* (AAVV, 1977).

<sup>26</sup> *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par Messier Loys Arioste, [...] et maintenant traduit en prose française*, Lyon, Sulpice Salbon, 1544.

deux traductions étaient en prose et il semble que le *romanzo* italien ait été lu en France bien plus comme une variante du roman de chevalerie espagnol, très en vogue à l'époque, que comme une forme nouvelle de poésie épique<sup>28</sup>. Ce n'est qu'en 1555 qu'apparut la première version française rimée, des quinze premiers chants seulement, par Jean Fornier<sup>29</sup>. Les traducteurs espagnols abordent le texte de façon bien différente.

L'histoire de la réception du *Roland furieux* en Espagne est bien connue depuis les travaux de Maxime Chevalier<sup>30</sup>. Les Espagnols l'ont rapidement connu et apprécié, en particulier à Valence, dès les années 1530, à la cour de Germaine de Foix. Mais dans la plus grande partie de l'Espagne et dans la première moitié du siècle, la connaissance du poème se limitait à des lettrés ayant voyagé en Italie, comme Urrea et Alcocer. Si l'influence du poème se fit sentir dès les années 1533-36 dans les *Églogues* de Garcilaso, il dut à leurs traductions une diffusion beaucoup plus large.

La plupart des critiques ont mis l'accent sur les écarts entre les traductions et le poème original, en insistant sur les passages omis ou modifiés par les traducteurs, essentiellement pour des motifs politiques et religieux<sup>31</sup>. Ces écarts sont décisifs pour saisir le sens des textes et de la démarche des traducteurs. Mais peut-être font-ils oublier que le respect de la forme versifiée des originaux et la reproduction scrupuleusement du schéma métrique de l'octave italienne n'allait pas de soi. Outre une conscience claire de ce que la forme versifiée du texte fait partie intégrante de son identité, nos traducteurs manifestent également une certaine originalité en utilisant un mètre italien qui n'avait eu que peu de précédents en Espagne. D'autre part, ces trois poèmes aux dimensions impressionnantes ont supposé un véritable exercice de formation, tant pour les traducteurs que pour les lecteurs, comme l'on montré Magherita Morreale<sup>32</sup> et Giuseppe Mazzochi<sup>33</sup>, pour la traduction d'Urrea. La tâche menée par nos deux traducteurs leur a enseigné à manier l'instrument du récit poétique qu'est l'octave telle que la manie l'Arioste. On pourra

---

<sup>27</sup> *Le premier [-troisième] livre de Roland l'Amoureux, mis en italien, par le seigneur Mathieu Marie Bayard, Comte de Scandian et traduit en François, par Maître Iaques Vincent du Crest Arnaud en Dauphiné, Secrétaire de monsieur l'Evêque du Puy*, Paris, 1549-50.

<sup>28</sup> Voir GORRIS, 2003.

<sup>29</sup> *Le premier volume de Roland furieux... par Loys Arioste, ... maintenant mys en rime françoise par Jan Fornier*, M. de Vascosan, 1555 et Anvers, G. Spelmann, 1555.

<sup>30</sup> Voir CHEVALIER, *ibid.*

<sup>31</sup> Voir CHEVALIER, *ibid.*, pp. 78-82 et 84-86 et SEGRE, 2009.

<sup>32</sup> Voir MORREALE, 1977.

<sup>33</sup> Voir MAZZOCHI, 2009.

l'observer en comparant les deux traductions de l'entrée d'Agramante dans la bataille du siège de Paris avec la traduction récente de José María Micó<sup>34</sup> (XVI, 75):

Ariosto

Entrò ne la battaglia il re Agramante,  
d'uccider gente e di far pruove vago;  
e seco ha Baliverzo, Farurante,  
Prusion, Soridano e Bambirago.  
Poi son le genti senza nome tante,  
che del lor sangue oggi faranno un lago,  
che meglio contereì ciascuna foglia,  
quando l'autunno gli arbori ne spoglia.

José María Micó

Entró en rey Agramante en la batalla,  
ansioso por matar y ostentar brío,  
junto con Baliverzo, Farurante,  
Soridano, Prusión y Bambirago,  
y tantas gentes más sin nombradía,  
que formarían con su sangre un lago:  
es más fácil contar todas las hojas  
que el otoño a los árboles despoja.

Urrea, 1549.

En la batalla entró el rey Agramante,  
ledo por bien herir y matar gente,  
consigo Baliberzo y Farurante,  
Soridano y Prusión, el muy valiente,  
Balbirago, con tantos, al instante,  
que hoy se verá de sangre río corriente,  
que mejor contaréis cada una hoja  
cuando el otoño árboles despoja.

Alcocer, 1550.

Entró en la batalla, Agramante  
ganoso, de en la gente hazer estrago  
con él van Baliverzo y Farurante  
Prusión, y Soridano y Bambirago  
de tanta gente no ay quien no se espante,  
que harán oy allí de sangre un lago:  
mejor se contará, cada una hoja  
quando el Otoño los árboles despoja.

On voit bien, dans cette octave, le caractère littéral de la traduction d'Alcocer. Il en respecte la syntaxe (le prétérit en tête de l'octave, l'ordre des noms propres aux vers 3-4 ou les comparatifs dans les quatre derniers vers) et la construction en deux parties symétriques, coïncidant ainsi avec la traduction de José María Micó. Il reproduit même le schéma des rimes, en reprenant les assonances et nature des mots placés à la rime. La traduction d'Urrea, au contraire, modifie sensiblement le rythme de l'octave, sa construction et les rimes et prend beaucoup plus de libertés avec le texte. En particulier, il transforme l'image du « lac » de sang en un « fleuve courant », alors que l'image du lac était déjà présente chez Dante (*Inferno*, chant XXV, v. 27) et Garcilaso (*Égloga II*, v. 1242), et fut reprise ensuite par Zapata (*Carlo famoso*, chant XXXII, 14, 7), Ercilla (*Araucana*, chant IX, 66, 8) et Lope de Vega (*Jerusalén conquistada*, chant IX, 137)<sup>35</sup>. Mais les vers d'Urrea sont cependant plus fluides et plus respectueux de la syntaxe espagnole que ceux d'Alcocer, qui force parfois les constructions en les calquant sur l'italien, et manifeste une certaine tendance à introduire dans ces vers une césure médiane qui rappelle le *verso de arte mayor*, comme ici aux vers 6 à 8. On aura remarqué d'autre part que le dernier vers de son octave compte douze syllabes. On observe par ailleurs qu'Urrea est souvent capable de

<sup>34</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, 2010.

<sup>35</sup> Voir ARIOSTO, *Orlando furioso*, 2002, pp. 986-87.

conserver les traits stylistiques du texte italien en les déplaçant au sein de l'octave ou au sein du poème. Dans son cas, la leçon poétique semble avoir relativement bien fonctionné.

L'impact de ces deux traductions se manifeste dans l'*Orlando enamorado* de Garrido de Villena, qui traduit Boiardo en l'adaptant au modèle de l'Arioste. L'ajout à chaque début de chant de *proemi*, comme dans le *Roland furieux*, en est la manifestation la plus visible. Or, il ne copie ni le *Rifacimento* de Berni ou ni la *Riforma* de Domenichi<sup>36</sup>.

Le choix de l'*octava real* dans quatre traductions est d'autant plus important qu'il ne constitue pas simplement une copie du mètre choisi par l'Arioste, mais qu'il augure également de son usage quasi-systématique dans la poésie épique postérieure et rejoint celui d'Hernández de Velasco. Ces textes constituent donc une étape intermédiaire entre l'introduction de l'*octava real* en Espagne par Garcilaso et Boscán et son usage dans les poèmes épiques.

Ces traductions se distinguent ainsi par le reflet extrêmement fidèle qu'elles offrent du texte original, dont elles renouvellent la réception. En même temps, elles constituent un lieu d'expérimentation d'une nouvelle poésie, dans un mètre nouveau et que l'on associe à la grandeur épique de la matière dont il est question. Or, ces poèmes sont aussi considérés par leurs créateurs comme des œuvres originales, dans lesquelles ils font figure de novateurs en matière poétique.

## **2. L'ILLUSTRATION DE LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE PAR DES POÈMES CONSIDÉRÉS COMME DES CRÉATIONS ORIGINALES.**

Nos traductions n'ont pas seulement pour but de faciliter la compréhension des textes grecs, latins ou italiens par les Espagnols. De fait, cette fonction, pourtant évidente, n'est mentionnée explicitement que pour les traductions de l'italien, en tête des prologues d'Urrea et d'Alcocer. La lecture des paratextes rappelle en revanche systématiquement que leurs auteurs et leurs lecteurs y voyaient des créations originales mises au service de l'enrichissement des lettres espagnoles. Cette idée forte apparaît sous la plume de Gonzalo Pérez, dans sa dédicace à Philippe II de la première version de la *Ulixsea* :

Reciba pues V. Alteza a Homero hecho ya Español, como a su vasallo, y mándele tratar como a tal, que aunque ahora no sale todo el en traje castellano, con el amparo de V. Alteza poco a poco se avecindará en su reino y querrá más vivir debajo de su felicísimo imperio que en el de ningún otro. (1550, Anvers, f<sup>o</sup>. 4r<sup>o</sup>)

---

<sup>36</sup> Voir WEAVER, 1987.

Le terme *avecindar* est éloquent : grâce à la traduction, l'*Odyssee* est désormais habillée à l'espagnole. Le traducteur se donne ainsi pour but d'adapter la matière homérique à la manière espagnole : il ne s'agit pas tant d'introduire les traits particuliers à la poésie d'Homère dans la tradition poétique espagnole pour la rendre plus complexe ou plus variée, qu'au contraire de la nourrir d'un apport étranger mais que l'on remanie à la façon espagnole. Cette position transparait d'ailleurs dans la lettre de la traduction. Un peu plus loin, Gonzalo Pérez approfondit cette idée d'assimilation d'un contenu. Traduire, c'est s'assurer que la leçon de philosophie politique exemplifiée dans l'*Odyssee* peut être reçue d'un esprit et d'un monarque espagnol :

También me movió a hacer esta traducción por probar si en nuestra lengua Castellana se podría hacer lo que en la italiana, y francesa [...]. Porque si este autor siendo poeta, y tan señalado, y lleno de tantas cosas tan ajenas y diferentes de lo que en estos tiempos se usa [...] se puede traducir en nuestra lengua y propiamente, verse ha que no es por falta della no tener nosotros tan buenos o mejores libros que las otras naciones, sino por nuestra flojedad, y por tener poco cuidado del bien público, y ser más inclinados a la guerra que a los estudios. (Pérez, 1550, A3v-A4r)

L'espagnol, ici en tant que système de pensée, montre, par l'exercice de la traduction, sa capacité à concevoir le message philosophique et politique porté par le texte. Gonzalo Pérez se fait l'introducteur en Espagne de la leçon homérique et démontre par là même qu'il n'y a pas de faiblesse de la langue espagnole, mais simplement une paresse, jointe à une inclination trop exclusivement belliqueuse, qui a poussé les Espagnols à négliger la célébration poétique de leurs exploits militaires. La métaphore du vassal suggère en effet que le patrimoine littéraire n'est pas seulement un ornement prestigieux pour le rayonnement de la puissance espagnole, mais aussi une véritable composante de la puissance politique du monarque. Pérez va plus loin encore, en faisant de sa traduction un acte politique relevant du devoir de conseil exigé par le monarque à ses sujets, comme il apparaît pleinement dans la préface à la seconde édition de 1556.

Mais la traduction se donne aussi pour but de démontrer « l'excellence » de la langue espagnole. Urrea, dans son allusion déjà citée à la *Ulixea*, reconnaît et loue ce travail d'assimilation, en y soulignant la dimension linguistique. L'emploi du terme *idioma* suppose qu'il ne s'agit pas seulement de l'« enrichissement » du patrimoine littéraire de l'Espagne, mais aussi de sa langue. En témoigne également l'inclusion de citations de la *Ulixea* et de l'*Eneida* dans la première édition du *Diccionario de Autoridades*<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Voir FREIXAS ALAS, 2003.

Les auteurs résolvent ainsi, en quelque sorte, les manques du lexique espagnol par rapport au latin que déplorait Juan del Encina un siècle plus tôt en traduisant les *Bucoliques* de Virgile<sup>38</sup>. L'idée d'enrichissement de la langue par des composantes latines transmises par la traduction, en particulier concernant le lexique ou la syntaxe, mériterait d'ailleurs une étude approfondie, afin de déterminer quelle est la posture des traducteurs à ce sujet. S'agit-il d'enrichir l'espagnol par le biais du latinisme, ou bien au contraire de le préserver de cette influence qui est alors vu comme une corruption ? Le manuscrit BUB 1831 de la traduction de l'*Odyssée* offre pour cela des renseignements précieux<sup>39</sup>. Le cardinal Mendoza avait ainsi censuré le calque de l'adjectif verbal dans le vers « Diana veneranda eterna Diosa » (f<sup>o</sup>. 187v<sup>o</sup>), calque sans doute tiré de la traduction latine de Divo qui rendait lui même l'expression « Ἄρτεμι, πόντα θεά » (chant XX, v. 61) par le latin « Diana veneranda Dea » (f<sup>o</sup>. 176<sup>o</sup>). Dans la version de 1556 Pérez corrige l'expression : « Diana a quien las gentes acatamos » (p. 655). Dans le prologue de sa traduction de Lucain, Lasso de Oropesa consacrait de longues considérations à la question de la langue et prônait avec résolution son enrichissement par le latinisme<sup>40</sup>.

Patrimoine politique, littéraire et linguistique sont ainsi étroitement liés et conjointement enrichis par la traduction de textes étrangers. La traduction vaut alors pour une œuvre à part entière. Un sonnet de Juan Falcón dans l'édition de 1555 de *Los tres libros de Matteo Boiardo* glose en des termes éloquents les rôles respectifs de l'auteur et du traducteur et illustre cette conception de la traduction comme œuvre originale :

*Iacobus Ioannes Falco miles Valentinus / in laudem operis*

*Magna inventoria laus est, interpretis autem  
haud minor esse solet, cum bene constat opus.*

*Iste suo arbitrio vestigia cogitat ire,  
ille suo arbitrio quolibet ire potest.*

*Tantum igitur debet tellus Hispana Villenae  
quantum Boyardo terra Latina suo.*

(Villena, 1555, f<sup>o</sup>. 2v<sup>o</sup>)

« Jacques Juan Falcon, soldat valencien, à la gloire de l'œuvre.

<sup>38</sup> ENCINA, *Obra completa*, 2003, « A los muy esclarecidos y siempre vitoriosos príncipes don Hernando y doña Isabel », p. 210.

<sup>39</sup> Voir GUICHARD, 2008, p. 30, n. 80. Du reste, ce travail a été amorcé par Donald Mc Grady pour la traduction d'Hernández de Velasco (voir MAC GRADY, 1973).

<sup>40</sup> « De los vocablos latinos que dexe en su estado y significación, fueron unos porque se usan en nuestra lengua, aunque no sea entre muy vulgares, y otros porque desseo que se comiencen a usar; que el lugar donde está cada uno muestra bien lo que quiere dezir, y desta manera permite Horacio que acrecentemos la lengua. » (Lasso de Oropesa, 1541, f<sup>o</sup>. Aiii r<sup>o</sup>).

La gloire d'inventer est grande, mais celle de traduire n'est pas moindre, lorsque l'œuvre est bien rendue. Le traducteur à sa guise médite de suivre une trace; l'inventeur peut aller à sa guise où il veut. Ainsi, tant doit la contrée espagnole à Villena que la terre latine à son cher Boyardo<sup>41</sup>».

Le traducteur, qui n'est pas moins digne d'éloge que l'auteur, s'efforce de « suivre les pas » de son auteur, mais toujours « à sa guise », jouissant ainsi d'une certaine marge d'initiative et de créativité. C'est dans cette marge de créativité –qui n'est pas, semble-t-il, incompatible avec la fidélité– que réside le génie du traducteur et la possibilité de faire œuvre originale. De là le lieu commun de la traduction impossible à distinguer de son original. Or, cette œuvre originale appartient en propre au patrimoine de la langue de traduction : ce que Boiardo a donné à l'Italie est l'exact équivalent de ce que Garrido de Villena donne à l'Espagne.

Si l'on pousse plus loin le raisonnement, il devient légitime d'envisager les cinq traductions de notre *corpus* comme les premiers poèmes d'un genre nouveau. Il n'y a pas, dans cette perspective, de solution de continuité entre nos traductions et les poèmes épiques rédigés par la suite en espagnol. Cette idée se vérifie dans la façon dont les textes ont été édités immédiatement après leur parution.

### 3. LE TRAITEMENT ÉDITORIAL DES TRADUCTIONS COMME PREMIERS POÈMES DU GENRE ÉPIQUE RENAISSANT.

L'étude des modalités d'édition de ces poèmes permet de mettre en perspective la lecture des textes, de façon parfois inattendue. On y découvre, par exemple, qu'Hernando Alcocer maniait avec habileté quelques uns des grands textes alors composés en défense du *Roland furieux* : la « Citation de Luochi, onde tolsero / Le Materia il Conte Matteo Maria, e M. Ludovico » de Fausta da Longiano, publiée dans l'édition du poème de l'Arioste en 1542, par Pasini (f<sup>o</sup>. \*iir - \*iiir), qu'il traduit mot à mot et presque entièrement dans son prologue, ainsi que les déclarations liminaires de Giolito et les moralités de Dolce<sup>42</sup>. Il faut en conclure soit qu'Hernando Alcocer était un traducteur mieux informé des débats suscités par le poème de l'Arioste, soit qu'il a fait le choix de prendre parti dans ces débats, en faveur de sa défense érudite. Son poème mériterait peut-être, à ce titre, d'être cité parmi les pièces composées en défense de l'*Orlando furioso*. À l'inverse, et par comparaison, Urrea semble bien plus sensible au

---

<sup>41</sup> Nous traduisons.

<sup>42</sup> Voir CHEVALIER, *ibid.* p. 87.

caractère plaisant du texte, qui est reflété par l'allure de la publication ; et du reste son poème a été lu et utilisé en ce sens. Peut-être la différence de fortune entre les deux textes tient-elle aussi à ces choix éditoriaux. Urrea a su placer son texte et lui donner le brillant susceptible de séduire le public du *romanzo*.

Ce dernier exemple illustre au contraire cette tendance à éditer ces traductions comme s'il s'agissait de créations originales. L'imprimeur vénitien Giolito de Ferraris a travaillé en ce sens. Dans l'édition de 1553, il dota la traduction du paratexte qu'il utilisait habituellement pour les éditions de l'Arioste, mais augmenté et révisé, faisant du poème d'Urrea un lieu d'innovation pour le paratexte du *Roland furieux* et un poème doté d'une qualité poétique intrinsèque. Dans sa lettre *Al Molto virtuoso e valoroso signore don hieronimo di Urrea capitano della maestà cesarea* (Urrea, 1553, f. 2r<sup>o</sup>), Giolito rappelle son désir de promouvoir les créations des hommes de lettres talentueux, en premier lieux des Italiens, préoccupation qui a fait de lui l'un des principaux éditeurs du poème de l'Arioste depuis 1532. Or, c'est précisément le désir de promouvoir l'œuvre italienne qui le pousse à envisager sa traduction dans les autres langues vernaculaires européennes. La publication de la traduction d'Urrea s'inscrit ainsi dans une politique éditoriale de diffusion et de promotion du texte de l'Arioste. Mais Giolito envisage aussi le texte espagnol pour lui-même. D'après l'éditeur, la poésie d'Urrea est « si heureuse » qu'elle nous laisse penser que l'Arioste en est l'auteur et qu'il a véritablement écrit son poème en espagnol. À tel point qu'il devient impossible de distinguer la traduction du texte original et qu'Urrea élève la langue espagnole au niveau où l'Arioste avait porté la langue italienne. Giolito va plus loin encore, lorsqu'il fait ajouter à la fin du volume un appendice linguistique destiné à faire du poème d'Urrea un véritable manuel d'espagnol à l'usage des Italiens. Alfonso de Ulloa, chargé de l'édition, est l'auteur de ces deux appendices : une « breve introducion para saber e pronunciar la lengua Castellana », suivie d'une « exposicion en la Thoscana de todos los vocablos dificultosos contenidos en el presente libro <sup>43</sup> ». Le caractère éminemment didactique de l'exposé d'Ulloa contribue à mettre en valeur la lettre espagnole du poème. L'apprentissage est conçu à partir des occurrences du texte, qu'Ulloa utilise comme un parangon linguistique destiné à l'apprentissage de la langue espagnole par le public italien.

Guillaume Roville a manifesté le même intérêt pour le poème d'Urrea en copiant cette édition à Lyon en 1556. Seul le paratexte initial est modifié. Cela n'est au demeurant pas surprenant puisque Roville avait été le disciple de Giolito. Pour les deux imprimeurs, la

---

<sup>43</sup> Un paratexte similaire se trouve également dans l'édition de *La Célestine* de 1553. Sur ces deux lexiques, voir GALLINA, 1955, p. 198-99, GALLINA, 1959 et NIETO JIMÉNEZ, 1991.



traduction est bien une création et Urrea fait preuve d'un véritable génie littéraire, poétique et linguistique.

Or, chez Giolito, la publication de la traduction d'Urrea initie la grande entreprise éditoriale des années 1553-1556, dans laquelle est confiée à Alfonso de Ulloa l'édition d'une série d'œuvres majeures la littérature espagnole à destination du public italien<sup>44</sup>. En 1553, il propose huit autres œuvres en espagnol : six dans leur langue originale et deux traductions, parmi lesquelles l'*Ulíxeo de Homero* de Gonzalo Pérez. Cette dernière édition est moins connue que celle d'Urrea, car de fait elle n'a pas bénéficié de la même attention de la part de ses éditeurs. Le volume, de format *in 12°*, se borne à reproduire fidèlement l'édition des treize premiers chants de 1550, sans autre paratexte que la lettre d'Ulloa *Al muy magnífico y muy reverendo señor Gonçalo Pérez* qui laisse transparaître le caractère intéressé de la démarche de l'éditeur. Néanmoins, cette publication suppose que la traduction était vue, tant en Espagne qu'en Italie, comme une œuvre suffisamment crédible pour figurer au sein de ce Parnasse espagnol à destination des italiens. D'autant que l'*Odyssée* d'Homère n'avait encore jamais été traduite en italien. Ainsi, par le biais de cette publication, les poèmes d'Urrea et de Gonzalo Pérez sont rangés parmi les plus grands classiques espagnols de l'époque et mis sur le même plan que *La Celestina* ou *Las obras de Boscán*. Et s'il n'y a ainsi rien de paradoxal, aux yeux des Français et à plus forte raison Italiens, à apprendre l'espagnol à partir d'une traduction de l'Arioste, ou à lire Homère en espagnol, c'est sans doute bien parce que les vers de ces traductions sont perçus comme une création, indépendante du texte original et capable tout autant que lui de démontrer les capacités de la langue vernaculaire en matière de poésie.

En 1555, à Valence, les premiers poèmes épiques espagnols prennent le relais de ces premiers essais, comme je le soulignais en introduction. Or, cette continuité apparaît dans les modalités d'édition de ces textes, qui calquent le modèle mis au point à Anvers par Martin Nuyts pour l'*Orlando furioso* d'Urrea. Celui-ci laissait de côté, dès 1549, les moralités qui accompagnaient alors habituellement le texte de l'Arioste et maintenait ce choix dans la réédition de 1554. Il ajoutait en revanche dès 1549 des arguments pour chaque chant, témoignant ainsi d'un intérêt pour le contenu narratif plus que pour une possible lecture allégorique. Cette pratique nouvelle dans l'histoire éditoriale du *Roland furieux* était au demeurant commune pour les romans de chevalerie. Enfin, Martin Nuyts utilisait les gravures des éditions de Giolito. En 1555, Juan Mey

---

<sup>44</sup> Voir LIEVENS, 2002.

édita le *Roncesvalles* de Garrido de Villena en reprenant cette formule, associant argument et illustration pour chaque chant. L'année suivante, l'édition du poème d'Espinosa chez Martin Nuyts calquait celle de la traduction d'Urrea, en reprenant même le même jeu de gravures. En 1558, le poème fut réédité comme la seconde partie d'un diptyque dont la première moitié était précisément la traduction d'Urrea, rééditée pour l'occasion sous le titre *La primera parte de Orlando furioso*. Dans cet exemplaire unique sont imprimés à la suite l'un de l'autre les deux poèmes. Cette édition en diptyque achevait de consacrer la traduction comme modèle et commencement d'une nouvelle veine épique espagnole<sup>45</sup>.

Ces quelques considérations se donnent pour but d'attirer l'attention sur un premier moment de l'histoire du genre épique en Espagne. Entre 1549 et 1556, immédiatement avant la publication des premières épopées espagnoles, cinq poètes, dont certains s'illustrèrent ensuite dans des œuvres originales, entreprennent de traduire des poèmes antiques ou italiens dont on sait qu'il ont fortement inspiré la poésie épique de la seconde moitié du siècle. Par rapport aux traductions médiévales, elles illustrent une nouvelle conception de l'exercice du traducteur, caractérisée par le respect de la lettre du texte et de sa forme versifiée. Elles modifient ainsi profondément l'image de ces textes et en amplifient la diffusion.

Ces traductions sont importantes d'abord parce que la nouvelle image des textes qu'elles véhiculent a parfois été directement imitée par les poètes espagnols. Mais elles intéressent également en ce qu'elles ont constitué une première série d'essais dans la composition de poèmes épiques. Les poètes y ont manipulé un mètre relativement nouveau et expérimenté des formes et des images pas encore communes en langue espagnole. Ce point de vue est légitimé par le regard que les contemporains portèrent sur ces poèmes. Dans les déclarations liminaires comme dans les modalités d'édition, tout travaille à élever ces textes au rang de créations originales. À travers ces traductions, l'Espagne et ses poètes s'approprient la tradition épique d'Homère à l'Arioste, ainsi qu'un nouveau type de poésie. Cette étape d'apprentissage constitue déjà un premier pas dans l'histoire de l'épopée renaissante.

## Bibliographie

---

<sup>45</sup> Sur les liens entre ces deux poètes, voir VASALOBRE, 2003, p. 183-84.

- AAVV (1977) , *Le prime traduzioni dell'Ariosto. Atti del V convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 27 giugno 1976)*, Padoue, Editrice Antenore.
- ALCOCER, Hernando (1550), *Orlando furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traducido de bervo ad berrum del vulgar toscano al nuestro castellano, por Hernando Alcocer*, Tolède, Juan Ferrer.
- ARIOSTO, Ludovico (1544), *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par Messier Loys Arioste, ... et maintenant traduit en prose françoise*, trad. Jean Martin, Lyon, Sulpice Salbon.
- ARIOSTO, Ludovico 1549-50 *Le premier [-troisième] livre de Roland l'Amoureux, mis en italien, par le seigneur Mathieu Marie Bayard, Comte de Scandian et traduit en François, par Maître Iaques Vincent du Crest Arnaud en Dauphiné, Secrétaire de monsieur l'Evêque du Puy*, Paris.
- ARIOSTO, Ludovico (1555), *Le premier volume de Roland furieux... par Loys Arioste,... maintenant mys en rime françoise par Jan Fornier*, Lyon, M. de Vascosan et Anvers, G. Spelmann.
- ARIOSTO, Ludovico (2002), *Orlando furioso*, Cesare Segre et María de las Nieves Muñiz (eds.), Madrid, Cátedra.
- ARIOSTO, Ludovico (2010), *Orlando furioso*, José María Micó (trad. et ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- CÁTEDRA, Pedro (1989), *Enrique de Villena. Traducción y glosas de la Eneida*, 2 vols., Salamanca, Diputación de Salamanca.
- CHEVALIER, Maxime (1966), *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur la réception du « Roland furieux »*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- DIVO, Andrea, *Homeri Odyssea ad verbum translata Andrea Divo. - Ejusd. Batrachomyomachia Aldo manutio interprete - Ejusdem. Hymni, Deorum XXXII. Georgio Dartona Creteuse, interprete*, Paris, 1538.
- ENCINA, Juan del, *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Turner, 2003.
- ESPINOSA, NICOLÁS (1555), *Segunda parte del Orlando furioso*, Saragosse, Pedro Bermuz.
- FREIXAS ALAS, Margarita (2003), *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia española*, thèse inédite soutenue à Barcelone et disponible sur internet à l'adresse suivante : [http://www.tdr.cesca.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0611104-150443/mfa1de2.pdf](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0611104-150443/mfa1de2.pdf)
- GALLINA, Annamaria (1959), « Alfonso de Ulloa e i suoi Glossarietti », *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Florence, Leo S. Olschki Editore, pp. 65-71.
- GALLINA, Annamaria (1955-56), « Un intermediario fra la cultura italiana e la spagnola nel secolo XVI ; Alfonso de Ulloa », *Quaderni Ibero-Americani : Attualità culturale nella penisola iberica e America latina*, 17 et 19, pp. 4-12 et 194-202.
- GARRIDO DE VILLENA, Francisco (1555), *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de scandiano, llamados Orlando Enamorado, traducidos en Castellano*, Valence, Juan Mey, 1555.
- GARRIDO DE VILLENA, Francisco (1555), *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles*, Valence, Juan Mey.
- GENESTE, Pierre (1978), *Le Capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea : sa vie et son œuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVIIe siècle*, Paris, Ediciones hispanoamericanas.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1946), *Gonzalo Pérez, secretario de Felipe Segundo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto Jerónimo Zurita.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, BARRIO VEGA, María Fonseca del, LÓPEZ FONSECA, Antonio (1996), *Juan de Mena, la Iliada de Homero : ed. crítica de las Sumas de la Yliada de Omero y del original latino reconstruido, acompañada de un glosario latino-romance*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GORRIS-CAMOS, Rosanna (2003), *L'Arioste et le Tasse en France au XVIIe siècle*, Centre V.L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne, Paris, Ed. rue d'Ulm, ENS.
- GUICHARD, Luís Arturo (2006), « La Ulixea de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero » en B. Taylor - A. Coroleu (eds.), *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*, Manchester, Manchester University Press (Cañada Blanch Monographs, 8), 2006, pp. 49-72.

- GUICHARD, Luís Arturo (2008), « Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (Ulíxea XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el Cardenal Mendoza y Bovadilla », *International Journal of the Classical Tradition* 15.4, pp. 525-557.
- HERNÁNDEZ DE VELASCO, Gregorio (1554), *El parto de la virgen*, Tolède, Juan de Ayala.
- HERNÁNDEZ DE VELASCO, Gregorio (1555), *Los doce libros de la Eneyda de Virgilio, traducidos en Castellano, por el Doctor Gregorio Hernández de Belasco*, Tolède, Juan de Ayala.
- KALLENENDORF, Craig (1994), *A bibliography of Renaissance Italian Traslations of Virgil*, Florence, Leo S. S. Olschki Editore.
- KALLENENDORF, Craig (2007), *The Virgilian tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, Aldershot, Variorum collected Studies series.
- LASSO DE OROPESA, Martín (1544), *La Historia que escrivio en Latin el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martín Lasso de Oropesa*, Valladolid, Guillermo Millis.
- LIEVENS, Anne-Marie (2002), *Il caso Ulloa : uno spagnolo "irregolare" nella editoria veneziana del Cinquecento*, Rome, A. Pellicani.
- MARTI GRAJALES, Francisco (1927), *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reino de Valencia hasta año 1700*, Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2009), « Dall'ottava dell'Ariosto all'ottava di Urrea : un traduttore e la metrica », *La tela de Ariosto, el Furioso en España: Traducción y recepción*, Málaga, *Analecta Malacitina*, Anejo LXXI, p. 11-24.
- MC GRADY, Donald (1973), « Cultismos en la Eneida de Hernández de Velasco », *THE SAURUS*, t. XVIII, núm. 2, pp. 358-363.
- MORREALE, Margherita (1977), « Appunti per uno Studio sulle traduzioni spagnole dell'Orlando furioso nel Cinquecento » in AAVV, *Le prime traduzioni dell'Ariosto. Atti del V convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 27 giugno 1976)*, Padoue, Editrice Antenore, pp. 33-69.
- NIETO JIMÉNEZ, Lidio (1991), « Los Glosarios de 1553 de A. de Ulloa », *Revista de Filología española*, LXXI, pp. 253-285.
- PÉREZ, Gonzalo, *De la Ulíxea de Homero. XIII libros traduzidos de Griego en Romance Castellano por Gonçalo Pérez*, Salamanca, Portonaris et Anvers, Juan Steels, 1550.
- PÉREZ, Gonzalo, *La Ulíxea de Homero, traduzida de Griego en lengua Castellana por el Secretario Gonçalo Pérez. Nuevamente por el mesmo revisada y emendada*, Anvers, Juan Steels, 1556.
- SEGRE, Cesare (2009), « Imperialismo spagnolo nella tradizione del Furioso di Jerónimo de Urrea. La tela de Ariosto, el Furioso en España: Traducción y recepción », Málaga, *Analecta Malacitina*, Anejo LXXI, p. 11-24.
- SERÉS GUILLÉN, Guillermo (1997), *La traducción en Italia y España durante el siglo XV ; La "Iliada en romance" y su contexto cultural*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SHOEMAKER LYNCH, Theophilus (1967), « El segundo libro de las Eneydas of Francisco de las Natas », *Hispanic Review*, 35 pp. 327-47.
- SHOEMAKER LYNCH, Theophilus (1972), « More on Francisco de las Natas and a Note on Sonces », *Hispanic Review*, 40, num. 1 (Winter), pp. 81-83.
- URREA, Jerónimo de (1549), *Orlando furioso dirigido al Príncipe don Philipe nuestro Señor, traduzido en Romance Castellano por don Ieronimo de Urrea*, Anvers, Martin Nuyts.
- VALSALOBRE, Pep (2005), « Una cort 'ferraresa' a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literària autòctona », *Caplletra: revista internacional de filologia*, 34, pp. 171-194.
- VIRGILIO, Publio Marón (2004), *La Eneida*, trad. de Gregorio Hernández de Velasco, ed. de Virgilio Bejarano, Barcelona, RBA, 2004.
- WEAVER, Elissa (1987), « Riformare' l'Orlando Innamorato », *I libri di Orlando Innamorato*, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrare, Edizioni Panini.